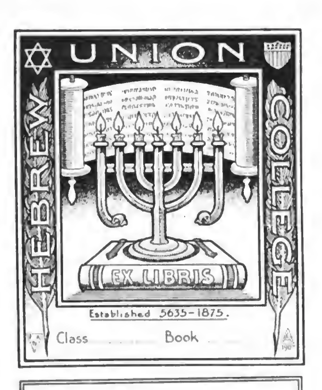

Musikalisches Wochenblatt
A. NEUMANN X.A.


UNION
HEBREW
COLLEGE
EX LIBRIS
Established 5635-1875.
Class
Book

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Herausgegeben von

E. W. Fritzsch.

Dritter Jahrgang.

Mit Beiträgen

von

**Oskar Bolck** in Leipzig, **Gustav Brah-Müller** in Berlin, **Peter Cornelius** in München, **J. N. Dunkl** in Pest, **Heinrich von Ende** in New-York, **Joseph Engel** in Fünfkirchen, **Gottlieb Federlein** in München, **W. Freudenberg** in Wiesbaden, Dr. **C. Fuchs** in Berlin, **E. von Hagen** in Göttingen, **Albert Hahn** in Königsberg i. Pr., **Ludwig Hartmann** in Dresden, Dr. **Friedrich von Hausegger** in Graz, Dr. **Th. Helm** in Wien, **H. Hugo** in Weimar, **F. W. Jähns** in Berlin, **C. Kipke** in Leipzig, Dr. **Anton Kirchner** in Kiel, Dr. **H. Kretzschmar** in Leipzig, **F. J. Kunkel** in Frankfurt a. M., **A. Maczewski** in Kaiserslautern, **Heinrich Porges** in München, **G. Schubring** in Erfurt, Dr. **F. Stade** in Leipzig, **Wilhelm Tappert** in Berlin, **Otto Tiersch** in Berlin, **Richard Wagner** in Bayreuth, **G. H. Witte** in Essen, **Hans von Wolzogen** in Berlin und vielen Ungenannten.

Mit einer Zugabe:

## Humoristisch-satirischer Kalender für Musiker und Musikfreunde

auf das Jahr 1873.


Leipzig,

Verlag von E. W. Fritzsch.

1872.

# INHALTSVERZEICHNISS

ZUM

# III. JAHRGANGE DES MUSIKALISCHEN WOCHENBLATTES.

(Die den Seitenzahlen beigefügten Buchstaben a und b bezeichnen die betreffende Spalte.)

## I. Grössere Aufsätze.



## II. Recensionen.

(„Legende von der heiligen Elisabeth" und „Neunte") 650b, 664a. **Mainz.** 3. Lux'sches Symphonieconcert, 2. Liedertafelconcert 170b. **Mannheim.** Wagner-Concert 38a, 53b. Concert des Hrn. von Bülow 248b. **Quedlinburg.** Concert des Pianisten O. Drönewolf 378b. Einweihungsconcert in Schmitz' Concertlocal, 1. Concertvereinsconcert 822b. **Regensburg.** Beethoven-Jubiläumsfeier 249a. **Riga.** Opernaufführungen, Concerte von A. Wilhelmj u. A. 823a. **Sondershausen.** 11. Lohconcert 552a. **Stuttgart.** Rückblicke auf die Oper, Jubiläum des Vereins für classische Kirchenmusik 489a. Concerte des Hrn. Stockhausen mit Clara Schumann, 1. Hofcapellconcert, 1. Kammermusik der HH. Singer und Genossen 744a. **München.** Concerte der Musikalischen Akademie 27b, 28a, 74b, 235b, 300a, 759b, 822a. Soiréen der Vocalcapelle 27b, 75a, 235a, 822a. Concerte des Oratorienvereins 28a, 235b, 410b. Aufführung der Matthäus-Passion 300a. Concerte des Wagner-Vereins 58a, 585b. Walter-Quartett 75a, 300a, 822a. Florentiner Quartettverein J. Becker 28a, 821b. Triosoiréen der HH. Bärmann jun. und Genossen 108a, 235a. Concert für den Tonkünstler-Unterstützungsfond 760a. Concerte des Hrn. v. Bülow 300a, 697a. Concert des Hrn. Tombo 759b. Aufführung des Akademischen Gesangvereins 411a. Prüfungsconcerte der Musikschule 410b, 426b, 476a, 522a. Oper 27b, 75a, 108a, 300a, 410a, 697a, 760a, 822b. **New-York.** Verschiedene Mittheilungen über Oper und Concert 346b. Mittheilungen aus dem Leben des Referenten, allgemeines Bild der New-Yorker Musikzustände 724a. **Oldenburg.** Hofcapellconcerte II. 28b. IV. 156a, V. u. VI. 187b, VII. u. VII. 347a, I. 774b. II. 822b. Soiréen für Kammermusik I. 28b, II. 156a, IV. 348a. Concerte des Singvereins 28a, 348a, 727b. Concerte des Instrumentalvereins 156a, 822b. Concerte der Fanny Richter und des H. Schärnack 728a. **Pest.** Triosoiréen der HH. Door und Genossen, Hellmesberger's Musikabende, Orchesterconcert der „Budai dálurda", Notizen 28b. H. v. Bülow's Concerte, Concert der Ofener Musikakademie, H. Richter 58b. Liszt's Concert 219a. **Prag.** Conservatoriumsconcerte, Wohlthätigkeitsconcert, Dr. Prochaska 29b. „Hamlet"-Aufführung, historisches Concert des Dr. Prochaska, 1. Philharmonisches Concert, H. v. Bülow 58a. Concert für mittellose Studenten des Rechtes, 2. Philharmonisches Concert, 3. Conservatoriumsconcert 171a. 4. und 5. Conservatoriumsconcert, 3. u. 4. Philharmonisches Concert, Concerte des Frl. S. Dittrich, des Hrn. v. Bülow u. A. 283a. Concerte des Hrn. v. Bülow 728a. **Utrecht.** Concertrückblick 348b. **Weimar.** Matinée bei Liszt 344b. **Wien.** Gesellschafts- und Philharmonische Concerte, Door'sche Triosoiréen, Hellmesberger's Quartettproduction, J. Wieniawski, Sophie Menter, Frl. Regan, Akademischer Männergesangverein, Wiener Singakademie, Ullman 10a, 25a, 41a. Aufführung des 1. Theils von Liszt's „Christus" 55b. Rubinstein, v. Bülow, Philharmonische und Gesellschaftsconcerte, Grillparzer-Feier, Requiems von Mozart und Lachner, Quartettproductionen, Zöglingsconcerte, Novitätensoirée, Promberger's historisches Concert 184a, 199a. Wagner-Concert, Wagner-Stimmung in Wien. Rubinstein's „Feramors"-und „Verlorenes Paradies", Concerte 329a, 359b, 376b, 394a. Münchener und Wiener Opernverhältnisse 566a, 583b, 598a. Oper, A. Niemann, Frl. Schröder, Eröffnung der Concertsaison, H. v. Bülow 772b, 786a. „Abu-Hassan"-Aufführung 808b. **Wiesbaden.** 4. Symphonieconcert mit Raff's Gmoll-Symphonie 123b. 4. u. 5. Quartettsoirée, 5. Symphonieconcert, H. v. Bülow 203a. Symphonieconcert 249b. H. v. Bülow, Concerte einheimischer Kräfte, Qualität des für den Cäcilienverein passenden Dirigenten 316b. **Zürich.** Abonnementconcerte I—VI. 75a. Beneficeconcert des Hrn. Hegar. Concerte der Tonhallegesellschaft, Kammermusiksoiréen 171a. Bach's Matthäus-Passion, letztes Abonnementconcert, H. v. Bülow 300a. 1. und 2. Kammermusik und 1. Abonnementconcert der Tonhallegesellschaft, Aufführungen von Haydn's „Schöpfung" 824a.

## VI. Concertumschau

in jeder Nummer.

## VII. Engagements und Gastspiele

in jeder Nummer.

## VIII. Kirchenmusik

in jeder Nummer.

## IX. Opernübersicht

in jeder Nummer.

**Monatliche Rückblicke** 45b, 110a, 173b, 252a, 318a, 380b, 444a, 524a, 587b, 667b, 747a.

## X. Aufgeführte Novitäten

in den Nummern 1—24, 27, 29, 33, 37, 40, 41, 44—52.

## XI. Journalschau

in jeder Nummer.

**Musikalische Kannegiesserei** 397b, 413a, 428b, 492b, 524b, 602a, 668a, 699b, 730b, 747b, 777b, 813a, 826b.

## XII. Vermischte Mittheilungen und Notizen

in jeder Nummer.

Daraus im Besonderen:

**Auszeichnungen.** J. **A**lsleben 536b. Dr. Ambros 47b. C. **B**echstein 93a, 654b. B. Bilse 366b. L. Bösendorfer 654b. F. Botgorscheck 366b. A. Bratfisch 175b. Dr. Bruns 93a. E. Büchner 238b. **D**avid 175b. Deichen 126b. S. Diez 588b. Dörstling 536b. **E**ckert 398b. R. Eitner 668b. **F**aure 191b. E. Fétis 429b. F. Fleischhauer 239a. B. Friedel 303b. F. **G**ernsheim 525b. J. Goldberg 350b. F. Grützmacher 382b. L. Grützmacher 239a. J. Gungl 93a. C. **H**aslinger 536b. J. Herbeck 175b. F. Hiller 269a. **J**achmann-Wagner 78b. C. F. **K**ahnt 603b, 732a. F. Kiel 93a. Köchel 47b. Koslek 126b. C. Krebs 763b. Krenn 334b. W. Krüger 366b. **L**abatt 175b. 253b. F. Lachner 536b. Dr. Langer 525b. Lauterbach 47b. Lemmens-Sherrington 126b. Lenz 126b. Limnander 429b. Liszt 430a. **M**ariani 334b. Merelli 366b. Mühldorfer 382b, 479b. **N**eumann 636b. Nissen-Saloman 446b. **P**alloni 588b. Peschka-Leutner 126b. Petit 143b. Petrella 588. E. Petzold 175b. Philipp 126b. Platania 588b. H. Proch 683b. J. **R**aff 430a, 446b. Th. Ratzenberger 32a. G. Rebling 286b. E. Reyer 286b. J. Rheinberger 303b. C. Riedel 47b, 159b, 334b. J. Rietz 763b. Romero 143b. Röntgen 382b. J. **S**achs 366b. Sangiorgi 303b. Schmidt 382b. J. Schuberth 111b. R. Seitz 732a. E. Sigl 588b. E. Strauss 206b. J. Strauss 700b. W. **T**aubert 93b, 619a. H. Thureau 748b. Tiberini 143b. Töpler 382b. **V**erdi 303b, 619a. Verger 429b. **W**achtel 827b. R. Wagner 47b, 430a. C. Wilhelm 570b. A. Wilhelmj 16b.

**Gestorben.** J. **A**ndries 126b. L. Anglois 350b. C. **B**enza 111b. F. Bolognesi 589a. G. Brida 589b. **C**arafa 525b. J. Celens 269a. Charbonnier 793b. Mr. Colin 78b. C. Coselli-Kuh 462a. Cras 47b. F. **D**erkum 350b. Denecke 763b. Dumont-Suvanny 366b. C. Duvernoy 813b. M. **E**ngelbert 430a. H. Esser 398b. M. **F**elsthal 619a. R. Feltri-Spalla 603b. J. N. **G**alitzin 654b. C. Geibel 318b. F. Geyer 318b. R. Gianetti 603b. F. Glöggl 126b. Göldner 763b. W. Graf 398b. Guérin 446b. Th. **H**agen 61b. R. Hallwachs 413b. A. Halm 253b. G. Hasselmans 603b. E. Hauschild 525b. L. Hetsch 446b. R. Hirsch 206b. A. Hundt 93b. Th. **K**aufmann 126b. J. C. Kessler 61b. A. Kiel 206b. C. Kühn 253b. C. **L**iebig

## XIII. Briefkasten

in jeder Nummer.

## XIV. Illustrationen.

Portraits.



Abbildungen.



## XV. Anzeigen.

## Beilagen



---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 29. December 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 1.



## Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

### Vorspiel.

Was wir schaffen in der Seele Tiefen,
Wachen Träumen hingegeben, —
Wills zur Klarheit sich erheben:
Ists, als ob ein Etwas flehend riefe:
Wecke nicht, was still und unbewusst
Schlummert still und rein in tiefster Brust.

Doch den allgewaltgen Harmonieen,
Wenn sie voll zur Seele dringen,
Mag der Mensch sich nicht entringen:
Wahrheit ahnt er in den Melodieen,
Manch Geheimniss wird ihm kund,
Abgelauscht vom Geistermund.

Wenn die Himmelsstrahlen sich vermählen
Mit der Erde Dunstgebilden,
Wölbt zu jenen Lichtgefilden
Sich der prächtig kühne Farbenbogen.
Sieh: das schöne farbge Zwischenbild
Ist die Kunst, von ewgem Licht erfüllt. *Shakespeare.*

Treffender, rührender, als es in diesem merkwürdigen Sonett des grossen Shakespeare über die Musik geschieht, kann der gemeinsame Ursprung und das gemeinsame Ziel der Künste und des Strebens nach Wahrheit (der Philosophie), kann der überirdische Charakter unserer Kunst nicht bezeichnet und gefeiert werden. Es sei zwar gleich hier bemerkt, dass wir dem Zeitalter eines Palestrina Unrecht thun würden, wenn wir den ganzen Flug des Sonettes dem Seherblicke des Dichters auf die Zukunft hinaus zuschreiben wollten; es ist vielmehr als eine Bestätigung der Wahrheit anzusehen, dass unsere Kunst, obzwar es zum Erstaunen ist, auf jeder Stufe der Entwickelung ihrer Mittel ihre ganze Kraft offenbart, so leicht auch Einer, der in das Rad der Weltgeschichte lächerlich eingreifend, uns deshalb die beliebte alte Einfachheit anpriese, daran zum Ixion werden könnte. Die Ueberzeugung aber, deren poetischer Ausdruck das Gedicht ist, lebt in dem Verfasser dieser Zeilen als die Zuversicht, dass alle Hauptlehren der Philosophie, sie mögen zu welcher Zeit immer entstanden sein, Anwendung auf das Wesen der Tonkunst gestatten und zu deutlicherer Einsicht in dasselbe den Schlüssel und damit auch das Instrument zu einer Kritik der Leistungen abgeben könnten, welche sich von den Traditionen befreite. Wahr ist es: es gab gar keine Musik in unserem Sinne, als Platon die Ideenlehre ausbildete; Kant ferner, der grosse Entdecker der Idealität des Raumes und der Zeit (d. h. ihrer Bedeutungslosigkeit für das Wesen der Dinge) stand der Musik ganz fern und fremd gegenüber; Aristoteles, als er seine Poetik schrieb und uns damit ein Beispiel, wenn auch durchaus nicht in jedem Sinne ein Muster der Kunstbetrachtung hinterliess, ahnte gar nicht, dass dasselbe auch irgendwie für die Betrachtung der Musik fruchtbar werden könne; und Schopenhauer, der Erste unter den dieses Namens würdigen Philosophen, der sich unmittelbar mit der Erforschung des Wesens der Tonkunst beschäftigte, hat selbst seine Lehre, dass jeder Mensch ein individueller Act des Willens zum Dasein, Jeder also dieser Wille selbst, der andererseits doch auch der Träger des Weltganzen ist, auf eine ganz individuelle und einzige Weise sei, nur beiher einmal am Ende der Abhandlung „Ueber die scheinbare Absichtlichkeit im Leben des Einzelnen" aufgestellt und

gar nicht daran gedacht, dass sie, wie mir wenigstens immer und immer wieder sich die Hoffnung aufdrängt, zur Erklärung der Natur des Componisten, der offenbar letzten und wichtigsten Quelle für die Erforschung der Kunst, fruchtbar werden könne. Aber alles Dies, also sowohl der Zeitpunct der Feststellung einer eingreifenden philosophischen Lehre, als auch das ganze Verhältniss ihres Entdeckers zur Musik ist vollkommen gleichgiltig, wenn es sich darum handelt, das Wesen dieser Kunst mit Hilfe jener Lehren zu beleuchten, — gleichgiltig auf Grund der Gemeinsamkeit des Ursprunges und Zieles der Kunst mit dem der Philosophie, da beide eine ewige Angelegenheit des menschlichen Geschlechtes sind und ihre Wurzel in Demjenigen haben, was selber ausser aller Zeit ist, aber so lange es Menschen, wenigstens denkende oder doch fragende, oder auch nur mühselige und beladene Menschen gibt, dunkel, aber darum nicht minder tief empfunden worden ist und sich an das Licht der Wahrheit emporgerungen hat, auf die Gefahr, zu sehen, „dass wir Nichts wissen können" oder zu fühlen: „sobald man spricht, beginnt man schon zu irren". Denn mit jenem Seufzer endigt allerdings die Kant'sche Philosophie, in diesen stimmt von ganzem Herzen Schopenhauer ein, wenn schon Er die deutsche Nation in ihrem Wissens-Drang und -Durste weit mehr als ein fertig gewordener — soweit man eben fertig werden kann — und erquickter, denn als der sehnend verzweifelnde „Faust" repräsentirt, den wir in Kant zu erblicken nicht umhin können, da seine späteren imaginären halbtheologischen Tröstungen nicht mehr in Betracht kommen, wie sie im Grunde auch nur eine Concession an die Staatsgewalt waren. Wie weit es sich mit der Kunst, was ihren Aufschwung in das Jenseits anlangt, nun ähnlich oder anders verhalte als mit der Philosophie, würde eben bei der Anwendung der Hauptlehren derselben auf sie sich zu zeigen haben — vorläufig sei es gestattet, diesem Versuche durch eine nähere Betrachtung des an die Spitze gestellten Sonettes gleichsam zu erbaulicher Neujahrsbetrachtung ein wenig zu präludiren, um in einen schärferen Zug des Denkens erst zu kommen, wenn unser Schifflein, das 1872 im Wimpel, tiefer in die Wellen dieses winterfrischen Stromes einschneidet und wir das Festgewand abgethan haben.

Was wir schaffen in der Seele Tiefen,
Wachen Träumen hingegeben —

Der ganze Vers und besonders diese zweite Strophe charakterisiren offenbar das Stadium der dichterischen Conception auf dem Uebergange vom innerlichst Empfundenen, Empfangenen zu der Thätigkeit, es der Mitwelt oder der Nachwelt in fasslicher Gestalt zu überliefern. Die Voraussetzung, unter welcher auf diesen Vers, ohne die Einheit des Gedichtes zu zerstören, zwei andere folgen können, welche ausdrücklich von der Musik reden, ist, dass Shakespeare selbst die Verwandtschaft der musikalischen Conception mit der poetischen (und beider mit dem Streben nach Erkenntniss der höchsten Wahrheiten) angenommen habe, und so gewiss es ist, dass er die musikalische Conception nur nach der Analogie mit der poetischen zu beurtheilen vermochte, so gewiss ist auch, dass er dabei keineswegs Gefahr lief, fehlzuschliessen, wie verschieden auch beide Künste erscheinen. Zwar hat man gerade die Musik von der Verwandtschaft mit den anderen Künsten loszusprechen gesucht: so energisch, dass man eigentlich lieber gleich hätte sagen müssen, sie sei gar nicht zur Erde niedergestiegen, sondern verweile immer noch, wo sie uns nur wieder nichts helfen könnte, gänzlich oberhalb unserer armen Athmosphäre — man verwechselt aber dabei den Eindruck, den sie hinterlässt, mit der Erscheinung der edlen Tonkunst, die freundlich unter uns wandelt, sei es auch bisweilen nur, wie es Berlioz beschreibt, gleich einem Engel, der die Erde nur eben mit den Fussspitzen berührt und beide glänzenden Flügel ausgespannt erhält, als wollte er jeden Augenblick zurückfliegen in die überirdische Heimath. Wir werden später auf die Frage zurückkommen, ob denn wirklich die Musik der erscheinenden Welt so viel weiter als alle anderen Künste entfremdet sei; inzwischen wollen wir nur getrost den grossen Britten in Bezug auf diesen ersten Vers unseres Sonettes gleich für einen Musiker nehmen.

Jenes „wachen Träumen hingegeben" verdient zunächst unsere Aufmerksamkeit. Wäre es in den letzten dreissig Jahren geschrieben worden, so könnte man die Worte für das nehmen, als was sie auf den ersten — oberflächlichen — Blick erscheinen können, nämlich für eine zufällige, sentimentalisch traditionelle Wendung, die als landläufige geprägte Münze denn auch hier einmal anzutreffen wäre. So aber ist es aller Wahrscheinlichkeit nach an seiner Stelle original erfunden. Unter dieser Voraussetzung ist es nicht mehr zulässig, es als eine Phrase anzusehen, die sich blos bei dem Suchen nach einem verblümten Ausdrucke gerade eingestellt habe: solche Annahme erscheint auch durchaus als eines solchen Dichters wie Shakespeare unwürdig. Man kann übrigens zwar gern zugeben, dass ihm jenes Wort nur eben so in die Feder geflossen sei, ohne dass er besonders darnach gesucht oder eine dogmatische Absicht damit verbunden habe, aber bei einem Geiste von solcher Prägung ist es für die Erwägung des tieferen Sinnes solcher Worte ganz einerlei, ob man ihm diese Absicht unterlegt oder nicht; denn es ist eben der Vorzug des dichterischen Instinctes, den Ausdruck des Einzelnen, wie die Anlage des Ganzen genau so zu treffen, dass nur die feinste Reflexion über die Gründe solcher Wahl sich vollständige Rechenschaft abzulegen vermag; endlich aber hat man auch gar nicht einmal nöthig, für alle Fälle die Reflexion als auch seitens des Dichters selber angewandt, so weit von der Hand zu weisen, was in Betreff Homer's z. B. W. Jordan so eindringlich betont. Jenes Zusammenfallen aber der Erzeugnisse des dichterischen Schwunges mit den Ergebnissen der Reflexion lässt sich damit vergleichen, dass in den natürlichen Organismen, wie auch in der

Natur als Ganzem eine Harmonie der Zwecke herrscht, wie sie die überlegteste Geschicklichkeit des Menschen nicht einmal nachzuahmen, sondern nur ihr reflectirend nachzugehen vermag, ohne dass doch die Natur irgend mit Bewusstsein nach Zwecken handelte, dergleichen nur eine für unser Begreifen und Verstehen unentbehrliche Denkform sind. Wir können den bedeutsamen, wenn auch nur wie selbstverständlich eingeflossenen Ausdruck eines grossen Dichters mithin ganz wie einen vom nachdenklichsten Forscher gewählten Kunstausdruck betrachten. Ehe wir aber die Bedeutung dieser „wachen Träume" besonders in Betracht nehmen, wird es gut sein, wenn wir unter der nämlichen Voraussetzung uns den Vers in seinem weiteren Verlaufe zuvor auslegen.

Mit der „Klarheit", zu welcher jenes traumhaft „in der Seele Tiefen" Webende sich erheben wolle, ist natürlich das Uebergehen aus dem Zustand der Empfängniss in den der dichterischen Geburt gemeint: das Herausfördern des innerlichst gehegten Schatzes in die Formen dieser anschaulichen Welt, den Raum oder die Zeit, und der Eintritt in den einen oder anderen Stoff, auf welchen jede Kunst angewiesen ist: der Dichter, oder Componist, kommt in die Lage, aus dem unsäglich innigen, nur empfundenen Zusammenhange mit dem innersten Wesen der Welt aus seiner schweigenden Ruhe gleichsam am Herzen des Weltgeistes herauszutreten: wohl ist es zu begreifen, dass auch ihn da das Bangen beschleicht, als könne er nimmer ganz und voll in Worten oder in Tönen wiedergeben, was ihn bewegte, denn dieses ist eben das über alle Formen des Raumes und der Zeit und über allen Stoff Erhabene, welches in der That nie ganz in das sinnlich zu Erfahrende ein- und aufgeht — desto schwerer übrigens, und desto weniger, jemehr diese Formen gar selbst noch durch Tradition in sich künstlich ausgestaltet und zu präceptorisch geltenden Schemen ausgebildet sind, in welche der Gemüthsreichthum des Dichters nun, wohl oder übel, zu vertheilen sei, wie das bekanntlich in der Musik besonders der Fall ist, wo man noch immer nicht aufgehört hat, b e s t i m m t e sogenannte „Formen" (Schemata sollte es heissen) blindlings an die Stelle der „Form" zu setzen, während „Form" doch ein Begriff, oder vielmehr eine M e t a p h e r ist, von der es, welches auch ihre wahre Bedeutung, ihr maassgebender Werth sei, überhaupt keinen Plural gibt, sodass die Berufung an die Form zu Gunsten der Formen in der That auf einem blossen Wortspiel beruht. Aber auch schon wenn man von dieser schulmeisterlichen Verstärkung der natürlichen Schwierigkeit, Unsägliches „zu singen und zu sagen", absicht, ist das Gefühl, welches unser Dichter in diesem Verse ausdrückt, ist die Bangigkeit, ob kundgegeben das in tiefster Brust bis dahin Schlummernde oder nur eben sich Regende seine beseligende Kraft, seine Reinheit bewahren werde, völlig begreiflich, und alle grossen Componisten scheinen sie zu theilen. Das vielfache Aendern und Feilen Beethoven's an seinen Motiven ist bei ihm ein sicherer Beweis davon: denn wenn ihm eine Gestalt eines Motivs noch nicht gefällt, so ist der Vorgang der Aenderung ja gar nicht so zu verstehen, als griffe er ganz äusserlich beliebig combinirend eine andere Gestalt desselben aus den sämmtlichen (unendlichen) „kaleidoskopischen" Möglichkeiten heraus, und vergliche diese sodann mit der früheren; sondern die spätere verdrängt von i n n e n heraus die frühere, weil sie, nunmehr s o gestempelt, das kräftigere Monogramm der Conception, der entsprechendere Ausdruck derselben in der erscheinenden Welt zu sein scheint — am auffallendsten verhält es sich bekanntlich hierin mit der Genesis der Cmoll-Symphonie. Es ist dasselbe Gefühl, welches den Philosophen in seine schwermüthige Klage: „sobald man spricht, beginnt man schon zu irren" ausbrechen lässt; denn auch Das, was er uns zu sagen vermag, hat bei ihm seinen Ursprung nicht im Kopfe: „Die grossen Gedanken kommen aus dem Herzen", wie V a u v e n a r g u e s es aussprach und Schopenhauer es unterschrieb, und so unentbehrlich ihm der Scharfsinn ist, der die Mysterien der Welt und des Herzens in klare Begriffe umzusetzen hat, so ist es doch erst der Tiefsinn in Verbindung mit dem Scharfsinn, der eigentlich den Philosophen macht, und der ohne ein reiches, empfängliches, wohl auch im tiefsten Grunde gutes Gemüth nicht zu Stande kommt; und es sei hier eingeflochten, dass als der höchste Repräsentant des philosophischen Tiefsinnes „der göttliche Plato", des Scharfsinnes „der erstaunliche Kant", und als der eminenten Verbindung beider hohen Eigenschaften der unsterbliche Schopenhauer zu gelten hat — mag ihn auch die „Zunft" nicht gelten lassen, weil er lieber künftig als zünftig sein wollte —, daher er denn der erste Philosoph ist, durch dessen System und Schule man hindurchgehen kann, ohne entweder an den Schätzen des Gemüthes oder an consequenter Klarheit des Denkens einzubüssen, und der wahrhaft und bis zu Ende verstanden, Nichts zerstört als die Empfindelei und die Befangenheit, obzwar er seine Jünger in ihrer Stellung zum praktischen Leben ein wenig gefährdet. Diese Besonderheit seiner Philosophie macht sie auch in der That zur ersten und einzigen, die für die Betrachtung der Tonkunst der geeignete Boden ist, daher sie denn auch bei ihm in organischem Zusammenhange mit dem System auftritt, während Andere sie eben nur *honoris causa*, weil sie doch einmal nicht mehr zu umgehen ist, besprechen oder — beschwätzen. Er nun hat in Betreff der Schwierigkeit, die Shakespeare so rührend schildert, gesagt und geklagt, dass den Welt-Inhalt in Begriffen niederzulegen, eigentlich eine ebenso unerfüllbare Aufgabe sei, wie den Inhalt einer Kugel in Quadratzollen auszudrücken, da eigentlich unser Denkvermögen ursprünglich der Aufgabe inadäquat sei. Auch er ist also zaudernd darangegangen, auch er hätte der Stimme folgen mögen, die da rief:

> Wecke nicht, was süss und unbewusst
> Schlummert still und rein in tiefster Brust.

Aber zuletzt — was hilft das Seufzen? Könnten wir doch dem Dichter oder Componisten als dem

warmen, dem Philosophen als dem (scheinbar) kalten berufenen Verkünder der Mysterien, sofern es erlaubt wäre, dass der Empfänger sich einmal über den Geber stellte, entgegnen: „Du nennst jenes fliehende „Etwas" nicht deutlicher — das ist aber eine Kriegslist von dir; wir wissen wohl: es ist auch ein idealer Egoismus dabei, also wenngleich ideal, so doch Egoismus, der dich schweigend und in süsser Selbstentzückung schwelgend erhalten, dich uns vorenthalten will. — Wer weiss auch — dürften wir hinzufügen — ob dein Schweigen an dir selbst ungestraft bliebe!"

(Fortsetzung folgt.)

---

## Kritik.

**W. v. Bock,** Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik.

Wenn der Verfasser meint, mit diesem seinem „Versuche" eine „bisher weiss gelassene Seite in dem grossen Gesammtbuche aller Culturvölker über Goethe auszufüllen", so kann man dieses Prioritätsrecht nur formell, d. h. insofern gelten lassen, als die vorliegende Schrift unseres Wissens wirklich die erste ist, welche alle bekannten Daten über Goethe's Verhältniss zur Musik, soweit sich selbe aus dessen eigenen Aufzeichnungen und seinem Briefwechsel mit Zelter ergeben, nebeneinandergestellt bringt. Denn so ganz unberücksichtigt ist dieses Verhältniss nicht geblieben, und ist gleich diese angeblich „weiss gelassene" Seite nicht ganz beschrieben, so wurde dennoch schon so manches Treffende über jenes gesagt, und zwar am bündigsten und den Kern der Sache am meisten erfassendsten bisher von Richard Wagner in seiner Festschrift: „Beethoven". Er hebt zuerst Goethe's bewusste Neigung zur bildenden Kunst hervor, der „mit seinem Bewusstsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist" war. Sodann zeigt er, dass die Ahnung vom Wesen der Musik bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet war, als bei Goethe, welcher in ihr „s e i n e r  g a n z e n  T e n d e n z  e n t s p r e c h e n d, m e h r  n u r  d a s  g e f ä l l i g e,  p l a s t i s c h  s y m m e t r i s c h e  E l e m e n t  d e r  K u n s t m u s i k  e r f a s s t e, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Aehnlichkeit aufweist." Dieser, weil auf Thatsachen beruhenden, unumstösslichen Ansicht können W. v. Bock's aus diesen Thatsachen und Aeusserungen Goethe's bestehenden Citate als Belege dienen, während er selbst der Meinung ist, dass „neben der Bildkunst die Tonkunst als eines der nothwendigsten Organe von Goethe's Wesen anzuerkennen sei", welcher Meinung er a. a. O. (S. 44) theilweise selbst widerspricht, indem er zugeben muss, dass Goethe ein bis zu freiem, freudigem Genusse gesteigertes Verständniss von Beethoven's Musik versagt blieb. Durch seinen ersten Satz stellt Bock die Bildkunst und die Tonkunst als in Goethe vollkommen gleich berechtigte Factoren n e b e n e i n a n d e r, was jedoch, wie gleich zu beweisen und auch nach Obigem, ganz unrichtig ist; denn wir finden in allen Aeusserungen Goethe's und seinen Relationen zur Musik kein einziges Beispiel, welches dem Wagner'schen Satz irgendwie widerspräche. Der Eindruck der Musik auf Goethe war kein tief seelischer, an- und aufregender, der ihn zu dithyrambischer Begeisterung gehoben und irgendwelchen Anstoss zu einer ebenbürtigen künstlerischen Kundgebung gegeben hätte, wie umgekehrt z. B. der machtvolle Eindruck der Poesie auf Beethoven es war, der ihn auch den Schiller'schen Hymnus an die Freude im Finale seiner neunten Symphonie anstönen liess — Goethe's schönem, überwiegend zur Plastik neigendem Geiste war die stofflose Musik mehr accessorischer Genuss — wie vieles andere Schöne. Darum nehmen auch seine Studien und Abhandlungen über Plastik und Malerei eine (auch quantitativ) so bedeutende Stelle in seinen Werken ein, während dasjenige, was er über Musik gesagt, zwar, wie bei seinem universellen grossen Geiste nicht anders möglich, bedeutend genug — doch gegen jene Leistungen verschwindend gering erscheint. — Nehmen wir dazu das allgemein bekannte Factum, dass Goethe für die erhabensten Offenbarungen des Beethoven'schen Genius kein Verständniss besass und dass er die volle Bedeutung dieses Mannes nicht begriffen — blieb doch sogar des Meisters Gesuch um Abnahme eines Exemplars seiner Missa solemnis, obwohl es nur eines Wortes des Allmächtigen am weimarischen Hofe bedurft hätte, um jene zu bewirken, unbeantwortet; ferner die kühle, fast verletzende Aufnahme des ihn persönlich besuchenden Weber, dessen „Freischütz" damals die ganze Welt in Entzücken versetzte; sodann seine Beurtheilung des Schubert'schen „Erlkönig", welchem er die Zelter'sche Composition bei Weitem vorzog — endlich auch, dass der zwar nicht verdienstlose, aber trockene und pedantische Zelter ausschliesslich sein musikalisches Orakel war (dessen Urtheil über den „Freischütz" wir heute belächeln, obwohl hauptsächlich diesem Weber die vorbemerkte Aufnahme zu verdanken hatte), — so können wir Bock's Antwort auf seine erste Frage: „Was war Goethe'n die Musik?", die da lautet: „Sie war ihm eine t i e f und t r e u geliebte Lebensgefährtin" nur mit Ausschluss des Wortes „tief" acceptiren. Hiermit wäre diese Frage nunmehr erschöpft und in einigen Puncten berichtigt.

Die zweite Frage: „Was war Goethe der Musik?" beantwortet der Verfasser nicht direct, sondern behilft sich mit einem nicht besonders glücklichen Vergleiche. Unserer Auffassung nach ist diese Frage auch schon in Obigem beantwortet. Dass jedoch hiermit dem grossen Werthe der Goethe'schen Aussprüche oder „Aperçus" nicht im Entferntesten nahe getreten werden will, bedarf selbstverständlich keiner weiteren Versicherung. Der Autor führt eine ziemliche Anzahl derselben an und stellt auch manchen geistvollen Vergleich mit denjenigen unserer neueren Aesthetiker an.

nteressantesten sind darunter Goethe's Controverse Zelter über den Moll-Begriff, sowie seine „Ton-, die, wie er gelegentlich Uebersendung derselben Zelter am 26. September 1826 diesem schreibt, ch „vieljährigen Studien“ im Jahre 1810 nach Unterhaltung mit Zelter niederschrieb. — Ob da- ben dieser Tonlehre irgend ein praktischer Nutzen nden, mögen Berufenere entscheiden.

Schliesslich sei auch gestanden, dass uns der Zu- nhang der im Vorworte erwähnten Studien des ssers über die „alten Kirchentöne“, wie auch des f bezüglichen und daselbst wörtlich abgedruckten ls der Riga'schen Zeitung mit der vorliegen- Schrift, trotz aufmerksamen Lesens nicht klar er- r ward, wie Verfasser dieses voraussetzt.

In jedem Falle gebührt dem Autor volle Aner- ng für seinen geistreichen und vielfach anregen- „Versuch“, und ist immerhin zu wünschen, dass ein chender Erfolg desselben ihn ermuntere, noch e „weiss gelassene Seite“ im Buche der etik der Tonkunst mit ähnlichen Versuchen aus- n.

**Joseph Engel.**

---

# Biographisches.

## Hermann Helmholtz,

Dr. der Medicin und Professor der Physik zu Berlin.

(Mit Portrait.)

Was thut Saul unter den Propheten? Was soll ediciner und der Physiker in einem musikalischen blatt? So könnte wohl Mancher fragen beim k der obigen Ueberschrift. Wir hoffen jedoch, sere Leser dies nicht thun werden, ist ja doch in musikalischen Zeitschriften seit fast einem Decen der Name Helmholtz häufig genug genannt in Werk, die „Lehre von den Tonempfindungen“ verschiedensten Tonarten besprochen worden. dürfte daher eine wenn auch nur kurze Be- ung über die wissenschaftliche Bedeutung dieses ichneten Naturforschers auch in diesem Blatte ohne Interesse sein, zumal da das vergangene ns in doppelter Weise an seine Person erinnert stens indem es ihn zu Ostern in einen neuen sseren Wirkungskreis versetzte, zweitens indem in dieser neuen Stellung seinen fünfzigsten Ge- feiern liess. —

ermann Ludwig Ferdinand Helmholtz 31. August 1821 zu Potsdam geboren, und hat f dem dortigen Gymnasium seine wissenschaft- Vorbildung erhalten. Schon im Jahre 1838 ver- dasselbe mit dem Entschluss, sich der Medicin men; er ging zu diesem Zweck auf das Berliner ch-Wilhelms-Institut, bekannter unter dem Namen „Pepiniaire“, dessen Zöglinge zwar mit den übrigen medicinischen Studenten die Vorlesungen auf der Universität besuchen, im Uebrigen aber eine gewisse Sonderstellung unter den Studirenden einnehmen: namentlich müssen sie sich verpflichten, eine Reihe von Jahren ihre Dienste dem Heere zu widmen. So wurde auch Helmholtz, nachdem er 1842 sein Studium vollendet und zum Doctor medicinae promovirt war, zuerst Militairarzt, und zwar in seiner Vaterstadt Potsdam. Dabei blieb er aber fortwährend im Zusammenhang mit der Universität zu Berlin und mit seinen dortigen Lehrern, namentlich mit Prof. Johannes Müller, dem Vater der heutigen Physiologie, dessen Lehren und Ansichten er später in so glänzender Weise weiter ausgebildet hat. Durch diesen Verkehr behielt er nicht nur fortwährend Fühlung mit den Fortschritten der gesammten Naturwissenschaften, sondern er wurde auch veranlasst, selbst an denselben mitzuarbeiten. — Gleich seine Erstlingsarbeit war von sehr weittragender Bedeutung, es war die Schrift „Ueber die Erhaltung der Kraft“ (1847). Er behandelte darin ein Naturgesetz, welches zwar schon vor ihm ausgesprochen, aber noch nicht in allen Consequenzen so klar dargelegt war, wie er es hier that.

Der Gedanke, dass alle Naturkräfte nur Bewegungsformen materieller Theilchen sind, war ja nicht mehr neu; dass die verschiedenen Naturkräfte in einem ganz bestimmten Zusammenhang unter einander stehen müssen, folgte ja daraus auch ohne Weiteres. Aber dass die Kräfte bei ihrer Wanderung durch die Körper alle möglichen Formen — Elektricität, Wärme, Licht, Schall u. s. w. — annehmen können und dabei weder Vermehrung noch Verminderung erleiden, sondern stets in ihrer ursprünglichen Quantität erhalten bleiben, das wurde in voller Klarheit erst jetzt von Helmholtz gezeigt.*) Es war also natürlich, dass diese Schrift ein ziemliches Aufsehen erregte und ihren Verfasser schnell bekannt machte. Namentlich aber eröffnete sie ihm auch den Weg zur akademischen Carrière, die er im folgenden Jahre (1848) in Berlin begann, vorläufig freilich nur als Assistent und Prosector am anatomischen Museum. Aber schon 1849 erhielt er einen Ruf als ausserordentlicher Professor für Anatomie und Physiologie nach der Universität zu Königsberg. Diese beiden medicinischen Disciplinen kann man vom Standpuncte der Naturwissenschaft aus wohl als die Fundamente der gesammten Medicin betrachten, beide verbinden die Medicin, die ja im Grunde ein Theil der angewandten Naturwissenschaften ist, mit den übrigen naturwissenschaftlichen Disciplinen: die Anatomie nämlich mit der Naturgeschichte, speciell mit der Zoologie, die Physiologie aber mit der Naturlehre, d. h. mit der Physik und Chemie.

---

*) Auf die mehrere Jahre ältere Schrift von Dr. J. R. Mayer-Heilbronn, die dasselbe Thema behandelte, damals aber nicht nach Verdienst beachtet wurde, können wir selbstverständlich hier nicht eingehen. D. Verf.

Für einen Mann wie Helmholtz war nun die Medicin an sich zu wenig, er ging über sie hinaus zur allgemeinen Naturwissenschaft, hauptsächlich zur Physik: seine Arbeiten bewegen sich daher meistens auf dem Grenzgebiete der Physik und der Physiologie, wenn sie nicht ganz und gar in die Physik übergreifen.

Die erste Arbeit auf diesem Gebiete war die Entdeckung eines „Augenspiegels" zur Beobachtung und Untersuchung der Netzhaut, die er im Jahre 1851 veröffentlichte. Die auf mathematischem Wege vollständig zu beweisende Thatsache, dass ein Lichtstrahl im Auge jedesmal denselben Weg zurücklegen muss, sei es dass derselbe von aussen hineinkomme, sei es dass derselbe, von der Netzhaut ausgehend, vorn wieder aus dem Auge heraustritt, brachte ihn auf den Gedanken, die Netzhaut eines lebenden Auges mit Hilfe eines Brennspiegels hell zu beleuchten und zugleich durch eine in der Mitte des Spiegels angebrachte Oeffnung die beleuchtete Stelle zu beobachten. Diese Entdeckung ist für die Augenheilkunde von ungeheuerem Vortheil geworden, weil die Aerzte nun mit Hilfe des Augenspiegels die Natur vieler Augenkrankheiten genauer erkennen konnten als bisher. Der Augenspiegel ist später noch vielfach modificirt und hat unzähligen Leidenden Hilfe gebracht.

Bald nach der Publication dieser Schrift wurde Helmholtz zum ordentlichen Professor befördert (1852); er blieb dann noch drei Jahre in Königsberg und schrieb dort mehrere naturwissenschaftliche Schriften und Abhandlungen, namentlich über Themata aus der Optik und Elektricitätslehre.

Im Jahre 1855 wurde er als Professor der Physiologie nach Bonn berufen, wo er seine Arbeiten fortsetzte und neben dem Auge auch das Ohr in den Bereich seiner Untersuchungen zu ziehen begann. Seine erste akustische Arbeit war die Abhandlung über die Combinationstöne, die schon Sorge und Tartini im vorigen Jahrhundert entdeckt hatten, die aber bis dahin stets falsch erklärt waren und bis zum heutigen Tage noch vielfach falsch aufgefasst werden.

Wiederum nach drei Jahren siedelte er nach Heidelberg über, wo er seine akustischen Arbeiten fortsetzte und ausser einigen einzelnen Abhandlungen sein bekanntes Werk „Die Lehre von den Tonempfindungen" herausgab. Daneben setzte er aber seine elektrischen und optischen Untersuchungen fort und vollendete unter Anderem das in Bonn begonnene vortreffliche „Handbuch der physiologischen Optik".

Die beiden genannten Schriften sind die Hauptwerke von Helmholtz. Durch die erstere ist er unter den Musikern bekannt geworden: es ist noch im Gedächtniss Aller, welchen Eindruck dasselbe hervorrief und welche Discussionen es in den musikalischen Blättern veranlasste. Der Name Helmholtz diente der einen Partei als Feldgeschrei, während die Vertreter der anderen Richtung die von ihm aufgestellten neuen und originellen Ansichten in keiner Weise gelten lassen wollten, sondern dieselben womöglich als für die Kunst gefahrbringend betrachteten. Wir kommen weiter unten auf dieses Werk zurück.

Das andere Werk, die physiologische Optik, ist in wissenschaftlicher Beziehung wohl noch bedeutender, es hat Helmholtz über zehn Jahre lang beschäftigt. Ueber diese lange Zeit wird man sich bei dem Umfange des Werkes nicht wundern, zumal da der Verfasser sich nicht auf die Aussagen der älteren Beobachter verlassen wollte, sondern — abgesehen von seinen eigenen einschlägigen Forschungen — auch die alten Versuche alle zu wiederholen für nöthig hielt. Er versichert irgendwo, dass es keinen für die Physiologie des Auges einigermaassen wichtigen Versuch gebe, den er nicht selbst controlirt habe. Dabei ist hervorzuheben, dass viele seiner Vorgänger durch ihre Versuche sich die Augen gründlich verdorben haben, zum Theil sogar bis zu einer zeitweisen Blindheit; wenn es ihm nun gelungen ist, nicht blos die Versuche dieser seiner Vorgänger zu wiederholen, sondern auch noch unendlich viel neue dazu anzustellen, und wenn er dabei sein klares und helles Auge bis jetzt hat bewahren können, so ist das gewiss ein Zeichen von seiner Vorsicht und seiner Geschicklichkeit beim Experimentiren.

Aber nicht blos in der Praxis des Experimentirens, sondern auch in theoretischer Beziehung gehört Helmholtz zu den ersten Grössen deutscher Wissenschaft: sämmtliche Methoden der niederen und höheren Mathematik stehen ihm zur Disposition, wenn es gilt, theoretische Erklärungen für physikalische Erscheinungen zu geben. Am interessantesten ist in dieser Beziehung dem Verfasser dieser Skizze stets die oben erwähnte Theorie der Combinationstöne gewesen, vor Allem deshalb, weil durch diese Theorie die Existenz einer besonderen Classe von Combinationstönen vor ihrer experimentellen Entdeckung mathematisch bewiesen war.

Hatte Helmholtz somit allmählich die Bedeutung eines Gelehrten ersten Ranges erlangt, so war der Wunsch wohl gerechtfertigt, ihn wieder in seine alte Heimat, in sein engeres Vaterland Preussen zurückzuziehen. Es bot sich dazu schon vor einigen Jahren eine passende Gelegenheit: als nämlich Prof. Plücker in Bonn gestorben war, beabsichtigte man ihm diese Professur für Mathematik und Physik zu übergeben, die Unterhandlungen zerschlugen sich aber und Helmholtz blieb noch bis Ostern 1871 in Heidelberg. Seitdem hat er die durch den Tod von Prof. Magnus in Berlin erledigte Professur der Physik inne und wirkt dort nicht nur durch seine Vorlesungen, sondern er hat auch ein physikalisches Laboratorium eingerichtet, welches demnächst noch vergrössert werden soll: darin arbeiten unter seiner speciellen Aufsicht und Leitung eine ganze Zahl von strebsamen jungen Leuten, die sich zu tüchtigen Physikern ausbilden wollen.

Soviel über Helmholtz's Lebenslauf; über seine wissenschaftliche Bedeutung, namentlich in Bezug auf die Musikwissenschaft, sprechen wir demnächst in einem besonderen Artikel.

(Fortsetzung folgt.)

# Feuilleton.

## Aus Carl Maria von Weber's Briefen an seine Braut, seine nachmalige Gattin Caroline in Prag.

(Aus dem Jahre 1817, von Dresden aus, wo er am 17. Jan. seine Stellung als königl. sächs. Capellmeister angetreten hatte.)

Es ist unter den grossen Tonkünstlern der Vergangenheit bis Mendelssohn keiner, der über die Principien seiner Kunst, über sein eigenes Wollen und Wirken darin, eines klaren schriftlichen Ausdrucks fähiger gewesen wäre, als Carl Maria von Weber. — Diese Seite desselben hervorzuheben, ist indessen zunächst nicht der Zweck der Mittheilungen einiger, hier folgender, den Briefen an seine Braut entlehnten Aussprüche. Diese sollen und können nur dazu dienen, den Einblick in die allgemeine Charakteristik des merkwürdigen Künstlers zu erweitern und damit einen, wenn auch nur geringen Beitrag zu liefern (der sich zu ausserordentlicher Reichhaltigkeit hätte ausprägen lassen) dafür, dass bei dem echten Künstler Geist und Herz, Kunst- und Welterkenntniss Hand in Hand gehen, und dass dies gerade bei Weber besonders hervortretend der Fall gewesen. — Die Veröffentlichung solcher (später vielleicht auf rein künstlerischem Boden sich bewegenden), Weber's Briefen entnommenen Notizen wird, wenn sie Beifall finden sollte, von mir fortgesetzt werden. Dass diese Briefe in tiefstem Vertrauen und ohne jede Aussicht oder gar Rücksicht auf eine jemalige Veröffentlichung 'niedergeschrieben wurden, kann ihren Werth nur erhöhen. Zu solchen Mittheilungen daraus, wie den hier gebrachten, bin ich durch Hrn. Freiherrn Hofrath Max Maria von Weber, Weber's Sohn, besonders ermächtigt.

F. W. Jähns.



Hermann Helmholtz.

1) Du wirst immer mehr und mehr fühlen, dass nur der wahrhaft Gute der Klügste ist, so wie es die grösste Klugheit ist, gut zu sein, und dass dieses alles nur wieder aus reinem Willen und aus Vertrauen auf Gott und auf die Kraft, die er uns gegeben, entspringt. — Es gibt keinen, selbst den

besten aller Menschen, der nicht der Nachsicht der Anderen in einzelnen Fällen bedürfte. Aber die Summe des Handelns, darin liegt es. Es giebt sehr schlechte Menschen, die trotz ihrer vollendeten Niederträchtigkeit doch zuweilen in einer Art von gutmüthigem Fieberanfalle irgend etwas Gutes thun können; deshalb aber sind sie um kein Haar besser im Ganzen — und so umgekehrt. (29. Mai.)

2) Jeder Mensch ist der Schöpfer seines eigenen Glückes und meistens klagt er ungerechterweise das Schicksal an. Wer im Stande ist, den Zweck seiner Bestimmung und seines Lebens einzusehen und daher einig mit sich selbst ist, den können die widerlichen, wie die glücklichen Zufälle des Lebens nur zu weiterer Ausbildung und Beruhigung führen. Wenn wir die höchsten Forderungen an uns selbst machen und unsere gegenseitigen Schwächen mit Liebe und entschuldigender Nachsicht ertragen, so wird gewiss die herrlichste innere Beruhigung unser Glück machen, und werden uns alle Stürme des Lebens nichts anhaben können. (9. Juni.)

3) Thue Recht und scheue Niemand — das ist auch mein Wahlspruch. (20. Juni.)

4) Es ist kein kleiner Schritt, den wir zusammen ins Leben thun: da werden jahrelange Gewohnheiten sich anders gestalten, vieles wird angenommen, vieles abgelegt werden müssen. Wer's ehrlich mit dem Wesen meint, dem er sich verbindet und auch mit sich selber, der kann nur ernst und voll gespannter Erwartung in die Zukunft schauen, die ihm in magischem Spiegel hohe Freuden hoffen und mancherlei seltsame unbekannte Lasten auch erwarten heisst. Das Tröstliche dabei ist, dass, je ernster man in diesen Schicksalsspiegel schaut, man um so mehr hoffen kann, desto fröhlicher überrascht zu werden. (23. Juni.)

5) Ja, ja, jeder Mensch ist anders allein und im Strudel der Lebensverhältnisse; in letzterem bewährt sich erst das wahre Gute und die echte Bildung. (23. Juni.)

6) Ja, es ist keine Kleinigkeit, auf meinem Posten zu stehen, wo so viele billige Rücksichten zusammenkommen, und ich doch um keinen Preis dem wahren Vortheil der Kunst zu nahe treten lassen will und werde. (23. Juni.)

7) Sonderbar! Da der Graf*) mir Vertrauen schenkt, da Alles geschieht, was ich will (weil ich nur das Gute will), da die Oper**) sich bei diesen wenigen Kräften schon so hebt und auszeichnet, so sieht man darin schon den Untergang des Schauspiels. Statt dass dies ein Sporn für dasselbe sein sollte, verjammern sie sich ganz unthätig. (27. Juni.)

8) Es giebt gewisse charakterlose und locker lebende Menschen, die gar keinen Begriff von einem ordentlichen unbescholtenen Lebenswandel haben, und in Dem, der einen solchen Ruf besitzt, nur einen feineren Spitzbuben sehen, der sein Spiel verbirgt; ja sie sind elend frech genug, ihr eigenes zügelloses öffentliches Leben für Offenheit und naive natürliche Ungebundenheit auszugeben, sowie die meisten Grobiane von ihrer Grobheit sagen: „Ich bin nun schon so ein grader ehrlicher Kerl!"

9) Ich gehe meinen graden Weg fort und lasse sie alle kläffen, denkend, dass es überall so ist, hoffend, dass es besser werde, und wissend, dass das Gute und die redliche Handlungsweise immer endlich siegreich hervorstrahlen muss. (7. Juli.)

10) Wie Gott will! Er sorgt ja immer väterlich für uns. (7. Juli.)

11) Es giebt nichts Erhebenderes, Beruhigenderes und doch Demuthsvolleres, als das Gefühl des eigenen Willens, gut zu sein und die fühlbaren Fortschritte in diesem Streben. (10. Juli.)

12) Dem Weibe gegenüber hat der Mann kein Geheimniss; der Geliebten gegenüber wird er oft von ihr dazu gezwungen. (10. Juli.)

*) Graf Vitzthum, damal. Intendant des Dresdener Hoftheaters.
**) Die von Weber Anfang d. J. 1817 in Dresden neugegründete Deutsche Oper.

13) Wenn dieses so durchaus gesegnete Jahr*) so gut die Weiber gedeihen lässt, als es den Anschein vom Weine hat, so will ich noch oft in späteren Jahren bei einem Gläschen 1817er ausrufen: „Das war das gute Jahr, wo mein Weibchen gedieh!" Also jetzt halte dich dazu! Lasse dich zeitigen von der Sonne der Wahrheit und Erkenntniss, fülle dich mit dem Thau der Geduld und Liebe, damit du unter der Kelter des Ehestandes den hellen, klaren Lebenswein giebst, der verjüngt, stärkt und beglückt! (14. Juli.)

14) Bemühe dich, das Reinste und Beste von den Menschen zu denken — das ist so wohlthätig. (16. Juli.)

15) Um Mittag gab Schm. (in Dresden) ein grosses Tractement. Da wurde nach Tische wieder so viel von den Verhältnissen hier gesprochen, so viel Pläne wurden gemacht und die Wege bezeichnet, die einzuschlagen wären, dass mir trotz der guten Meinung dieser guten Menschen, die alles auch um der guten Sachen willen thun, doch diese Wichtigthuerei in den erbärmlichsten Kleinigkeiten, dieses mir unerträgliche Protectionswesen und dieses elende Berücksichtigen und Verleugnen und Schmiegen und Suchen, — was alles so ganz ausser meiner Handlungsweise, Denkart, ausser meinem Gefühl und meinen Grundsätzen liegt —, dass ich mitten in den Beweisen der grössten Achtung und Liebe und in dem Bestreben, mein Wohl zu gründen, doch beinahe den Entschluss in mir fest werden liess, ein solches Leben nie zu führen und, in Berlin**) wenigstens, nur allen Künstler-Verdruss allein stehend zu ertragen. — Ich erkenne gewiss alles an und weiss zu schätzen, was diese Leute thun, und mag es doch nicht ertragen. Ich brauche keine Stütze als meine Rechtlichkeit, keinen Rückhalt als meine Kunst, keinen Trost und keine Freude als meine Lina. (27. Juli.)

10) Es ist wahr, dass in dieser Zeit viel zusammengekommen, ja zum Theil noch beisammen ist — aber ich habe mir fest vorgenommen, so leicht wie möglich über alles wegzusehen und mich immermehr in meine Ueberzeugung zu hüllen, unbekümmert, ob ich eine Sprosse höher oder tiefer in der Gnade stehe, wenn ich nur weiss, dass ich vermöge meines Willens die oberste verdiene. (8. Aug.)

17) Dass die Sonne nach Stürmen heller scheint, ist wahr, aber wenn einem der Wind so ins Angesicht pfeift, schneidet man doch Gesichter. Dass das Bessere durchdringen muss, weiss ich wohl, und baue auch darauf und auf Gottes Gnade. (15. Aug.)

18) Wollen wir haben, dass die Leute an uns Antheil nehmen sollen, so müssen wir denselben auch an ihnen beweisen. (25. Aug.)

19) [Als Weber das Decret über seine lebenslängliche Anstellung als k. s. Capellmeister zu Dresden empfangen hatte.] — Obwohl ich an alle diesem [den Einzelnheiten des Decrets] kaum zweifeln konnte, so hat doch die Gewissheit meine Seele mit Freude erfüllt, und ich möchte in inniger Glut zu dir fliegen können, um an deinem theilnehmenden Herzen doppelt diese schöne Gewissheit geniessen zu können. Du kannst es kaum wissen, wie ganz anders sich das Gefühl eines Mannes wendet, der für die Existenz und das Wohl eines geliebten Wesens zu sorgen hat, und welche bange Aengstlichkeit zuweilen ihm die Sorgfalt einflösst, wo er früher mit keckem lachenden Muthe allein mit Lust dem Schicksal die freie Stirn bot. Desto süsser, fester und rührender aber ist die Freude, die ihm eine Nachricht der Art giebt, die unmittelbar das Leben seiner Liebe betrifft. Mit voller Lust sehe ich nun erst das Handieren der Leute um mich her [in der eben einzurichtenden Wohnung], denn es wird stehen bleiben, was ich jetzt hinsetze. (15. Sept.)

20) Vor dem Publicum in Masse muss man immer Achtung haben. (26. Sept.)

*) 1817, das Jahr von Weber's Verheirathung mit Caroline.
**) In dieser Zeit waren Weber von Berlin aus neue dringende Anerbietungen zur Annahme einer der dortigen königl. Capellmeisterstellen gemacht worden. Nach dem Brande des Berliner Schauspielhauses am 29. Juli d. J. wurden diese Anträge zurückgezogen.

# Tagesgeschichte.

## Die „Lohengrin“-Aufführung

in Bologna am 1. November 1871.*)

Bologna, Mitte November.

Die deutschen politischen und Fachblätter haben bereits zum grössten Theile kurze Notizen über die merkwürdige Aufführung des „Lohengrin“ am hiesigen Teatro communale gebracht und den Erfolg der Oper — zum grossen Erstaunen der Welt — constatirt.

Wie Sie mir schreiben, fehlt es bisher an einer ausführlichen Besprechung dieses in der That denkwürdigen Ereignisses, und um einerseits diese Lücke auszufüllen, andererseits um einer Art Verpflichtung gegen die bei uns noch immer sehr unterschätzten Italiener und ihre Kunstzustände gerecht zu werden, entschliesse ich mich, Ihrem Wunsche, einen ausführlichen Bericht von mir zu erhalten, zu willfahren. Freilich muss ich Ihnen offen gestehen, dass ich die Feder nur ungern zur Hand nehme; ungern im Allgemeinen, weil ich privatim ein etwas lässiger, und der Oeffentlichkeit gegenüber ein etwas zaghafter Briefschreiber bin, und im Besonderen, weil ich bei der zu besprechenden Aufführung selbst nicht ganz unbetheiligt war.

Vor Allem möchte ich darauf hinweisen, dass eine erste Opernaufführung in Italien ein noch weit bedeutenderes Ereigniss ist, als für welches es bei uns angesehen wird. Schon die äusseren Verhältnisse bedingen dies; in der sehr kurzen Saison, auf die sich der italienische Theaterbesucher das ganze übrige Jahr hindurch freut, hört er nur zwei oder drei Opern; es ist ihm also wichtig zu wissen, ob er den erwarteten Genuss finden wird, oder nicht.

Ueberdies denkt der Italiener, wenn er von Kunst spricht, immer zunächst an die Oper. Musik im absoluten Sinn steht ihm genau ebenso in zweiter Linie, wie sich uns umgekehrt der bessere, reinere Theil der Musik immer als „Concertmusik“ begreift, während die Oper uns immer noch eine wenigstens fragliche Abzweigung der musikalischen Kunst bedünkt.

Ja, die italienische Anschauungsweise ist so sehr von der unserigen verschieden, dass der Italiener es kaum zugeben will, dass in einem Streichquartett oder einer Symphonie (dieser Ausdruck, in Italien für Ouverture gebräuchlich, erschwert dem grossen Publicum sehr die Vorstellung von der zu Grunde liegenden Form) irgend eine kunstwürdige Idee zum Ausdruck gebracht werden kann; ein musikalisches Kunstwerk ohne die menschliche Stimme ist ihm schlechterdings undenkbar. Es muss beigefügt werden, dass ein Disput über dieses Thema in Italien sehr schwer ist, da der Italiener über seine Kunst wenig denkt; er fühlt sie. Wie es denn auch jedenfalls charakteristisch erscheint, dass der Italiener für alles Hören im intelligenten Sinne das Wort *sentire* gebraucht.

Damit ist vielleicht schon zum Theil der Zustand der Naivetät bezeichnet, in dem sich Künstler wie Publicum in Italien in Bezug auf Kunstfragen befinden; und gerade diese Naivetät erscheint einerseits als ein sehr glückliches Zeichen wahrer Begabung, andererseits verleiht sie dem Schiedsspruche des italienischen Publicums einen unendlich bedeutenderen Werth.

Man bedenke, dass dem italienischen Publicum alle die musikalischen Factoren, aus denen sich die Wagner'sche Musik herausentwickelt hat, fremd sind; Gluck, Beethoven und Weber sind ihm so gut wie unbekannt; und so musste dem Italiener die Wagner'sche Musik unter die hergebrachte, ja ihm einzig mögliche Kategorie „Opernmusik“ fallen, während in Deutschland zur Vermeidung von Missverständnissen Wagner sich stets bemüssigt sieht, gegen diese bei uns mit einem verdächtigen Beigeschmack verbundene Bezeichnung zu protestiren.

Um so merkwürdiger also, dass der Italiener „Lohengrin“, als „Oper“, ohne alle Umstände, verstanden hat. Und aus der Art und Weise, mit der das Publicum in den ersten fünf Vorstellungen, denen ich beiwohnte, geurtheilt hat, leuchtet denn auch wirkliches Verständniss hervor.

Lassen Sie mich zunächst von dem Verhalten des Künstlerpersonals zu seiner schwierigen Aufgabe sprechen. Die beiden Frauenrollen lasse ich dabei vorderhand ausser Acht, da sie in Händen deutscher Sängerinnen waren. Aber klingt es nicht unglaublich, dass die Träger der übrigen Partien, lauter Stockitaliener, nach vierzehn Tagen Studiums, ihre Rollen vollständig inne hatten und sich nur über das Eine wunderten, wie man diese Musik als unsanglich und schwerverständlich hatte verschreien können. (Was das Erste anlangt, so thut freilich die wunderbare Sprache und dazu eine sehr gelungene Uebersetzung unseres Marchesi, dem dafür unbedingtes Lob gebührt, das Ihre.)

Von dem Fleiss, den die Sänger bei dieser Gelegenheit entwickelten, von der Ausdauer, mit der sie ihrem Studium oblagen, kann man kaum eine Vorstellung geben; es genüge, zu sagen, dass man die ersten drei Wochen täglich von 1—3 Uhr Mittags und von 8–11, ja oft 12 Uhr des Nachts probirte, während in der letzten Woche die Mittagszeit zu Scenenproben verwendet wurde und die um 8 Uhr Abends beginnenden Orchesterproben sich oft bis 2 Uhr Nachts ausdehnten.

Nie stiess man auf Widerspenstigkeit oder übeln Willen; ja wenn nach beendeter Probe, tief in der Nacht, die Präludien des ersten und dritten Actes probirt wurden, fiel es keinem der auf der Bühne Beschäftigten ein, wegzugehen; sie blieben da, um zuzuhören!

Die Choristen, die nicht für die Saison, sondern per Vorstellung honorirt werden, studirten zwei Monate lang mit einem unglaublichen Eifer, ohne auch nur einen Kreuzer Gage zu beziehen (sie sind zum grössten Theil ansässige Handwerker); erst nach der ersten Vorstellung bezogen sie à Person ihre drei Franken. Unter solchen Verhältnissen fanden sie noch die Mittel, ihrem Chordirector ein Dankgedicht, auf das Schönste ausgestattet, zu überreichen.

Die Mitglieder des Ballets, die nach dem Wortlaut ihres Contracts nicht verpflichtet waren, Statistendienste in einer Oper ohne Ballet zu versehen, wurden zu dieser für italienische Tänzer unerhörten Dienstleistung herangezogen; sofort ging auch diesen die ungewöhnliche Bedeutung des aufzuführenden Werkes auf, und ohne ein Wort des Widerspruchs fügten sich diese vielgeplagten, schlecht honorirten Leute in das Loos, von 8—12 Uhr Nachts in der Oper zu statiren, um nachher noch ein ganzes Ballet aufzuführen.

Nur durch diesen bewundernswerthen Eifer, der sich bei Allen zeigte, war es möglich, die Oper mit nur neun Theaterproben in Scene gehen zu lassen. Man bedenke noch, wie ungewöhnlich für einen italienischen Chor die Forderung ist, sich an der Handlung selbstthätig zu betheiligen, und wie vortrefflich sie dieser Forderung gerecht wurden, und man wird sich von dem guten Willen und den Talenten einen ungefähren Begriff machen, die bei dieser Gelegenheit zum Vorschein kamen.

Das grösste Verdienst gebührt zweifellos dem Dirigenten der Oper, Angelo Mariani, einem Manne von seltener Begabung und den vortrefflichsten Dirigenteneigenschaften, aber auch grossen persönlichen Vorzügen, die ihn nicht nur zu einer unangezweifelten Autorität, sondern auch zu einer allgemein geliebten Persönlichkeit machen.

Er war es, der die vorhandenen Funken dramatischen Talentes in den Einzelnen wie in den Massen zur hellen Flamme entfachte, der, mit einem merkwürdigen Geschick sofort die Pointen der musikalischen Wirkungen erkennend, dieselben mit der grössten Feinheit und Gewandtheit zum Ausdruck brachte. Dass er die Oper auch musikalisch vielfach ins Italienische übersetzte, möchte ich ihm eher zum Verdienst, als zum Vorwurf anrechnen.

Die Ausstattung war für die Verhältnisse einer Stadt von 100,000 Einwohnern sehr anständig, und darf dabei nicht vergessen werden, dass Costume, Decorationen und Requisiten für

*) Wir entnehmen diesen Bericht der kürzlich ins Leben getretenen Wiener „Allgemeinen Kunst-Zeitung“. Geschrieben ist derselbe von Hrn. Ernst Frank in Wien, der bekanntlich als Fachmann zur Theilnahme an der Vorbereitung in Rede stehender Aufführung eingeladen wurde. „Leider“, bemerkt hierzu die Redaction unserer Quelle, „verhüllt der verdienstvolle Autor seine eigenen Verdienste um den glücklichen Erfolg des bedeutsamen Experimentes mit dem Mantel der Bescheidenheit, und wir selbst mussten erst durch Briefe aus Fachkreisen in Bologna über die Wichtigkeit derselben aufgeklärt werden.“ D. Red.

vielleicht 30 Vorstellungen gefertigt wurden, um dann in die Rumpelkammer zu wandern.

Ich wende mich nun zur näheren Beschreibung der Aufführung der Oper, sowie der Aufnahme derselben seitens des Publicums.

Das sehr geräumige, prachtvolle Teatro communale war schon geraume Zeit vor dem Beginn der Vorstellung dicht gefüllt; eine aufgeregte Stimmung liess sich nicht verkennen; man sprach von fremden Notabilitäten, die als unbedingte Anhänger gekommen waren; und wieder Andere, die dem Werk einen Misserfolg, der Kunst aber den Verfall prophezeiten, wenn die neue Richtung Eingang finden würde.

Mariani erschien am Dirigentenpult, und das aus allen Theilen Italiens versammelte Publicum empfing den allgemein beliebtesten und verehrtesten Dirigenten des Landes mit stürmischem Jubel.

Das Vorspiel begann; eine in Italien noch nicht dagewesene Ruhe im Zuschauerraum war die sofortige, gewiss nicht geringe Wirkung dieses merkwürdigen Tonstückes; langsam stieg das Gral-Motiv aus seiner überirdischen Geigenhöhe herab in die realeren Bläserexistenzen, immer wachsend, immer neue Farben spielend, und als endlich das ganze wohltönende Orchester einstimmte, da wollte schon der erste Jubel losdonnern, wurde aber sofort unterdrückt, da man dem Verschwinden des Motivs lauschen wollte, das wieder hinaufschwebt in die Höhen, von wo es gekommen ist.

Da erst, als die letzten Schwingungen des Schlussaccordes verklungen waren, machte sich ein Beifallssturm Luft, der nicht enden wollte, bis Mariani sich anschickte, das Stück zu wiederholen. Am Schlusse derselbe enorme Erfolg. Endlich hob sich der Vorhang. Jubel begrüsste das freundlich schöne Bild, das sich bot.

Die Ansprache des Königs (Signor Galvani), sowie die Anklage Telramund's (Signor Silenzi) wurden vortrefflich vorgetragen. Lassen Sie mich gleich hier dem Heerrufer (Sign. Butti) das unbedingte Lob aussprechen, das er redlich verdient hat. Die Partie wurde unter seinen Händen zu einer Hauptrolle.

Elsa (Frau Bianca Blume) erschien, und als sie die Traumerzählung vollendet, machte sich der bis daher mühsam zurückgehaltene Beifall wieder Luft.

Man ruft zum Kampf; kein Kämpe für die verklagte Unschuld naht sich; athemlose Stille auf der Bühne wie unter den Zuhörern; da fängts an, im Chor sich zu regen:

*Ciel! Un Cigno!*

Immer Mehrere bestätigen die ersten Ausrufe, alles Volk drängt gegen den Fluss, der Vordergrund wird beinahe leer, nur Elsa und der König sind dageblieben; da — im Glanz des Sonnenlichts erscheint in strahlender Silberpracht der Held, Alles stürzt begeistert vor an die Lampen:

*Miracol, miracol inaudito!* tönts und jubelts, und die Hörer jauchzen mit, und ein Sturm von Entzücken bricht los; *bis! bis!* „Aber es lässt sich ja nicht wiederholen" — thut nichts, *bis, bis!* Mariani winkt ab, bittet mimisch um Ruhe, *bis, bis!* Man wartet, und wartet eben, bis sich endlich der Jubel ausgetobt hat und die Zuhörer die Unerfüllbarkeit ihres Verlangens einsehen.

Endlich kommt Lohengrin (Sign. Campanini) zum Wort:

*Merce, merce, cigno gentil,*
*Valica amora l' ampio ocean,*
*Vanne, ritorna nel santo asil,*
*In cui non penetra lo sguardo uman!*
*Compito il patto hai con onor!*
*Addio, addio, cignio canor!*

Gerührt fängt der Chor an, seinen Empfindungen Ausdruck zu geben, und kann sich nicht enthalten, gegen den Schluss der wunderbaren Cantilene in ein echt italienisches Crescendo überzugehen; und wieder ein Beifallssturm durchtost das Haus.

Das Gespräch zwischen Elsa und Lohengrin (in merklich lebendigerem Tempo, als an der Wiener Oper vorgetragen) wirkt bezaubernd; und als Lohengrin, seine kühle Göttlichkeit abstreifend, zum warmempfindenden Menschen wird, da fühlt sich der Italiener dem Helden ein gut Stück näher, und nach dem vortrefflich gebrachten:

*Elsa, io t'amo!*

bricht der Jubel wieder donnernd los, um sich sofort nach der folgenden, wunderbaren Chorstelle zu wiederholen.

Die Vorbereitungen zum Kampf werden getroffen; der Herold erntet nach seiner (in Wien unbegreiflicher Weise gestrichenen) Stelle: „Hört auch, ihr Streiter vor Gericht!" wohlverdienten Applaus, und das Gebet, von so viel schönen, freien Stimmen in dem ausgezeichnet akustischen Theater begeistert gesungen, zündet mächtig!

Man kämpft, Lohengrin siegt, wieder mit dem Chor jubelt die Zuhörerschaft, und nach dem immer mehr steigernden und belebenden Finale fällt unter endlosem Beifall der Vorhang; fünf Mal müssen die Sänger dankend erscheinen, und der Erfolg des Abends ist entschieden.

(Schluss folgt.)

## Musikbrief.

### Wien.

Gesellschafts- und Philharmonische Concerte — Door'sche Triosoiréen — Hellmesberger's Quartettproduction — Claviervirtuosen, Josef Wieniawski und Sophie Menter — Kammersängerin Regan — Akademischer und Männergesangverein — Wiener Singakademie — Ullman's Künstlerconcerte.

Eine Fülle von Stoff, wie ihn die Wiener Concertsäle seit vielen Jahren zur Adventzeit dem Berichterstatter nicht darboten: der Leser wird daher um eine kleine Geduld gebeten, sollte dieser Musikbrief etwas lang ausfallen.

Wie alljährlich wurde auch heuer das Hauptinteresse der gebildeten Musikfreunde Wiens von unseren grossen Massenaufführungen der Gesellschafts- und Philharmonischen Concerte in Anspruch genommen.

An den Gesellschaftsconcerten fesselte diesmal noch besonders ein äusserer Umstand: die Uebernahme der artistischen Direction durch Anton Rubinstein.

Ein Dirigent lässt sich unseres Erachtens unter zweifachem Gesichtspuncte betrachten: unter dem subjectiven der persönlichen Gebahrung des Ersteren und unter dem objectiven des durch die dirigirten Werke hervorgebrachten Effectes.

Nach ersterer Richtung hat Rubinstein rasch die Bekenner jeglicher musikalischer Parteifarbe für sich zu gewinnen gewusst. Sein nennenswerthester Directionsvorzug beruht in einer künstlerischen Einfachheit, welche alle Affectation ausschliesst. Rubinstein kümmern im Concerte nur die Tonwerke, die er mit ausgeprägtestem rhythmischen Gefühle, dabei aber unerschütterlicher Festigkeit scharf accentuirt. Feind aller officiellen Ovationen, macht R. dieselben dadurch von vornherein unmöglich, dass er sich lange vor Beginn der Productionen unter die Musiker mischt, bei dem Dirigentenpult erscheint und wieder abtritt, nicht aber, wie andere Dirigenten, erst im letzten Augenblicke dem schon ungeduldig harrenden Publicum — also recht etiquettemässig — sein werthes Ich vor Augen stellt.

Bezüglich Rubinstein's objectiver Directionsbefähigung wird sich das unparteiische Urtheil gleichfalls günstig, aber mit einiger Reserve aussprechen müssen.

Bisher hat Rubinstein in dem Programm der Gesellschaftsconcerte das Princip befolgt, immer eine Symphonie zwischen mehrere grössere oder kleinere Gesangsnummern zu stellen.

Die von R. dirigirten Chöre hinterliessen im Allgemeinen den Eindruck sorgsamen, verständnissvollen Einstudirens, sie gingen, eine einzige Ausnahme abgerechnet [*]), nicht minder exact als unter Herbeck. Ein individuelles Gepräge hat Rubinstein all diesen Choraufführungen nicht aufgedrückt.

Eine ganz andere Stellung nimmt Rubinstein dem Gesellschafts-Orchester gegenüber ein, wo dieses eine selbständige Wirkung äussern soll. Man kennt hier den Orchesterdirigenten

---

*) Diese Ausnahme betraf Bach's von Ferd. Hiller für Concertaufführungen bearbeitete Cantate über Luther's „Ein feste Burg" — auf welche wir gleich zu sprechen kommen.

Rubinstein, wenn man den Pianisten kennt. R. sieht das Gesellschafts-Orchester als ein riesiges Clavier an, auf dem er in seiner gewohnten geistvollen, aber nicht ganz von Willkür freien Weise nach Belieben spielen könne. Nun weiss man, wie viel bei R.'s Claviervorträgen von der „Aufgelegtheit" des Künstlers abhängt; wie er heute so schön pietätvoll vorträgt, was er gestern einem Alles überfluthenden Virtuosenfuror opferte — und umgekehrt.

Ganz in der nämlichen Weise, wie das Clavier, „spielt" R das Orchester. Manche Sätze behandelt er mit der grössten Freiheit und Delicatesse, während er über wichtigere und bedeutendere (Trauermarsch der Eroica!) flott hinweggeht. In der zweiten Hälfte der Symphonien vermag der Virtuose das in ihm stürmende sarmatisch-nationale Feuer nicht mehr zurückzuhalten, er lässt es lustig aufflackern und nimmt nun das rasendste Tempo von der Welt. So geschah es mit Beethoven's „Eroica", so mit Schubert's Cdur-Symphonie.

Rubinstein erachtete für dieselbe, obgleich er in seine von der Tradition sehr abweichenden Intentionen das keineswegs mustergiltig geschulte Gesellschaftsorchester einzuweihen hatte, zwei flüchtige Gesammtproben als ausreichend.

Inwiefern nun bei Beethoven jeder Takt, jede Note ja — um mit Richard Wagner zu sprechen — jede Pause („als selbst Melodie geworden") unendlich wichtiger, als bei dem sich stark in Kleinigkeiten wiederholenden Schubert, war die Verwischung der Details dort vielmehr zu beklagen, als hier.

Die unerhört schnelle Bewegung des Schubert'schen Finales brachte sogar die erfreuliche Wirkung hervor, dass unserem Wiener Publicum die „himmlische Länge" der Symphonie zum ersten Male nicht drückend wurde.

Wir erinnern uns nicht, dass Schubert's grösstes Instrumentalwerk in Wien jemals so enthusiastisch aufgenommen worden wäre. Die diesmalige Aufführung war aber auch, obgleich keineswegs die gefeilteste, so unbestritten die schwungvollste, die wir je gehört: in einem unaufhaltsamen Zuge rauschte Alles vorüber, der „Orchesterspieler" Rubinstein war hier offenbar viel besser aufgelegt, als da er die „Eroica" leitete; obwohl auch diese Leistung voll Geist und Leben, wurde sie doch der Grösse und Tiefe Beethoven's nicht entfernt gerecht. —

Die übrigen in den zwei ersten Gesellschaftsconcerten aufgeführten Nummern waren I. zwei Händel'sche hier noch nicht gehörte „Krönungshymnen" in Anthemform: „Zadak der Priester" und „Deine Hand erstarke", festlich glanzvolle Stücke, im Ganzen aber dem Publicum weniger zugänglich, als dem Fachmusiker, welchen namentlich in dem zweiten Anthem die fast unglaubliche Consequenz in der Festhaltung einer bestimmten Figur, wie auch die merkwürdige Harmonisirung interessiren musste; dann Mendelssohn's allbekannter 114. Psalm, eine Prachtleistung des Singvereins. II. Schumann's „Genovefa"-Ouverture; ein durch seine alterthümelnd-naive Diction uns etwas fremd gegenüberstehendes Weihnachtslied von Calvisius (die Musik reizend volksthümlich, wie es bei diesem alten Meister nicht anders zu erwarten), ein hoch ernst gehaltener vierstimmiger a capella-Gesang („Non nobis Domine") von Jos. Haydn, an welchem — fehlte die Ueberschrift — Jedermann das Autorrecht einem altitalienischen Kirchencomponisten zusprechen müsste, endlich Seb. Bach's für Wien neue Cantate über Luther's Choral „Ein feste Burg". Die Cantate wurde von unserem für die erhabenen Schönheiten der „Passionen", der Hmoll-Messe, des „Magnificat" u. s. w. innigst empfänglichen Publicum ziemlich kalt aufgenommen, zum Theil wegen der schwanken und unsicheren Aufführung, andererseits wohl auch ob des überwuchernden Formalismus der ersten Hälfte. Die Ferd. Hiller'sche Bearbeitung (den von Robert Franz in seinem muthvollen offenen Briefe ausgesprochenen, von uns vollinhaltlich acceptirten reformatorischen Principien grösstentheils eine mattherzige Prüderie entgegensetzend) war nicht dazu angethan, manche uns heute dürftig und leer erscheinende Stelle der Cantate unseren modernen Ohren näher zu bringen. Gleich das Basstenorduett (No. 2) erschien uns als ein solches Tongespenst, wie Rob. Franz manche Accompagnementstelle der Chrysander'schen Händel-Ausgabe nennt. Franz hätte diesem Tongespenst wahrscheinlich mehr Fleisch und Blut eingehaucht, als Ferd. Hiller.

Einen mächtigen, einschlagenden Eindruck bewirkten in der Cantate nur die zwei letzten Chöre, in deren ersterem das uralt protestantische Glaubenslied sich zuerst Bahn bricht, während es im Schlusschor triumphirend im vollen Glanze erscheint. Dieses Sichdurchkämpfen des Reformationsgedankens zu verfolgen, ist höchst interessant, Bach wurde hier nahezu von derselben Idee geleitet, als Mendelssohn in der Reformationssymphonie. Bach muss unserer Meinung nach hier direct auf Mendelssohn zurückgewirkt haben. Diese zwei letzten Chöre wurden noch verhältnissmässig am besten gesungen; von den Solisten stand Niemand auf der Höhe seiner Aufgabe.

(Fortsetzung folgt.)

## Kürzere Berichte.

**Leipzig.** Als das hauptsächlichste Ereigniss des 9. und 10. Gewandhausconcertes darf das erste Auftreten der Pianistin Frl. Erika Lie aus Christiania betrachtet werden. In ihr gab sich eine ganz ausnehmend erfreuliche Bekanntschaft, ja wir müssen zugestehen, dass, was glücklichste Vereinigung musikinnigen Gemüthes mit — soweit die vorgetragenen Compositionen: Chopin's Fmoll-Concert, Präludium und Fuge in Amoll, sowie eine auf enthusiastisches Verlangen zugegebene Gavotte in Gmoll von Bach einen Maassstab hierbei zulassen — vollendetstem technischen Rüstzeug anlangt, Frl. Lie in allererste Reihe der jetzigen Pianistinnen rangirt. Wir sind überzeugt, dass diese Dame die glänzendste Virtuosenlaufbahn vor sich hat. Neben dieser ausgezeichneten Pianistin hatte sogar ein zu den Besten seines Faches zählender Künstler, der Musterbariton Stägemann, einen wenn anscheinend auch durch momentane Indisposition verschuldeten schweren Stand. Wir wollen deshalb auch nicht auf einen künstlerischen Rückschritt bei diesem Sänger schliessen und bez. reinerer Intonation und freierer Tonerzeugung mit Zuversicht der nächsten Begegnung mit ihm entgegensehen. Seine Sangesgaben waren, um dies zu erwähnen, die „Heiling"-Arie und Lieder von Brahms („Von ewiger Liebe"), Schumann und Rubinstein („Es blinkt der Thau" [als Zugabe]). Im 10. Concert war es wiederum das Pianoforte, welches für den instrumentalen solistischen Theil einzustehen hatte: Hr. Wallenstein, grossherzogl. hess. Kammervirtuos aus Frankfurt a. M., machte dasselbe tönen. Seine Künstlerschaft bewies sich bei Weitem nicht so bedeutend, wie die des Frl. Lie. Wir hörten von ihm Beethoven's Gdur-Concert, und es bedurfte nicht vollends des zuzweit vorgetragenen, von uns versäumten Rondo von Mendelssohn, um Hrn. Wallenstein in die Reihe so vieler anderer anständiger Spieler, die weder etwas verderben, noch aber auch irgendwie über das landläufige Maass hinausreichen, rubriciren zu können. Der Gesang desselben Abends fand durch Frau Peschka-Leutner solistische Vertretung, sie hatte ihre Wahl auf die Arie „Mag auf Erden nichts bestehen" aus Holstein's „Haideschacht", sowie auf Lieder von Reinecke, Schubert und Schumann gelenkt. — Das Orchester wurde in den in Rede stehenden beiden Concerten mit den Symphonien No. 2 von Beethoven und No. 1 von Jadassohn, der Jubelouverture und „Freischütz"-Ouverture von Weber, sowie dem „Manfred"-Vorspiel von Reinecke ins Feuer geführt. Die schnelle Folge der Weber'schen Ouverturen war wohl einerseits in dem einige Tage früher verlaufenen Geburtstage des Landesvaters zu suchen, andererseits wurde die Vorführung der „Freischütz"-Ouverture officiell durch Angabe der Thatsache, dass vor beinahe 50 Jahren der „Freischütz" zum ersten Mal am hiesigen Ort zu Gehör kam, entschuldigt. Durch Einfügung der Jadassohn'schen Symphonie in das 10. Concert erhielt das Programm, indem es bereits die Namen Reinecke und v. Holstein zeigte, einen auffällig localen Hintergrund. Unser gutbürgerlicher Gemeinsinn hätte mit Vergnügen auf letzteren verzichtet, wenn derselbe anders nicht als mit Jadassohn's Symphoniegebilde herzustellen gewesen wäre, denn vier Sätze hindurch nur mit Brosamen anderer Tonsetzer gespeist zu werden und dabei dem glücklichen Finder und Verwerther oft in Regionen folgen zu müssen, die mit symphonischem Geiste nichts mehr zu thun haben, ist ein Kunstgenuss, dem wir einen

guten Strauss'schen Walzer schliesslich vorziehen. Wir kennen andere Werke, als gerade diese ideenbaare Symphonie, die viel eher die Bevorzugung einer Wiederholung an diesem Orte verdienten, geschweige solcher noch gänzlich unaufgeführter Compositionen zu gedenken, die mit ihrem künstlerischen Gehalte ein derartiges Erzeugniss hundertmal gedeckt hätten. — Das Orchester war in der Wiedergabe der Symphonien, der Jubel-Ouverture und des „Manfred"-Vorspiels in jeder Beziehung des Lobes würdig, in der „Freischütz"-Ouverture, die wir nicht mehr hörten, sollen hingegen zwei störende Versehen mit untergelaufen sein. — —.

**Leipzig.** Die Direction der Euterpe hatte auch dem Programme ihres 5. Concertes eine besonderes Interesse erregende Orchesternummer eingefügt, die hierorts dem grösseren Publicum kaum mehr als dem Namen nach bekannte R. Schumann'sche Ouverture zur „Braut von Messina". Der Wiedergabe durch das Orchester hörte man, soweit man dies überhaupt bei einem seltener vorgeführten Werke kann, in allen Details die hingebendste Vorbereitung an. Wenn trotzdem diese Ouverture beim Auditorium das gleiche Echo, wie ihre Schwestern zu „Manfred" und „Genovefa" nicht fand, so lag der Grund hierzu einfach in ihrer in sich gekehrteren, weniger glänzend wirkenden Natur. Ebenso trefflich wurde das Hauptwerk des Abends, Beethoven's siegesgewisse „Eroica" zu Gehör gebracht. Die Ausführung war das wirksamste Fragezeichen für den in einem hiesigen Blatt diesem Institut gegebenen Rath, als in seinen Ressort gehörig nur die Symphonien No. 1 und 2 betrachten, die übrigen sieben aber den Gewandhausconcerten zur ausschliesslichen Vorführung überlassen zu wollen, damit gleich von vornherein ein Vergleich der Leistungsfähigkeit beider Institute abgeschnitten würde. Als ob überhaupt — ganz abgesehen von der obigen Begründung — das Gewandhauspublicum allein sich an jenen Meisterwerken zu freuen im Stande sei! Der solistische Theil des Concertes war durch die Altistin des hiesigen Stadttheaters, Frl. Borée, und den Violinisten Concertmeister R. Himmelstoss aus Breslau vertreten. Erstere sang Gluck's Arie „Sehnsuchtsvoll rufe ich dich" (aus „Orpheus") und die Lieder „Als ich weg ging" von F. v. Holstein und „Sonne hat sich müd gelaufen" von Taubert, vermochte jedoch eine aparte Erwärmung ihrer Zuhörer nicht zu ermöglichen. Ein Versehen, das ihr beim Vortrag der Arie passirte und welches eine Unterbrechung des letzteren nach sich zog, ist allerdings ärgerlich genug, um einem Künstler die rechte Freude an weiteren Gaben zu verleiden. Den Dank, den sich Frl. Borée durch die Wahl des einen Liedes verdiente, hob der mit der Sum-sum-Spende bewiesene Ungeschmack wieder auf, obgleich die letztere genug Liebhaber im Publicum zu haben schien. Wir möchten uns hier zur Nutzanwendung für ähnliche Fälle die Bemerkung erlauben, dass es eines Künstlers nicht recht würdig ist, durch entsprechendes Auftreten andere Mitwirkende in den Verdacht der Urheberschaft seines selbstverschuldeten Unglücks zu bringen zu suchen. — Auf den Instrumentalsolisten des Abends hatte ein ähnliches leidiges Vorkommniss, wie das vorerwähnte, nicht deprimirend eingewirkt, die Gründe zu der nirgends recht glückenden Execution des hier nicht unbekannten Mendelssohn'schen Violinconcertes und einer durchweg Grau in Grau sich gebenden, durch nicht einen einzigen frischen Gedanken anreizenden Romanze von B. Scholz sind uns nicht bekannt. Genug, dass wir in Hrn. Himmelstoss den vor einigen Jahren in einer Aufführung der Berlioz'schen Harold-Symphonie gestellten gediegenen Vertreter der Soloviola nicht wieder zu erkennen vermochten, so wenig befriedigten diesmal Intonation und Auffassung. Die Mängel dieses Spieles kamen umsomehr dem Publicum zum Bewusstsein, als gerade das Concert von Mendelssohn ob seiner allgemeinen Bekanntheit am hiesigen Ort die verschiedensten Vergleiche mit anderen Leistungen gestattete. — —.

**Leipzig.** Am 17. Dec. veranstaltete Hr. O. Drönewolf im Saale des Gewandhauses ein Concert zu einem wohlthätigen Zwecke, das ausser Declamationen vom Frl. Bland vom hiesigen Stadttheater (Prolog von Fr. Hofmann und „Schön Hedwig" von Hebbel-Schumann) das Pianofortequartett in Esdur von Mozart, Lieder von Schumann („Du bist wie eine Blume"), Mozart („Das Veilchen"), Schubert („Der Neugierige" und „Ungeduld"), das Duett „Schönes Mädchen" aus „Jessonda", die Cismoll-Sonate von Beethoven und Quartette für gemischten Chor von Gade („Die Wasserrose") und Franz („Mailied") bot. Ausser dem Concertgeber betheiligten sich an der Ausführung der Soli Frl. Klauwell, Hr. Joh. Müller aus Lemberg, sowie die HH. Jacobsohn (Violine), Klesse (Viola) und Jimenez (Violoncell), während die Chorlieder unter Mitwirkung der obengenannten Gesangsolisten von mehreren Dilettanten gesungen wurden. Hr. Drönewolf zunächst gab mit der Ausführung der Clavierpartie in dem Mozart'schen Quartett eine vorzügliche, technisch correcte und saubere und in Mozart'schem Geiste stilisirte Leistung. Das Forte hätte man nur hie da zu Gunsten der anderen Instrumente etwas weniger stark aufgetragen wünschen können. Was die Wiedergabe der Cismoll-Sonate betrifft, so kann man bezüglich der Auffassung der ersten beiden Sätze allerdings anderer Meinung sein: wir unsererseits würden derselben noch eine helldunklere Färbung geben und das Allegretto, welches die resignirte Grabesstimmung des ersten Satzes mehr in Fluss bringt und so die Vermittlung zwischen diesem und dem stürmisch erregten letzten Satz bildet, noch weicher, gefühlsschwelgerischer halten; jedenfalls aber zeigte sich Hr. Drönewolf als denkender, intelligenter Interpret. In Betreff des letzten Satzes konnte man seiner Auffassung im Wesentlichen nur beistimmen. Frl. Klauwell und Hr. J. Müller sind schon des Oefteren an dieser Stelle auf das Rühmlichste erwähnt worden; Beide erwarben sich auch diesmal den lebhaftesten Beifall des Publicums; Hr. Müller insbesondere gab auf stürmisches Verlangen noch Schumann's „Ich wandere nicht" zu. Die Quartette für gemischten Chor waren sorgfältig einstudirt; zu besonders gelungener Ausführung kam das zweite. St.

**Breslau**, 10. Dec. Das anlässlich der Todtenfeier von der Singakademie am 25. Nov. im Musiksaale der k. Universität veranstaltete Concert war nur schwach besucht. Die Hauptnummer des Programms bildete B. Scholz' neues Requiem, welches von dem Chor der Singakademie den Intentionen des Componisten gemäss zu Gehör gebracht wurde. Die Hauptvorzüge des Werkes sind noble Haltung des Ganzen, sinnreiche Declamation des Textes, stimmgemässe Behandlung des vocalen Parts und wirksame Instrumentation. Den übrigen Theil des Concerts füllten kleinere Compositionen und Fragmente von Bach, Händel und Mendelssohn. — Drei Tage später, am 28. Nov., fand das 4. Abonnementconcert des Orchestervereins statt. Die als Claviervirtuosin sowohl, als auch als Bearbeiterin Bach'scher Werke sich günstigen Rufes erfreuende Frau Sara Heinze hatte die Soli des Abends übernommen und für ihre Debuts das Chopin'sche Fmoll-Concert und das Concertstück in Fmoll von Weber (in der Henselt'schen Bearbeitung) gewählt. Beide Werke wurden von der Künstlerin in verständnissinniger, technisch makelloser Weise dem Publicum übermittelt, welch letzteres seinerseits die Dame in der ehrenvollsten Weise auszeichnete. Der orchestrale Theil des Concerts bot ausser der den Abend beschliessenden dreisätzigen Ddur-Symphonie von Mozart noch zwei Novitäten: die „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke und eine Ouverture zu Goethe's „Iphigenie" von B. Scholz. Die erstere scheint den Concertdirectionen für diesen Winter ganz unumgehbar zu sein und bedarf bei der öfteren Erwähnung in d. Bl. keine weitere Erläuterung; doch auch über die letztere wollen wir heute nicht endgiltig aburtheilen; nur so viel sei gesagt, dass die Themen frisch erfunden und gut durchgeführt sind und die Handhabung des Orchestersatzes eine sehr gewandte Hand erkennen lässt. Uebrigens wurden sämmtliche Orchesterwerke von der Vereinscapelle trefflich executirt und von dem Publicum beifällig aufgenommen. — Der in unserem vorigen Berichte besprochenen Kammermusikaufführung des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins reihte sich am 5. Dec. die zweite Soirée dieser HH. an. Leider war auch diesmal der Saal des Hôtel de Silésie kaum zur Hälfte gefüllt, so dass sich die damals angedeuteten Uebelstände wiederum ziemlich fühlbar machten. Gleichwohl (?) sind wir diesmal im Stande, die in jenem Bericht

nur vermutheten Vorzüge des Spiels der genannten HH. als wirklich vorhanden zu bezeichnen. Das Ensemble der vier Künstler ist ein ausgezeichnetes, die Auffassung der betreffenden Compositionen verstandnissvoll und der Vortrag fein nuancirt und künstlerisch abgerundet. Die diesmal zu Gehör gebrachten Werke waren Streichquartette in G dur Op. 17 von Haydn, in A moll Op. 29 von Schubert und in C dur Op. 59 von Beethoven. Lebhafter Beifall des Auditoriums folgte den einzelnen Nummern des soeben angeführten Programms. — Zum Schluss referiren wir noch kurz über zwei Virtuosenconcerte. Das erste derselben gab am 24. Nov. im Saale des Hôtel de Silésie der Violinist Hr. Stanislaus v. Taborowski vor einem nur kleinen Hörerkreise. Der Concertgeber entfaltete bei seinen Vorträgen (des Mendelssohn'schen Violinconcerts — für manche Violinisten scheint dieses Werk die ganze betr. Concertliteratur zu repräsentiren — der „Othello"-Phantasie von Ernst und einer Romanze von Beethoven) eine sehr achtbare technische Fertigkeit und einen grossen, edlen Ton; die Ausdrucksweise ist elegant und warm, aber von zeitweiligen Uebertreibungen nicht freizusprechen. Das Publicum folgte den Leistungen des Hrn. v. Taborowski mit Interesse und zeigte sich sehr dankbar. Von den übrigen Nummern des ziemlich langen Programms heben wir als die bemerkenswertheste Schumann's „Kreisleriana" hervor, für deren Vorführung der Pianist Hr. Robert Ludwig warmen Beifall erntete. Das zweite der in Rede stehenden Concerte, unter Mitwirkung der Damen Hock, Vetter, Spalke und von Butzki und des bereits genannten Hrn. von Taborowski von der Gesangsprofessorin Frau Wernicke-Bridgeman am 2. Dec. veranstaltet, war sehr zahlreich besucht. Wir können leider auf Einzelnheiten nicht eingehen und müssen uns mit der Bemerkung begnügen, dass besonders die Leistungen der Concertgeberin, sowie die ihrer Schülerin Frau Hock und des Hrn. Taborowski von sehr günstigem Erfolg begleitet waren.
1—p

**Hamburg**, 9. Dec. Das Philharmonische Concert-Comité hat sich aufgerafft und im gestrigen 3. Concert drei Novitäten auf einmal gebracht. Wir haben das hauptsächlich wohl Hrn. von Bernuth zu danken, denn im Allgemeinen und bisher war das Comité ultraconservativ. Diese Neuigkeiten waren eine Symphonie von Louis Lee, welcher der 2. der neu erschienenen vier Märsche (Op. 61) von Friedr. Kiel und die 3. Serenade für Streichorchester mit obligatem Violoncell von Volkmann folgten. Lee's Symphonie ist eine höchst achtungswerthe Arbeit; sie beweist, dass der Componist nicht nur vollkommen die Form bemeistert, sondern lässt auch den lange Jahre im Orchester sitzenden Musiker erkennen, der neben seinem feinen Ohre das richtigste Urtheil über Instrumentirung besitzt. Die Symphonie erlangte einen nicht unbedeutenden Beifall, der zum Theil auch auf Rechnung der Persönlichkeit des hier allgemein bekannten Componisten gesetzt werden darf. Uns konnte das Werk nicht recht warm machen, da uns die Erfindung nicht packte. Der uns vorgeführte zweite Marsch von Kiel ist eine reizende Composition, nur ist zu bedauern, dass er an derselben Stelle nach Recapitulation des Marsches endet, an welche sich vorher das Trio anschloss, der Hörer also unwillkürlich stutzt, weil er sich so plötzlich dem Schlusse gegenüber sieht. Wir können diese uns alle vier genauer bekannten Märsche allen Concertdirectionen als Ausfüllnummern angelegentlich empfehlen; gut wird es sein, bei Vorführung mehrerer derselben den letzten (4.) zum Schluss spielen zu lassen, da dieser mehr Abrundung hervorbringt. Volkmann's Composition machte in der recht gelungenen Aufführung einen sehr günstigen Eindruck. Volkmann versteht, wie er dies in seinen zwei früheren Serenaden bereits bewiesen hat, das ausschliessliche Streichorchester ungemein vortheilhaft zu verwenden. Auch die Idee, ein Solovioloncell zu benutzen, ist recht glücklich gelungen, nur scheint uns dieser Solist, der augenscheinlich mit Hilfe des Streichorchesters die Serenade bringt, ein etwas gedankenarmer Schlucker, dem glücklicherweise seine Streichorchesterhilfe aufs Beste unter die Arme greift. Aber auch diese Nummer wird gewiss schnell bei allen Concertinstituten Aufnahme finden, da das Repertoire kleinerer Orchestersätze ein sehr beschränktes ist. Schubert's H moll-Symphonie-Torso und Beethoven's Achte folgten diesen besprochenen drei Novitäten, welche sämmtliche Werke eine recht gute und feine Wiedergabe von Seiten des Orchesters fanden.
H.

**Lissa.** Am 5. Dec. gaben hier die Gebrüder Lüstner aus Breslau ein Concert unter Mitwirkung der Claviervirtuosin Frl. Martha Remmert. Die junge Künstlerin, eine begabte Schülerin Kullak's und Liszt's, spielte die Ballade in G moll von Chopin und die Polonaise in E dur von Liszt mit einer ebenso glänzenden wie soliden Technik. Wenn sie den poetischen Gehalt beider Stücke nicht mit gleich plastischer Klarheit und gleicher Gefühlswärme zum Ausdruck zu bringen vermochte, wie sie die technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und virtuoser Eleganz überwand, so ist zu erwarten, dass die nöthige geistige Vertiefung eine Frucht ihrer musikalischen Bestrebungen sein wird. — Ungetheilten Beifall fand mit Recht das Quartettspiel der drei Gebrüder Lüstner mit Hrn Trautmann (2. Violine). Stehen auch nicht alle vier Spieler technisch ganz auf gleicher Höhe mit dem vortrefflichen ersten Violinisten, Hrn. Louis Lüstner, so genügte doch ein Jeder hinsichtlich des correcten Zusammenspiels vollkommen, und vor Allem zeigte die Gesammtwirkung die verständnissvolle Auffassung gebildeter Künstler. Gespielt wurden das Quartett in Es dur von Mendelssohn, die Variationen aus dem Kaiser Franz-Quartett von Haydn, das A dur-Quartett von Schumann, endlich eine sehr interessante Novität: Scherzo ($^5/_4$-Takt) aus dem G moll-Quartett von Rubinstein, wonach sich die Künstler erbitten liessen, das Finale des geistsprühenden Werkes noch hinzuzufügen. — Ein Quartett, und zwar wieder ein Gebrüderquartett, aus so tüchtigen Kräften zusammengesetzt und offenbar vom besten Streben beseelt, ist jedenfalls eine beachtenswerthe Erscheinung.

## Concertumschau.

**Basel.** 2. Populaires Concert des Concertvereins: 1. Symphonie von Gade, „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini etc. — 5. Abonnementconcert: 2. Suite für Orchester von J. O. Grimm, 3. Ouverture zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. Kaufmann etc.

**Berlin.** Musikdirector Bilse's Concerte vom 19. bis 22. Dec.: Ouverturen zu „Leonore" von Beethoven, zu „Nibelungen" von Dorn, „Beethoven"-Ouverture von Lassen, Ouverturen „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Hebriden" von Mendelssohn, zu „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, zu „Wilhelm Tell" von Rossini, zu „Rosamunde" von Schubert, zu „Manfred" von Schumann; B dur-Symphonie von Schumann, Serenade von C. Hauer, „Les Préludes" und Ungarische Rhapsodie von Liszt, Ballet aus „Rienzi" und „Tannhäuser"-Marsch von R. Wagner, Orchestervariationen von Wuerst. — Am 28. Dec. letzte Soirée der HH. Joachim, de Ahna, Rappoldi und W. Müller: Streichquartette in G moll von Haydn, in D moll von Schubert und in C dur von Beethoven.

**Bern.** 3. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: Es dur-Symphonie von Schumann, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Gesangvorträge des Frl. Chüden, Violinvorträge des Hrn. J. Walter aus München. — Ein „Grosses Concert" derselben Gesellschaft bald darauf brachte u. A. eine Wiederholung der Schumann'schen Symphonie.

**Bielefeld.** 3. Abonnementconcert des Musikvereins: E moll-Suite von F. Lachner, Violinconcert in A moll, componirt und vorgetragen von J. J. Bott etc.

**Brandenburg a. d. H.** Concert des Männergesangvereins u. A. mit M. Bruch's „Frithjof" und „Schottlands Thränen".

**Breslau.** Extraconcert der Theatercapelle am 21. Dec.: C moll-Symphonie von Beethoven etc.

**Carlsruhe.** 2. Concert des Cäcilienvereins: Trio Op. 70, No. 2 von Beethoven, Violinromanze von E. Spies, Vocalcompositionen von Spohr, Schumann, Mendelssohn, W. Speidel u. A., Claviervorträge des Hrn. W. Speidel aus Stuttgart.

**Erfurt.** Concert des Musikvereins am 11. Dec.: 1. Symphonie von Schumann, „Euryanthen"-Ouverture von Weber, Claviervorträge des Frl. E. Brandes, Gesangvorträge des Frl. E. Zimmermann. Letztere hat ihren Reiseliedern von Abt nun auch noch „Das blitzende Sternlein" von Kücken zugesellt.

**Graz.** 1. Mitgliederconcert des Akademischen Gesangvereins: „Wächterlied", Chor mit Orchester von F. Thieriot, „Zigeunerleben" und „Das Glück von Edenhall" von Schumann, „Gruppe aus dem Tartarus" von Schubert, Chöre von P. H. und E. S. Engelsberg.

**Innsbruck.** 1. Concert des Musikvereins: 1. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Elise" von Cherubini, Fagottconcert von Weber, Clavierstücke von Chopin (Hr. Arban), Concertarie von Mozart.

**Pest.** 3. Concert von Hans Richter: „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Violoncellconcert von Davidoff (Hr. F. Fischer), Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von Wagner, Dmoll-Symphonie von R. Volkmann. — Drei interessante Quartettsoiréen der HH. Hellmesberger sen. und jun., Bachrich und Popper aus Wien: Octett von Mendelssohn, Streichquintett von Schubert, Streichquartette von Volkmann (Emoll), Beethoven (Op. 59, No. 3 und Op. 131) und Schumann (Fdur), Clavierquartett in Adur von Brahms, Chromatische Sonate für Piano und Violine von J. Raff, Suite für dieselben Instrumente von Bachrich, Clavierstücke (Op. 5) von C. Goldmark. — 3. Vereinsconcert des Vereins der Musikfreunde: Dmoll-Symphonie von C. Thern, „Athalia" von Mendelssohn.

**Philadelphia.** Wenzel Kopta's 1. und 2. Quartettsoirée: Streichquartette von Haydn, Mozart, Beethoven und Cherubini, Clavierquintett von Schumann (Hr. v. Inten aus New-York in der Pianopartie) etc. — 2. Soirée der Musikalischen Akademie: Sonate Op. 47 von Beethoven, Gmoll-Claviertrio von F. v. Holstein, Gesang-, Violin-, Violoncell- und Claviersoli. Ausführende waren die HH. E. Gastel (Gesang), J. Himmelsbach, R. Zeckwer (Piano), W. Kopta (Violine) und R. Hennig (Violoncell).

**Stuttgart.** 4. Abonnementconcert zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Mitglieder der k. Hofcapelle und Hofbühne am 25. December. Ouverture zu „Oberon" von Weber, Esdur-Concert für Pianoforte von Mozart (Frl. Johanna Schulz aus Hamburg), Concert für 2 obligate Violinen, obligates Violoncell und Streichorchester von G. F. Händel (mit Schlusscadenz von F. David) [HH. Singer, Wehrle und Krumbholz], „Ave Maria" von F. Schubert, 8. Symphonie von Beethoven etc.

**Torgau.** Symphonieconcert von F. Gieppner: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, Ouverturen zum „Wasserträger" von Cherubini und „Im Hochland" von Gade, Orchestervariationen von R. Wuerst etc.

**Triest.** Orchesterconcert des Schiller-Vereins: Gmoll-Symphonie von Mozart, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven, „Beim Sonnenuntergang" von Gade etc.

**Wernigerode.** Am 12. Dec. Concert des Gesangvereins für geistliche Musik mit Werken von Mendelssohn (Fragmente aus „Paulus" etc.) und M. Bruch („Jubilate, Amen").

**Würzburg.** Festproduction der Liedertafel: „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, „Des Sängers Fluch" von Schumann, „Ave Maria" von Schubert, „Spanisches Liederspiel" von Schumann, Hymnus von Neidhardt.

**Zürich.** 2. Abonnementconcert der Allgemeinen Musikgesellschaft. „Sakuntala"-Ouverture von C. Goldmark, Dmoll-Symphonie von R. Schumann, Gesangvorträge des Hrn. A. Ruff, Claviervorträge des Hrn. Th. Kirchner. — 3. Kammermusiksoirée: Clavierquintett von J. Brahms, Präludium und Fuge in Gmoll für Violine von Bach, Ddur-Claviertrio von Beethoven.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Ende December wird im Victoria-Theater eine von dem Impresario Lorini geleitete italienische Operngesellschaft einige Vorstellungen geben. Im Walhalla-Volkstheater setzt Frl. von Ferenczy ihr Gastspiel fort. — **Cöln.** Am 25. Dec. traten Hr. Wild vom Hoftheater zu Dresden und Frl. Marie Paumgartner, k. Hofopernsängerin aus München, im Thalia-Theater gastirend zum ersten Male im „Tannhäuser" auf. — **Dresden.** Am 23. Dec. sang Hr. Rebling aus Leipzig im hiesigen Hoftheater den Erik in Wagner's neueinstudirtem „Fliegenden Holländer". — **Leipzig.** Zu nächstem Mai wird die Italienische Oper mit der Artôt aus St. Petersburg zu Vorstellungen im hiesigen Stadttheater erwartet. Unsere beliebte Primadonna Frau Peschka-Leutner hat eine Einladung zum 1. Londoner Philharmonischen Concert erhalten. Sie wird die meiste Zeit ihres contractlichen Urlaubs in England verbringen. — **Magdeburg.** Hr. Schlager, grossherzogl. weimarischer Hofopernsänger, wird am 28. Dec. im hiesigen Stadttheater sein Gastspiel beginnen. — **Nürnberg.** Frl. Wagner vom Hamburger Stadttheater gastirte am 22. Dec. hier als Valentine in den „Hugenotten". — **Stettin.** Das Robinson'sche Künstlerehepaar setzte am 17. u. 19. Dec. sein hiesiges Gastspiel in den Opern „Tannhäuser" und „Rigoletto" mit Erfolg fort. — **Wien.** Am 21. Dec. trat Frau Grobecker zum letzten Mal in den Operetten „Fortunio's Liebeslied" und „Flotte Bursche" auf.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 23. Dec.: „Joseph, lieber Joseph mein" von Sethus Calvisius. „Es ist ein Ros entsprungen" von Reissiger. Am 24. Dec.: „Weihnachtslied" von S. Calvisius; „Es ist ein Ros entsprungen" von C. G. Reissiger. Am 25. Dec.: „Kyrie" und „Gloria" von Hauptmann; Aus „Christus" von Mendelssohn-Bartholdy. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 25. Dec.: „Gloria in excelsis Deo" aus der Gmoll-Messe von M. Hauptmann. Am 26. Dec.: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", Chor a capella von Richter. Am 31. Dec.: „Das Jahr ist hingeschwunden", Chor a capella von Ferd. Schulz. St. Jacobikirche am 25. Dec.: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", Chor a capella v. Richter. Am 26. Dec.: „Gloria in excelsis Deo" aus der Gmoll-Messe v. M. Hauptmann. Am 31. Dec.: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben", Hymne von Mozart; „Das Jahr ist hingeschwunden", Chor a capella von Ferd. Schulz. — **Dresden.** Kreuzkirche am 23. Dec.: „Puer natus in Bethlehem" von Petrus; „Ehre sei Gott in der Höhe", Motette für Männerstimmen von M. Hauptmann. — **Magdeburg.** Domkirche am 3. Dec.: „Bereitet den Weg des Herrn" von Ritter, „Mit Ernst, o Menschenkinder", Choral von Joh. Eccard. Am 10. Dec.: „Lasset uns frohlocken", Graduale von Grell; „Mache dich auf und werde Licht" von Ritter. Am 17. Dec.: Motette („Träufelt, ihr Himmel") und Choral („Komm, o Heiland") von E. Richter. Am 24. Dec.: „Bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr" von Wachsmuth; „Hosianna Davids Sohn! Lob sei dem", Tonsatz von T. L. da Vittoria. — **Weimar.** Stadtkirche am 25. Dec.: 1. Theil aus dem Weihnachtsoratorium von J. S. Bach. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 24. Dec.: Messe in C mit Einlagen von Gottfr. Preyer. Am 25. Dec.: Messe in C von Kempter mit Einlagen von M. Haydn; Messe in F mit Einlagen von Herbeck. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 24. Dec.: Messe von Preindl. Am 25. Dec.: Kirchenmusik mit Einlagen von Weiss, Krull und Schubert. Dominicanerkirche am 21. Dec.: Messe in A von Drobisch etc. Am 25. Dec.: Krönungsmesse in C von Mozart. K. k. Universitätskirche am 25. Dec.: Pastoralmesse mit Einlagen von Führer. Messe in C von Diabelli. Italienische Nationalkirche am 25. Dec.: Pastoralmesse in D von Conradin Kreutzer, mit Einlagen von Adolf Simon. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 25. Dec.: Messe von Lickl etc. Altlerchenfelder Kirche am 25. Dec.: Pastoralmesse in C von Lickl etc. Erdberger Pfarrkirche am 25. Dec.: Pastoralmesse von Führer; Messe von Schiedermeyer etc. Bei St. Carl auf der Wieden am 25. Dec.: Pastoralmesse von Vogler.

## Opernübersicht.

(Vom 17. bis 21. December.)

**Leipzig.** Stadtth.: 17. Jüdin; 20. Meistersinger. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 17. Jüdin; 18. u. 21. Freischütz; 19. Oberon; 20. Macbeth (Taubert). Walhalla-Volksth.: 17. und 21. Troubadour; 18. Figaro's Hochzeit. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 18. Blaubart. — **Bremen.** Stadtth.: 17. Johann von Paris; 20. Joseph in Egypten. — **Breslau.** Lobe-Th.: 17., 18. u. 19. Dorothea (Offenbach). — **Chemnitz.** Stadtth.: 18. Martha. — **Cöln.** Thaliath.: 20. Martha. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 18. Figaro's Hochzeit; 21. Fliegender Holländer. — **Elberfeld.** Stadtth.: 17. Martha; 18. Waffenschmied. — **Frankfurt a. M.**

Stadtth.: 17. Zauberflöte; 19. Maurer und Schlosser. — **Hamburg.** Stadtth.: 17. Regimentstochter; 18 und 21. Fidelio; 19. Nachtwandlerin; 20. Dorothea (Offenbach). — **Hannover.** Königl. Hofth.: 17. Tannhäuser; 19. Figaro's Hochzeit; 21. Zauberflöte. — **Magdeburg.** Stadtth.: 17. Fra Diavolo; 19. Martha; 21. Dinorah. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 17. Jüdin; 20. Fidelio. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 18. Lohengrin. — **Nürnberg.** Stadtth.: 17. Undine. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 18. Fidelio; 20. Lustige Weiber von Windsor. Kralovské zemské ceské divadlo: 18. Figarova svatba; 20. Blesk (Halévy). — **Stettin.** Stadtth.: 17. Tannhäuser; 19. Rigoletto. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 17. Nachtwandlerin; 19. Gute Nacht, Herr Pantalon (Grisar). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 17. Robert der Teufel; 19. Martha. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 17. Fidelio; 18. Zauberflöte; 19. Freischütz; 21. Lucrezia Borgia. Carl-Th.: 17. Prinzessin von Trebisonde; 19. Pariser Leben. — **Würzburg.** 17. Barbier von Sevilla; 19. Jüdin; 21. Troubadour.

## Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 51. Intervalle und Schwingungsverhältnisse der Töne. Von M. W. Drobisch. — Besprechungen (Clavierwerke von P. Schmidt, H. Scholtz, E. Tomka und Th. Vaas, sowie Orchesterscherzo von C. Goldmark). — Berichte und Notizen.

Cäcilia (Luxemburg). An die geehrten Leser. (Den Redactionswechsel betreffend.) — Lobgesänge, Cantica und kirchliche Hymnen. — Erklärung in Betreff der Zwischenspiele, von L. Heinze. — Literatur (Antiphonarium romanum). — Inhaltsverzeichniss des Jahrganges.

Echo No. 51. Berichte und Notizen. — Beilage: Von der Bewegung der linken Hand in Bezug auf den Violinunterricht. Von P. Japsen. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 51. Tonkunst und Staat. Eine Skizze von O. Lessmann. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 52. Besprechung von A. Deprosse, Op. 32. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik Nr. 12. Ein altes Weihnachtslied. — Ad. Festl. — Besprechungen. — Berichte und Mittheilungen.

## Aufgeführte Novitäten.

Bachrich (S.), Suite für Pianoforte und Violine. (Pest, Quartettsoirée von Hellmesberger und Genossen.)

Brahms (J.), Clavierquintett. (Zürich, 3. Kammermusik.)

— — Clavierquartett in Adur. (Pest, Quartettsoirée von Hellmesberger und Genossen.)

Bruch (M.), „Frithjof“ und „Schottlands Thränen“. (Brandenburg a. d. H., Concert des Männergesangvereins.)

— — „Jubilate, Amen“. (Wernigerode, Concert des Gesangvereins.)

Goldmark (C.), „Sakuntala“-Ouverture. (Zürich, 2. Abonnementconcert in der Tonhalle.)

Grimm (J. O.), 2. Orchestersuite. (Basel, 5. Abonnementconcert.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in G moll. (Philadelphia, 2. Soirée der Musikalischen Akademie.)

Lassen (E.), „Beethoven“-Ouverture. (Berlin, Concert von Bilse.)

Raff (J.), Chromatische Sonate für Clavier und Violine. (Pest, Quartettsoirée von Hellmesberger und Genossen.)

Rheinberger (J.), Clavierquartett in Es dur. (Florenz, Kammermusik von H. v. Bülow und Genossen.)

Thern (C.), Symphonie in D moll. (Pest, Concert des Vereins der Musikfreunde.)

Thieriot (F.) „Wächterlied“, Chor mit Orchester. (Graz, Concert des Akademischen Gesangvereins.)

Volkmann (R.), Symphonie in D moll. (Pest, 3. Concert von Hans Richter.)

Volkmann (R.), Streichquartett in E moll. (Pest, Quartettsoirée von Hellmesberger und Genossen.)

Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde“. (Pest, 3. Concert von Hans Richter.)

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das am 20. Dec. in Mannheim zum Besten des Deutschen Wagner-Vereins unter Direction R. Wagner's stattgefundene Concert ist vom besten Erfolg begleitet gewesen. Gleich bei seinem ersten Erscheinen mit stürmischem Jubel begrüsst, leitete der Meister zunächst die Wiedergabe seines Kaiser-Marsches, ausser welchem im ersten Theile noch die Ouverture zur „Zauberflöte“ und die 7. Symphonie von Beethoven zur Aufführung kamen. Den zweiten Theil des Concertes bildeten die Vorspiele zu „Lohengrin“, den „Meistersingern“ und „Tristan und Isolde“, sowie die Schlussscene des letztgenannten Dramas. Nähere Mittheilungen werden wir in n. No. unseres Blattes geben.

* Interessante gegensätzliche Besprechungen seitens der Presse hat das 4. Euterpeconcert in Leipzig erfahren, hauptsächlich was das neue Orchesterstück von Svendsen und die Solistinnen angeht. Während das „L. T.“, die „L. N.“ und die „N. Z. f. M.“ das sich auch in ersterem wieder kundthuende hervorragende Compositionstalent Svendsen's wie billig unumwunden anerkennen, sprechen Hr. Bernsdorf in den „Signalen“ von Talentdürre, Oede, Barockerien, Absonderlichkeiten, Aufgeblähtheit, Rohheit und Verzwicktheit und die noch weisere — wir vermeiden den Ausdruck „naseweisere“ — „Allgem. Musik. Z.“ von einem mit aller Virtuosität in der Behandlung des Orchesters zusammen arrangirten Programmstück. (Was Hr. Bernsdorf unter „Schimpfenlassen“ versteht, weiss er vielleicht selbst nicht anzugeben; dies nur beian.) Ganz extrem werden von Hrn. Bernsdorf und der „N. Z. f. Musik“ die Leistungen des Frl. Hertwig beurtheilt, und in ihren Ansichten über Frl. Klauwell stehen sich die „A. M. Z.“ (man verzeihe, dass wir dem bez. Referenten überhaupt eine Ansicht zugestehen) und die „N. Z. f. M.“ und die „Signale“ (Hr. Bernsdorf) ziemlich schroff gegenüber. Sieht sich der Letztgenannte bemüssigt, an dem Clavierspiel der gen. Dame kein gutes Haar zu lassen, während die „N. Z. f. M.“ von „meisterhaft geschulten Fingern“ und weiter von „technischer und geistiger Vollendung“ schreibt, so spricht Hr. Müller in seiner „A. M. Z.“ dem Frl. Klauwell jedweden Vorzug ab und straft somit die bezüglichen Auslassungen der „N. Z. f. M.“ und die „Signale“ (Hrn. Bernsdorf) Lügen. Muss man nun allerdings bei dem Leipziger Berichterstatter der „A. M. Z.“ stets auf Belagsgaben des gröblichsten Dilettantismus gefasst sein, so grenzt jedoch die Bezeichnung des Frl. Klauwell als eine „Anfängerin“ einfach an starke Arroganz, deren Sichbreitmachen sogar dem Verleger ber. Zeitung nicht nach Sinn sein dürfte.

* Wagner's „Meistersinger“ gingen nach längerer Pause am 20. Dec. auf dem Leipziger Stadttheater wieder in Scene und fanden eine womöglich noch wärmere Aufnahme als früher. Unter den Einzelleistungen war abermals die des Hrn. Gura als Hans Sachs die hervorragendste. — Eben erfahren wir noch, dass dasselbe Werk am 23. Dec. in Riga siegenden Einzug gehalten hat.

* Das Leipziger Stadttheater beging am 23 Dec. den 50 Jahrestag der ersten Aufführung von Weber's „Freischütz“ und damit gleichzeitig die 250 Vorführung dieses Werkes an diesem Orte überhaupt.

* Die Direction des Hoftheaters in Wien hat Rubinstein's Oper „Feramors“ als nächste Novität in Aussicht genommen.

* Ende November ging Flotow's „Sein Schatten“ im Theater Carlo Felice zu Genua zum ersten Mal in Scene.

* Offenbach's „Schöne Helena“ wurde unlängst in Rom zum ersten Mal gegeben und von den Römern als zu unmoralisch ausgepfiffen; dasselbe Schicksal theilten Offenbach's „Les Brigands“. — Was sagt das deutsche Publicum dazu?

* [illegible] „Südd. Tel." zufolge hat der Hofopernsänger **Nachbaur** [illegible]r Intendanz des Münchener Hofoperntheaters sein Entl[illegible]gesuch eingereicht. Die Gründe zu diesem Schritt sind i[illegible] selbstverschuldeten schlechten Erfolg mit seiner letzten [illegible]gabe des Fra Diavolo zu suchen.

* Therese **Hennes**, die kleine Wiesbadener Pianistin, wird wieder einmal in öffentlichen Blättern als Reclamemittel für [illegible] Vaters Unterrichtsbriefe benutzt. Schade um das nach uns gewordenen zuverlässigen Aussagen wirklich auffällige Claviertalent der kleinen Dame!

* Das Wiener **Quartett Hellmesberger** veranstaltete kürzlich in Pest drei auch durch Aufstellung der Programme sehr beachtenswerthe Quartettsoiréen.

* Hofcapellmeister **Eckert** in Berlin wird, nach längerem Kranksein, am 1. Januar seine Functionen wieder übernehmen. Es werden dann auch die Proben zu Max **Bruch**'s neuer Oper „Hermione" ihren Anfang finden.

* Der Hofopernsänger Jul. **Krause** in Berlin beging am 19. Dec. daselbst sein **fünfzigjähriges Sängerjubiläum**.

**Auszeichnungen.** Aug. **Wilhelmj** erhielt jüngst von der k. Akademie zu Stockholm die grosse Medaille „Litteris et Artibus"; der König Carl XV. verlieh diesem Geiger das Ritterkreuz des Wasa-Ordens und eine besonders für ihn geprägte goldene Ehrenmedaille. Wie nett! — Capellmeister **Eckert** in Berlin ist von Kaiser Wilhelm mit dem Rothen Adler-Orden 4. Classe decorirt worden.

**Gestorben.** Der als Liedercomponist und als Gründer und Leiter des Cäcilienvereins in Copenhagen bekannte Professor Henrik **Rung** ist dieser Tage gestorben.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Rob. **Volkmann**, 3. Serenade für Streichorchester, Op. 69.
M. **Weyermann**, Streichquartett in Dmoll, Op 17.
Eugen **Eisenstein**, Die Reinheit des Claviervortrages.
F. **Nietzsche**, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.

**Briefkasten.** *R. Sch.* in *M.* Die betr. Originalverleger sind B. Schott's Söhne in Mainz. — *F. E.* in *Q.* Wenn wir uns auch auf Ihre persönliche Bekanntschaft wirklich freuen, so möchten wir uns dabei doch nicht als competente Richter nach bew. Seits hin aufwerfen. — *B. L.* in *B.* Sehr verbunden für die gütigen Zeilen, getrauten wir uns doch in der Befürchtung irgendwelcher Benachtheiligung Ihrer Pläne nicht den erlaubten theilweisen Gebrauch von denselben zu machen. — *N. R.* in *R.* Angenommen.

# Anzeigen.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige der **J. G. Cotta**'schen Buchhandlung in **Stuttgart**.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 5. Januar 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 2.



### Eine Mittheilung an die deutschen Wagner-Vereine.

Als ich im vergangenen Frühjahre mit einer Flugschrift meine Absicht ankündigte, das Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen" in der dort näher bezeichneten Weise zur vollständigen Aufführung zu bringen, verband ich hiermit im Allgemeinen an die (wie hier anzunehmen war) vermögenderen Freunde meiner Kunst die Aufforderung, ihre Geneigtheit zur Unterstützung meines Unternehmens mir kundgeben zu wollen. Zeigte sich hierfür bei besonders vertrauten Gönnern sofort eine Hoffnung erweckende Bereitwilligkeit, so lag es doch zunächst noch fern, ihrer Wirksamkeit die Organisation einer gesellschaftlichen Thätigkeit zu geben: der Einfluss meiner Freunde bestand lediglich in der Benutzung einer ausgebreiteten Bekanntschaft mit Gleichgesinnten. Die Vorschläge, welche von ihnen für eine Organisation ihrer Vereinigung ausgehen konnten, fanden an meinem anfänglich festgehaltenen Wunsche, unser Unternehmen von der eigentlichen Öffentlichkeit unberührt zu lassen, eine Erschwerung, welcher ich dann wenigstens in so weit abzuhelfen suchte, als ich einen ausgezeichneten Freund, Herrn Hoftheater-Intendanten Baron von Loën in Weimar, da er zur Übernehmung der hieraus ihm erwachsenden Beschwerde sich aufopferungsvoll bereitwillig erklärte, in weiteren Kreisen als Denjenigen bezeichnete, an welchen fernere Anmeldungen, sowie Nachfragen um Auskunft, zu richten seien. Auf diesem Wege eines blossen Privatverkehres mit den Freunden meiner Unternehmung, gelangten wir bereits so weit, dass ich mich zum wirklichen Angriffe derselben durch Bestellung des Baues des von mir gewünschten provisorischen Theaters ermuthigt sehen durfte.

Sehr bald meldete sich die mir nöthige Theilnahme des deutschen Publikums aber auch auf einem von ihm selbst eingeschlagenen Wege, durch die Begründung von Vereinen in verschiedenen Städten. Einer kleinen Anzahl, bis dahin persönlich mir gänzlich unbekannter, besonders energischer Freunde meiner Kunst gelang es zuerst, in Mannheim einen solchen Verein in das Leben zu rufen, und diesem, nicht ohne günstigen Erfolg, die Tendenz einzuprägen, nach welcher auch der unbemitteltere Theil des mir geneigten Publikums an dem Zustandebringen der Unternehmung, sowie an dem Erfolge derselben durch die Ermöglichung des Vortheiles, den Aufführungen des Bühnenfestspieles anwohnen zu können, sich betheiligen dürfen sollte. Diese doppelte Tendenz wurde sofort von einigen, meiner Kunst besonders geneigten Freunden in Wien ebenfalls ergriffen, und in dem ergiebigen Sinne, welcher der grossen und reichen Bevölkerung dieser Hauptstadt entsprechen sollte, von den energischen Gründern des dortigen Vereines praktisch ausgebildet. Seitdem die nun eingetretene hierfür günstige Wintersaison auch meinen Berliner Freunden es gestattete, sich zu einem wohlgegliederten Vereine zu konstituiren, und in gleicher Weise in verschiedenen anderen Städten diesen Beispielen bereits beigetreten worden ist, hielt es der Vorstand des ältesten Vereines, des Mannheimer, für an der Zeit, eine zweckmässige Verbindung sämmtlicher Vereine zu einem allgemeinen deutschen Vereine, welchem dann auch erst noch zu begründende neue Zweig-Vereine sich

anschliessen sollten, in Anregung und Vorschlag zu bringen.

Konnte ich mich bisher nur dankbar erwartungsvoll zu vereinzelten Bemühungen für mein Unternehmen verhalten, so sehe ich mich durch die zuletzt berührte Wendung und die hiermit eingeschlagene Richtung nun aber bestimmt, den Freunden, welche bisher gänzlich aus eigener Anregung handelten, meine Hand, so weit diese hierbei hilfreich sein kann, zu reichen. Ja, ich muss es für meine Pflicht halten, indem ich ihnen meinen Rath zur Mithilfe anbiete, in einem gewissen Sinne mich an ihre Spitze zu stellen, um ihren Bemühungen so den Vereinigungspunkt zu geben, der unter dem Widerstreite der Verhältnisse und Ansichten vielleicht nicht ohne Schwierigkeit zu finden sein dürfte.

An einen „deutschen Wagner-Verein", dessen Benennung ich, so anmaassend diess erscheinen dürfte, ihrer Kürze und Prägnanz wegen auch für meine Mittheilungen an ihn in Gebrauch nehme, durfte ich mich kürzlich bereits mit einem, die Schicksale meines Werkes selbst betreffenden, Berichte wenden, da ich in ihm die Gesammtheit, deren Unterstützung ich nicht nur im praktischen, sondern namentlich auch im idealen Sinne bedarf, begrüssen konnte. Berührte ich in diesem Berichte fast nur die ideale Seite meiner Beziehungen zu ihm, so erwähle ich nun den hiermit eingeschlagenen Weg, um mich im praktischen Sinne mit ihm zu verständigen, und setze mir dem gemäss vor, in dem vorliegenden „Musikalischen Wochenblatt" fortan, so lange diess nöthig sein wird, in dem gleichen Sinne dem Vereine meine Mittheilungen zu machen.

Spreche ich hier von praktischen Interessen, so versteht es sich allerdings wohl wiederum von selbst, dass meine Betheiligung an diesen durch Rathertheilung sich nie in eine Sphäre verlieren kann, in welcher sie nicht stets sich nur mit dem idealen Interesse der ganzen Unternehmung genau berührten. Stets nur in diesem Sinne mich vernehmen lassen, somit zu einem „deutschen Wagner-Vereine" überhaupt nur reden zu dürfen, diess ist die unermessliche, unser ganzes Unternehmen in jedem Sinne einzig ermöglichende Wohlthat, deren ich durch einen erhabenen Freund meiner Kunst theilhaftig geworden bin. Ihm und Seiner treu ausdauernden Huld verdankt sich der Künstler und das Werk, das dieser nun aus der gnadenreichen Hand, deren Eigen es ist, zurückempfängt, um es der Nation als von ihr sich anzueignendes Geschenk anzubieten. Somit hat meine Rathertheilung sich einzig darauf zu beziehen, in welcher Weise diese Aneignung sich zu vollziehen habe, um im Sinne des Spenders zum Empfange eines wahrhaft edlen Geschenkes zu verhelfen. —

So erkläre ich denn zunächst, dass ich zur Gründung eines „deutschen Wagner-Vereines" nicht meinerseits aufgefordert habe, noch auch jetzt auffordere, sondern dass ich, indem ich zu ihm spreche, ihn als aus sich hervorgegangen und mich nun befragend annehme. In diesem Sinne fühle ich demnach weder den Beruf, noch die Verpflichtung, dem charakteristischesten Theile seiner Thätigkeit, welcher sich eben auf die Aufbringung der nöthigen materiellen Mittel bezieht, meine berathende Aufmerksamkeit zuzuwenden; wohl aber glaube ich darüber wachen zu müssen, dass bei jener Hauptwirksamkeit des Vereines die ideale Tendenz sich nicht aus den Augen verliere. Da wir festzuhalten haben, dass die zu ermöglichenden Festaufführungen keine Leistungen gegen Bezahlung sein sollen, ersah ich von Anfang eine Schwierigkeit darin, wie dieser bevorzugende Charakter bei dem Umstande, dass die Aufführungen selbst doch nur durch reichliche Geldbeiträge Einzelner ermöglicht werden könnten, auch formell genau durchzuführen sei. Ich gerieth daher auf den Gedanken, die vermögenderen Freunde meiner Kunst zur Übernahme eines Patronates meiner Unternehmung einzuladen; die Ehrenrechte eines Patrones, sowie vor Allem auch ein Zuschauerplatz für alle Aufführungen, sollten Demjenigen zugesichert sein, welcher durch den Beitrag des tausendsten Theiles der Gesammtkosten der Unternehmung sich hierfür meldete. Zugleich aber machte ich meinen Freunden bekannt, dass ich ausser den hiermit belegten tausend Zuschauerplätzen mindestens noch fünfhundert zu gänzlich freier Vergebung an Unbemittelte frei hielte. Für mich entstand nun die Schwierigkeit, in gerechter Weise Diejenigen zu ermitteln, denen diese Freiplätze zur Verfügung zu stellen wären, und hierfür kam mir die Bildung von Vereinen höchst erwünscht entgegen. Mochte beim ersten Anblicke es keine bedeutende Aussicht auf die Ergiebigkeit dieser Vereine gewähren, dass die Aufnahme in ihnen durch einen verhältnissmässig sehr geringen Beitrag zu erreichen war, so dürfte doch gerade in diesem unbemittelteren Theile der Vereinsmitglieder am erkennbarsten derjenige Theil des deutschen Publikums sich uns bekannt machen, welcher im Betreff der Freiplätze die gerechteste Berücksichtigung ansprechen kann. Es muss mir daher sehr am Herzen liegen, diese Vereine möglichst über das gesammte deutsche Vaterland sich erstrecken zu sehen, um auf diese Weise, frei von allem Lokalwesen, den Gesammtbestand derjenigen Freunde meiner Kunst zu ermitteln, welchen durch die Grossmuth der vermögenderen Patrone der Unternehmung auf diesem Wege die Anwohnung der Aufführungen ermöglicht werden soll.

Schon aus diesem praktischen Grunde, dessen ideale Seite gewiss nicht verkannt werden wird, muss ich den Zusammentritt aller Lokalvereine zu einem allgemeinen deutschen Vereine auf das Angelegentlichste wünschen. Denn es handelt sich darum, in einem Ausschusse der sämmtlichen Vereine mir diejenige gesellschaftliche Behörde darzustellen, welche ich als den eigentlichen Patron der ganzen Unternehmung zu begrüssen hätte. Seiner Weisheit würde es anheimzugeben sein, nicht nur eine gerechte Vertheilung der

Plätze zu ermitteln, sondern auch alle die widerstreitenden Wünsche der Patrone selbst im Betreff des Modus' der Anwohnung der Aufführungen befriedigend auszugleichen, nach welcher Seite hin ich den Patronatverein völlig als seinen eigenen Herren und Festanordner zu betrachten habe.

Während hierüber Alles zukünftigen näheren Bestimmungen vorbehalten bleibe, muss ich jedoch sofort den einen Hauptpunkt zur allereingehendsten Beachtung empfehlen, welcher unserer Unternehmung ihren vorzüglichsten Charakter zu wahren geeignet ist. Ich sagte zuvor: die zu erwartenden Festaufführungen müsseten von der Eigenschaft einer Leistung gegen Bezahlung vollkommen frei erhalten werden. Wie schwierig in unserer Zeit es hält, den mit dieser Forderung verbundenen Gedanken rein zu erfassen, zeigt sich in den wiederholt auftauchenden irrigen Ansichten, welche in der Gestalt von Einwürfen und Vorschlägen sich mir kundgeben. Muss es mich doch fast dünken, als ob selbst die Wahl des Festortes nur noch von Wenigen begriffen worden sei, obwohl ich ernstlich und deutlich genug ausgesprochen zu haben glaube, welche Erwägungsgründe bei dieser Wahl mich leiteten und bestimmten. Als ein ermuthigendes Zeichen der Theilnahme, welche das von mir angekündigte Unternehmen bereits gefunden, durften mir allerdings die an mich gerichteten Einladungen der Magistrate mehrerer bedeutender Badestädte gelten, welche ihre vorzügliche Eigenschaft eines ausserordentlich lebhaften Fremdenbesuches im Sommer, sowie einer dieser Frequenz entsprechenden Einrichtung zur Aufnahme von Gästen mir rühmend anempfehlen konnten. Dass gerade die allermeisten dieser Besucher von den Aufführungen unseres Festtheaters gänzlich ausgeschlossen bleiben, und somit den hierfür Zusammenkommenden nur Hindernisse im Betreff ihres gastlichen Unterkommens entstehen müssten, war bei diesen Einladungen nicht in Betracht gefallen. Dass fernerhin der freie Zusammentritt derjenigen energischen Freunde meiner Kunst, welche durch ihre Geldopfer einzig dieses ermöglichen wollen, mein Werk ganz nach meinem Sinne sich vorgeführt zu sehen, so gröblich misverstanden werden kann, dass man ihn mit einer Assoziation zum Betriebe eines chancengebenden Geschäftes verwechselt, musste mir aus den an mich gerichteten sonderbaren Ermuthigungen erhellen, mit denen mir die Annahme, bald würden die Patronatscheine mit „Agio" gekauft werden, eröffnet wurde.

Mögen diese Andeutungen genügen, um meine Freunde auf eine eigenthümliche Gefahr aufmerksam zu machen, für deren Abwehr ich auf ihre energische Sorge rechnen können muss. Überlasse ich einerseits den verschiedenen Lokalvereinen die Aufbringung der uns nöthigen materiellen Mittel gänzlich nach ihrem Ermessen, und verbleibe ich in diesem Bezuge in der mir einzig geziemenden ruhigen Erwartung ihrer Erfolge, so muss ich andererseits ihnen auf das Bestimmteste erklären, dass ich diese Erfolge nur als das Ergebniss einer ernstlichen Theilnahme an meinem Schaffen und Wirken entgegennehmen kann. Von einem richtigen und scharfen Blicke nach dieser Seite hin sich leiten zu lassen, möge die wichtigste Obliegenheit der Vorstände der einzelnen Vereine sein, und möge daher keine Rücksicht auf augenblickliche bestechende Resultate sie verleiten, das Patronat an Solche zu ertheilen, welche selbst von einem uns entgegenstehenden Interesse patronisirt werden. Ich würde demnach gern einem Gesammtausschusse aller Vereine, wie ich ihn zuvor bereits als den eigentlichen Patron der ganzen Unternehmung bezeichnete, die Befugniss zuertheilt wissen, über das oberste Prinzip der Reinerhaltung dieses Unternehmens in dem Sinne zu wachen, dass er zur geeigneten Zeit durch eine Prüfung der Patronatzeichnungen sich davon überzeuge, ob wir wirklich in dem uns einzig gedeihlichen Geleise geblieben seien. —

Nachdem mich die anmuthende Stadt Bayreuth auf das Freundlichste für mein Unternehmen begrüsst und im gastlichsten Sinne für unser Theater aufgenommen hat, durfte ich im hilfreichen Vereine treu ergebener sachverständiger Freunde den provisorischen Festbau selbst in Auftrag geben, so dass die Grundsteinlegung desselben, welches künftigen Herbst bereits unter Dach gebracht sein soll, im nächsten Mai auszuführen sein wird. Es wäre schön, wenn bis dahin der Gedanke eines „allgemeinen deutschen Wagner-Vereines" so weit zur That geworden wäre, dass ich die Vorstände desselben um diese Zeit nach Bayreuth einladen könnte, um dort, neben den meiner Ansicht nach sehr nöthig gewordenen Berathungen, mit mir dieses Vorfest zu begehen, dessen Sinn so Viele noch unverständlich, wunderlich, ja wohl verspottenswerth dünken muss, dessen Bedeutung aber, wie sie schon jetzt von meinen hilfreichen Freunden innig erkannt wird, Allen erkennbar sein soll, wenn das Entworfene als That vor sie hintritt.

Luzern, 25. Dezember 1871.

Richard Wagner.

---

## Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

> Doch den allgewaltgen Harmonieen,
> Wenn sie voll zur Seele dringen,
> Mag der Mensch sich nicht entringen —

mit diesen Worten tritt der Dichter auf den Standpunct des Musik-Hörers. Ist der Uebergang ein Sprung? Oder ist es vielmehr so zu verstehen, dass auch schon der Hörer es zu scheuen hätte, durch den Componisten zur Klarheit erhoben zu sehen, was in

ihn, dem Hörer schlummerte? Schwerlich, der Wahrheit nach. Dennoch muss man, für dieses Gedicht, die Frage bejahen, denn „der Mensch“ des zweiten Verses ist mit dem, dessen Gefühl der erste ausspricht, offenbar, wenn auch am Ende nur sozusagen redactionell, identisch. Es ist nämlich hinzuzufügen, dass aus den Worten des ersten Verses zwar schon nicht mehr der normale Mensch, der Empfänger des Kunstwerkes, sondern bereits der potenzirte Mensch, der Künstler, dieser aber freiwillig als Hörer gleichsam verkleidet, spricht. Denn offenbar hat Shakespeare, selbst ein so hoher Spender von Kunstwerken, seine allereigenste Empfindung ausgesprochen, für deren Verständlichkeit er nur eben darauf zu rechnen hatte, dass die Fähigkeiten von Seinesgleichen von denen des Durchschnittsmenschen, sofern er überhaupt einmal idealfähig geworden, zwar dem Grade, aber glücklicher Weise nicht der Art nach verschieden sind, und wie für den Fürsten im Verhältniss zum Unterthan, so auch für den Spender im Verhältniss zum Empfänger der künstlerischen Gabe das Wort zu gelten hat: „Erinnere dich, ein Mensch zu sein.“ Das „Wir“ im ersten Verse ist also eigentlich zwar ein *pluralis majestaticus*, aber der den Hörer, den normalen „Menschen“ (im zweiten Verse), des eigenen Menschseins eingedenk, huldvoll zu sich heraufzieht und ihn neben sich stellt, leutselig selber in eines Hörers Gewand gehüllt, dass der es nicht merke. Diese freundliche Täuschung hervorzurufen, dient also der unvermerkte Uebergang vom idealen künstlerischen Privatbesitz zur Musik als Kunstgenuss, der in Prosa (das erste Glied als bereits erörtert weggelassen) lauten würde: „Der Tonkunst ertheilen wir ohne Weigerung, fraglos ihrem Zauber uns hingebend, den Vorzug, unseren angeborenen oder erworbenen metaphysischen Besitz in reale, obzwar verklärte Erscheinung umzuwandeln“; und von dem Unterschiede zwischen Componist und Hörer „schweigt des Sängers — Höflichkeit“. Durfte sie das? So wäre mithin nunmehr die Frage zu stellen. Auf dem Grunde der nur dem Grade nach verschieden, aber thatsächlich allgemein ertheilten Fähigkeit, irgendwie mit der unsichtbaren Ordnung der Dinge, mit dem Weltgeheimniss zu verkehren: Ja. Denn diese Verschiedenheit der Begabung hat keine anderen Folgen, — freilich eine gute und dem Sinne des Erfinders gerechte Ausführung der der Reproduction anheimgestellten Werke vorausgesetzt — als dass, was für den Componisten das Letzte ist, nämlich (wie ich zu behaupten wage) die Composition, für den Hörer das Erste wird und dazu dient, ihn in nur umgekehrter Richtung gleichfalls den Gang zwischen Erscheinung und Wesen, wenn auch wohl mit quantitativ abgeschwächtem Erfolge, durchmachen zu lassen: was im Erfinder Conception, also das Erste war, und diesseits der Hörbarkeit lag, wird im Hörer bleibender Einfluss des Kunstwerkes über die Dauer seiner Hörbarkeit weit hinaus, also das Letzte. Bändigte der Künstler in diese anschaulichen Formen hinein die Gewalt und Gluth seines Gemüthes, so wird die Kraft und Wärme des empfangenden Gemüthes durch die Musik erst wachgerufen (wie denn Beethoven meinte, sie solle den Menschen „Feuer aus dem Geiste schlagen“); ist das klingende Werk die gegenwärtige Verklärung eines in der Vergangenheit vom Erfinder leidenschaftlich Empfundenen, so lehrt es den Empfänger in der nämlichen Richtung und gleichem Reichthum der Leidenschaft sich selber kennen, es fällt ein Strahl „in seines Herzens Nacht“ und hinaus auf seiner Zukunft dunkle Wege, auf welchen es ihn lehrt und übt (wofern der Eindruck nur, was freilich g a r zu selten ist, voll und klar und lebendig hatte werden können), seiner selbst als Kenner, Herr zu werden. Der Dichter hatte sein Erlebtes in die Welt des schönen Scheins erhoben, so lehrt er uns zu erkennen, dass diese Welt — denn sonst wäre ihm doch wohl jenes nicht möglich gewesen — Schein sei, wenn auch selten ein schöner, mit all ihrem Leid und Lust — Gewinns genug, wer ihn zu fassen weiss.

Man vergleiche für diese Ansicht ein Wort Luther's, der Musik bekanntlich innig liebte, wenn er es auch nicht besser auszudrücken wusste, als in dem *Musica est altera theologia* (wobei ich wenigstens, wenn von der Theologie zur Musik, fürchten würde, aus dem Regen in die Traufe zu kommen) — er sagt: „Die Musik ist neben dem Worte Gottes [natürlich] e i n e  G e b i e t e r i n und R e g i e r e r i n  d e r  A f f e c t e, von denen die Menschen mit Gewalt dahingerissen werden“. Und eines von C. M. v. Weber: „Des wahren Meisters Sache ist es, h o c h w a l t e n d  ü b e r  s e i n e  w i e  ü b e r  a n d e r e  G e f ü h l e  z u  h e r r s c h e n, und das Gefühl, das er aufstellt, festzuhalten, und sich selbst blos mit den Farben und Nuancen wiederzugeben, die sogleich ein vollendetes Bild in der Seele des Zuhörers schaffen.“ („Das Gefühl, das er — aufstellt“ (!) ist so recht ächt musikantisch gesprochen, gerade daran und an der ganzen Unbeholfenheit des Ausdrucks glaube ich zu sehen, wie ernst es ihm damit war und wie sehr er genau aus dem F a c h e heraus sprechen wollte). Ob er wohl absichtlich nicht geschrieben hat „und über A n d e r e r Gefühle“ (*genit. plural.*) in dem stillen Bewusstsein der auch kosmischen Bedeutung der Tonkunst?

Der Zustand aber des Hörers, während die tonkünstlerische Mittheilung klingend auf ihn einwirkt, oder gleich darnach, im Anschluss an das Gehörte, also das Werden, gleichsam Concresciren des bleibenden Eindruckes, welchen er (falls die Ausführung nur fähig war, Eindruck zu machen oder nicht gar der Componist gesündigt oder gefuselt hatte) als bleibenden mitnimmt, um unter seinem ethischen Einflusse zu stehen, dieser Zustand wird derselbe oder analog sein mit dem des Componisten zwischen der Conception und dem Entschluss zu schreiben oder wann er beim Schreiben sich nicht rein ausführend verhält, nämlich der Zustand jenes „wachen Traumes“, von welchem unser Dichter sprach und auf welchen wir nunmehr zurückzukommen haben. Von diesem Zustand redend, wird es also (nur

eben *mutatis mutandis*) dasselbe sein, ob wir den Componisten oder den Hörer meinen, wenigstens so lange die Frage blos psychologisch behandelt wird. Und da wird sich denn bald zeigen, dass diese Wendung keineswegs eine blosse poetische Floskel, sondern beinahe ein *terminus technicus* ist, und von sehr eingreifender und eigentlicher Bedeutung.

(Fortsetzung folgt.)

## Kritik.

**J. Svendsen.** Concert für Violoncell und Orchester, Op. 7. Leipzig, Fritzsch.

Es ist eine angenehme Aufgabe, dem musikalischen Publicum ein neues Werk anzeigen zu dürfen, welches, wie das Violoncelleoncert von Svendsen, den rüstigen Gang fortschreitender Entfaltung der Anlagen wie des künstlerisch technischen Vermögens bekundet. Gegen das Violinconcert gehalten, erkennen wir hier einen entschiedenen Fortschritt. In jenem macht sich noch eine Ueberfülle interessanter Einzelnheiten zum Nachtheil der ebenmässigen musikalisch-wesentlichen Entwickelung breit, während hier das Gesetz künstlerischen Maasshaltens allenthalben seine Autorität geltend macht, ein Gesetz, welches ideenbegabten Personen anfangs nur als eine lästige, den inneren Reichthum beeinflussende Schranke erscheint, bis wachsendes technisches Ausdrucksvermögen und innere Vertiefung des Ideenschatzes die Erkenntniss hervorrufen, dass, um diesen inneren Reichthum an Ideen darzulegen, es durchaus nicht erforderlich sei, in jedem Falle den ganzen Vorrath dieser Ideen auszukramen, sondern nur, dass das im einzelnen Falle Auszusprechende an sich bedeutend und auch in seiner Einzelerscheinung geeignet sei, die richtige Anschauung von diesem innerlich fortquellenden Ideenstrom zu erwecken.

Svendsen hat sein Werk „Concert für Violoncell und Orchester" genannt; damit ist das Verhältniss des Soloinstruments zu dem orchestralen Tonkörper schon angezeigt; jenes ist ein wesentlicher Bestandtheil dieses und nur insofern ausgezeichnet, als an ihm der Fluss der melodischen Entwickelung hauptsächlich haftet. Diesem melodischen Gang steht das Orchester nicht etwa blos begleitend gegenüber oder unter, sondern es ist organisch mit demselben verwachsen: nur eine kurze Stelle macht eine Ausnahme, wo das Orchester in der That nur die accordliche Unterlage in begleitender Weise erklingen lässt, zugleich die einzige Stelle, in welcher sich die Passage als solche hören lässt (S. 24 der Partitur ff., S. 6 des Clavierauszuges, 12 Takte); im Uebrigen ist, in angemessener Berücksichtigung des Charakters des Instruments, von allem äusserlichen Hervortreten eines glänzenden technischen Virtuosenthums durchaus Umgang genommen und auf die gesangliche Beschaffenheit des Violoncells hauptsächlich Bedacht genommen. In der Form weicht das Stück von derjenigen des sogenannten Concertino nicht ab, wonach die zwei Theile des Hauptsatzes (Allegro, D dur, C) durch einen langsamen Mittelsatz (Andante, G dur, $^3/_4$) auseinandergehalten werden. Es ist eine nothwendige Folge des oben angedeuteten Verhältnisses zwischen dem Soloviolonceell und dem Orchester, dass die Tuttisätze alle kurz sind und nur als Einleitungs- beziehungsweise Zwischensätze auftreten, während die eigentliche Satzentwickelung, die melodische Bewegung, erst mit dem hinzutretenden Soloinstrument beginnt. Nur der Anfang ist etwas ausgedehnter und gibt uns zu einer eingehenden Erörterung Veranlassung. Wir können uns, kurz gesagt, mit demselben nicht befreunden, und zwar wegen der Unbestimmtheit und des inneren Widerspruchs im Charakter. Die Bedeutung eines ein Soloconcertstück eröffnenden Instrumentalsatzes ist entweder die einer blossen Einleitung, oder die einer förmlichen Exposition des ganzen Satzes. Die orchestrale Einleitung hat die Aufgabe, mit wenigen aber bestimmten Strichen auf die folgende Hauptsache vorzubereiten, in die Stimmung hineinzuführen; dagegen nimmt die Exposition — vergleichbar der ersten Untermalung eines Bildes — die nachfolgende Entwickelung des Satzes in seinen Hauptzügen voraus und versetzt dadurch den Zuhörer in die Lage, seine Aufmerksamkeit dem hinzutretenden Soloinstrument vorzugsweise zuwenden zu können. Dass diese Form einer weitläufigeren Exposition, welche da am Platze ist, wo der obligat virtuose Charakter des Soloinstrumentes in den Vordergrund gestellt ist, im vorliegenden Falle nicht im Plane des Componisten habe liegen können, ergibt sich schon aus früheren Bemerkungen über dieses Werk. Als blosse Einleitung aber, im oben angedeuteten Sinne, verfehlt dieser Anfangssatz seine Aufgabe: er geht von Hause aus viel zu sehr ins Detail motivischer Arbeit einerseits und zeigt in den nach einander gebrachten Motiven andererseits viel zu sehr eine charakteristisch specialisirende Tendenz, um als blosse Vorbereitung, als Anbahnung einer Stimmung angesehen werden zu können; er entbehrt des frisch dahinströmenden Zuges, der im bestimmten Anlauf, ohne Um- und Abwege, in die Hauptsache selbst hineinführt. Der Ansatz zu diesem Anlauf ist da — aber schon im vierten Takt wird er durch ein Moment der Besinnung aufgehalten; nach einer neuen Sammlung beginnt der Anlauf nochmals und wieder wird er im vierten Takt (S. 4 der Partitur, der vorletzte Takt) durch reflectirende Momente unterbrochen; nun folgt ein dritter Ansatz mit einem neuen, zunächst blos rhythmisch hervortretenden Motiv, das anfangs von einer eigenthümlich unstet heruntastenden, den Weg suchenden Harmoniefolge (meist Dreiklänge) getragen, dann in specialisirender Weise verarbeitet wird, bis endlich mit dem 31. Takt (Seite 7 der Partitur, T. 3) die Sache in Fluss gebracht ist. Nun erst empfinden wir, dass wir auf dem rechten Wege sind, der uns denn auch bald in den tonischen

Quartsextaccord hineinführt, auf dem das Soloinstrument sich der Rede bemächtigt. So wie diese Einleitung dasteht, gehört der Satz einer Durchführungspartie, nicht dem Anfange an, er gleicht dem Wanderer, der seine Wanderschaft damit beginnt, dass er erst verschiedene Wege versuchsweise betritt, um den richtigen herauszufinden, anstatt Entfernung und Weg vorher abzumessen und dann auf kürzestem, unverlierbarem Wege gerade auf das Ziel loszugehen. Es handelt sich hier um den Sinn einer Satzform, welcher nach logischen Anforderungen, nicht nach psychologischen bestimmt werden muss; psychologisch mag es gestattet, gerechtfertigt erscheinen, dass die Empfindung anfangs aus unklarer Unbestimmtheit und Schwankung heraustritt zu fester Gestaltung, logisch widersprechen solche Momente dem Begriffe des Anfangs, wie wir ihn oben angedeutet haben. Wir legen hierauf besonderen Nachdruck, weil eine neuere Richtung bestrebt ist, den Begriff der musikalischen Form in den des psychologischen Processes aufzulösen, jenen mit diesem zu identificiren, ein Bestreben, dem wir uns entgegenstellen müssen, weil es in seinen weiteren Folgerungen zum Materialismus in der Kunst führen muss. Wir befürchten nicht, dass Svendsen sich auf diesen Weg verirren könnte, denn in seinen bisherigen Werken, nach denen wir urtheilen dürfen und müssen, hat er die formale Seite stets in unserem oben berührten Sinne behandelt; um so mehr wünschen wir aber auch, dass dieser Begriff der Form von ihm streng, folgerecht, klar festgehalten, ungetrübt durch die Abirrungen einer reflexionslosen Empfindungs-Improvisirerei erhalten bleibe.

Im Uebrigen haben wir nicht mehr viel zu sagen. Beschreiben lässt sich ein Musikstück nicht, am wenigsten ein gutes. Die Instrumentirung ist äusserst maassvoll; nur an einigen Stellen (im Mittelsatz bei dem Buchstaben K, S. 49, und noch mehr im Schlusssatz, Buchstabe P, S. 68 f.) dürfte die Solostimme doch noch gedrückt werden.

So wollen wir denn schliesslich den Violoncellisten angelegentlichst empfehlen, sich an das Stück zu machen. Wenn es auch, wie schon bemerkt, keine besondere Gelegenheit zur Entfaltung einer glänzenden virtuosen Technik bietet, so ist es dafür um so mehr auf einen grossen, empfindungsvollen, durchgreifenden Ton angelegt. Der Spieler, der diese innerliche gehaltvolle Seite der Technik auszubeuten versteht, wird hier eine dankbare Aufgabe finden und damit auch des Erfolges beim öffentlichen Vortrage sicher sein.

**A. Maczewski.**

---

**C. H. Döring.** Studien und Etuden für das Pianoforte zur Anleitung und Ausbildung im gestossenen Octavenspiel, Op. 24. Dresden, L. Hoffarth.

Bei der stets steigenden Zahl der neu erscheinenden Clavieretuden ist es gewiss angebracht, auf besonders hervorragende Werke dieser Art aufmerksam zu machen, und vor Allem verdienen es solche Werke, welche ausschliesslich einen speciellen Zweig des Clavierspiels zu cultiviren bestimmt sind. Die hohe Wichtigkeit, welche dem Octavenspiele in der Claviertechnik zuerkannt wird, ist hinlänglich gerechtfertigt, und ein Werk wie Th. Kullak's „Schule des Octavenspiels" nimmt mit Recht den ersten Rang in dieser Classe ein, da es sich über alle Arten des Octavenspiels erstreckt und Uebungen sowohl des gestossenen, als gebundenen und vollgriffigen Spieles bietet. Soviel Ref. bekannt, existirte bisher ausser diesem Werke keines, welches Vorübungen und Etuden verbindet, obgleich von den letzteren mehrere Werke vorhanden, zum Theil freilich blos für brillanten Vortrag berechnet, während Uebungen in den verschiedenen Werken für Technik zu finden sind. Einen speciellen Zweck hat der Verfasser des vorliegenden Heftes (welcher Lehrer am Conservatorium zu Dresden ist) verfolgt, da diese Uebungen für die im Staccato ausgeführten Octaven bestimmt sind. Der ganzen Ordnung nach sieht man, dass dieselben dem praktischen Bedürfniss ihre Entstehung verdanken, und der Verfasser documentirt sich als ein ganz vorzüglicher Lehrer. Die erste Abtheilung „Studien" zerfällt in 5 Abschnitte. Der erste Abschnitt handelt von Freiübungen für das Handgelenk, welche zwar schon lange und von alten Praktikern angewandt, trotzdem noch nicht die allgemeine Verbreitung geniessen, welche sie verdienen. Der zweite Abschnitt zerfällt in zwei Abtheilungen, deren erste die Regeln für den Anschlag der Octaven aus dem Handgelenk, deren zweite die Anschlagsstudien behandelt, und zwar in gerader Bewegung, in Gegenbewegung und weiter Lage. Der dritte Abschnitt enthält Tonleiterstudien und bringt in seiner ersten Abtheilung Uebungen in gerader Bewegung, zusammenschlagend, vor- und nachschlagend, ebenso in Gegenbewegung, sowie diese Uebungen in Terzen und Sexten. In der zweiten Abtheilung sind Uebungen auf einem Ton durch die Tonleiter in verschiedenen Rhythmen. Der vierte Abschnitt enthält als „Passagenstudien" in seinen beiden Abtheilungen Dreiklangs- und Septaccordpassagen in verschiedener Bewegung. Im fünften Abschnitt endlich sind gestossene Octaven mit abwechselnden und ineinandergreifenden Händen verzeichnet. — Die zweite grosse Abtheilung enthält 16 Etuden, welche das unter „Studien" gebrachte Material systematisch verarbeitet bieten. Es sind dies weniger Vortragsstücke, als praktische Uebungen, enthalten aber doch auch, was Harmonie und Melodie betrifft, so manches Interessante. Jedenfalls sind sie scharf durchdacht und dem Zwecke vorzüglich entsprechend. Wie eine Bemerkung sagt, finden diese Etuden durch des Verfassers Op. 25 („8 Octavenetuden", dem Ref. noch nicht bekannt) ihren Abschluss. Das Werk ist den Pianoforteschülern des Dresdener Conservatoriums für Musik gewidmet, verdient aber eine recht weite Verbreitung, und seine Einführung dürfte selbst alten derartigen Instituten sehr nützlich sein. Es wäre zu

wünschen gewesen, dass durch sparsamere Stoffeintheilung die Seitenzahl und dadurch der Preis verringert worden wäre, um die Anschaffung soviel als möglich zu erleichtern, da dergleichen Werke doch nicht blos für Leihinstitute berechnet sind. Mögen diese Etuden also hiermit bestens empfohlen sein.

E. W. S.

---

# Tagesgeschichte.

## Die „Lohengrin"-Aufführung

in Bologna am 1. November 1871.

(Schluss.)

Ich komme nun zur Beschreibung der Aufführung und Aufnahme des zweiten und dritten Actes.

Bei der ersten Aufführung waren die Urtheile über den zweiten Act begreiflicherweise sehr verschieden; die Ultras wollten gerade ihn für den schönsten erklären, die Gegner bekämpften gerade diesen Theil der Oper am heftigsten.

Das einleitende Duett zwischen Friedrich und Ortrud ging für den ersten Abend spurlos vorüber; mit jeder folgenden Vorstellung schien es klarer zu werden, und die leidenschaftliche Stelle Telramund's in Fis-moll, sowie der Zwiegesang am Schluss erzielten immer mehr und lebhafteren Beifall.

Die liebliche melodische Klage Elsa's an die Lüfte beginnt; durch 45 Takte zieht sich ein wundervoller Gesang; da plötzlich schneiden zwei Hörner mit gestopften Tönen in den Wohlklang störand ein; die Hörer, aus den Träumereien, in die sie mit Elsa sich versenkt hatten, unerwartet und unerfreulich aufgeschreckt — zischen.

Gerade dies scheint mir ein charakteristisches Zeichen der italienischen Naivetät und — Begabung. D i e S t e l l e h a t t e d i e r e c h t e W i r k u n g g e m a c h t.*)

An den folgenden Abenden schien das Publicum auf die Ueberraschung gefasst und die „Opposition" hörte auf.

Das Duett der beiden Frauen beginnt; während Elsa ins Haus zurückgeht, um Ortrud hereinzuführen, besiegt die letztere zum erstenmal den gegen die intriguante Person im Stück stets vorherrschenden Widerwillen des Publicums durch die grandiose, fanatische Stelle in Fis-dur.**)

Der Schluss des (vortrefflich gesungenen) Frauenduetts, sowie das wundervolle Nachspiel riefen wieder die ausserordentlichsten Beifallsstürme hervor. Die Männerchöre, die herrlichen Stellen des Heerrufers wurden immer und immer wieder bejubelt; Ortrud vertritt Elsa den Weg zur Kirche, der Streit der Frauen wird durch die Ankunft der Helden unterbrochen: bestürzt erzählt Elsa den Hergang, und Lohengrin ruft:

*Da lei, Donna infernal*
*Ti scosta, va!*

*Qui non potrai trionfar!*
*Elsa rispondi,*
*Ti stillo forse il tuo velen nel core?*
*Vien, rascingar quel pianto sopra l'amore!*

Diese wundervolle Stelle entzückt das Publicum, sofort aber hält es mit seinem Beifall ein, um dem Gesang der Geigen zu lauschen; wieder schneidet das plötzliche Erscheinen Telramund's die Gelegenheit zum „Austoben" ab.

Von da neigt sich der Act rasch zu Ende, da man vor dem grossen Ensemble einen Strich bis zur Stelle: „Vertraue mir, lass dir ein Mittel heissen" angebracht hat. Dieser Sprung, kürzlich auch in Wien acceptirt, hat den einen grossen Nachtheil, dass die Stelle: „Nur Eine ists, der muss ich Antwort geben, Elsa" gänzlich sinnlos wird: im Uebrigen freilich thut der Strich sehr wohl.*)

Der Schluss des Actes mit dem Eintritt der Orgel macht immer und überall eine zauberische Wirkung, und diese äusserte sich denn auch nach den Worten Lohengrin's:

*Or vien, sposa! a pie dell'ara andiam!*

Und nun setzen fromm die Chorstimmen, eine nach der anderen, ein, das Marschmotiv steigert sich immer mehr, und als nach der letzten, höchsten Steigerung das unheilvolle Verbot drohend in den Posaunen erklingt, fällt unter stürmischem Beifall der Vorhang.

Das Präludium des dritten Actes bildete unbedingt den Höhepunct des Abends; es wurde mit einem wahrhaft hinreissenden Feuer gespielt, und rasend da capo verlangt. Als das Stück zum zweiten Male schloss, bedurfte es längeren Wartens, um zur Einleitung des Brautchores übergehen zu können; so tobte der Jubel.

Der Chor war ein Cabinetsstück von Vortrag und fand den lebhaftesten Beifall.

Was das nun folgende grosse Duett anbelangt, so halte ich es für meine Pflicht, nicht nur — wie es die Wahrheit erheischt — einzugestehen, dass es von allen bedeutenderen Stücken den schwächsten Eindruck machte, sondern dies sogar ausdrücklich zu betonen.

Ich muss gestehen, dass ich von dieser, als der „melodiösesten" Nummer, gerade am meisten Wirkung erwartet hatte. Da nun aber die Hörer bis dahin so richtig empfunden und geurtheilt hatten, fing ich an, die Ursachen dieser auffallenden Erscheinung nicht im Publicum, sondern in der Sache selbst zu suchen. Und wirklich kamen mir nun hauptsächlich zwei Puncte zum Verständniss, die schon Otto Jahn berührt hat, leider in zu heftigem Ton.

Zunächst die zweifelhafte Natur Lohengrin's, von dem es unentschieden bleibt, ob er Gott oder Mensch, also auch, ob er echt menschlicher, sinnlicher Liebe fähig sei; für den Italiener gar scheint g e g e n diese Annahme zu sprechen, dass Lohengrin es überhaupt noch zu einem so ausgedehnten Duett kommen lässt. Dann die zwar psychologisch meisterhaft motivirte und für jedes Werk epischer Form unangreifbare Frage Elsa's nach dem verbotenen Geheimniss, die aber auf der Bühne immer verletzend wirken muss, umsomehr, als der letzte Anstoss ihr durch die unerquickliche Aeusserung Lohengrin's wird, dass er ein schöneres Loos ihr zu Liebe aufgegeben habe.

Im Ganzen repräsentirt dieses Duett demnach eine Fortschreitung von der schönsten, poesievollsten Stimmung und Situation zum immer mehr Unerquicklichen, und findet dies seinen Höhepunct in dem beinahe ganz unmotivirten Ueberfall und der Ermordung Telramund's.

Dass dies nicht „gefallen" k o n n t e, wurde mir nun klar. Das Publicum, mit seinen beiden Lieblingen nach dem Abgehen des Brautchores selig allein, hofft ein „Duetto d'amore" zu hören und sträubt sich nun gegen alle seinen Hoffnungen zuwiderlaufende plötzliche Entwicklung.

---

*) Ob die B e a b s i c h t i g u n g derartiger offenbar unschöner, wenn auch wahrer Wirkungen ästhetisch zulässig sei, ist eben die grosse Streitfrage!

**) Es muss hier bemerkt werden, dass das italienische Publicum mehr als irgend ein anderes Partei gegen die vor seinen Augen intriguirenden Personen des Dramas nimmt und diesen gegenüber selten sich zu einem recht von Herzen kommenden Applaus hinreissen lässt. Ich habe dies am auffälligsten bei einer Aufführung des „Hamlet" in einem Theater dritten Ranges beobachtet. Die Rollen wurden alle ziemlich gleich schlecht dargestellt: das Publicum vertheilte seine Sympathien einfach unter die leidenden Personen des Stücke und überschüttete die Bösewichter bei jeder Gelegenheit mit Missfallsbezeugungen. Als Hamlet der Königin ihr Sündenregister vorhielt, da jubelte das Publicum; es weinte mit Ophelien, und als die Königin den Tod der Armen berichtete, wurde sie wüthend ausgezischt, nicht, weil sie schlecht gespielt hatte, sondern weil die Hörer der Erzählenden die moralische Schuld alles Unheils zumassen. Als schliesslich Hamlet den König erstach, brach ein donnernder Applaus los.

*) Ja, staunen Sie nur: ich bin so frei, ganz offen zu gestehen, dass ich diesen ruhelosen, musikalisch mageren Theil gerne schnell abgeschlossen sehe. Sie haben es mit einem grossen Verehrer, aber keinem b l i n d e n Anbeter Wagner's zu thun. Ich hasse j e d e s Pfaffenthum, das jeden Gott zum Götzen macht; und leider gibt es auch recht viele Wagnerpfaffen; die verderben mehr, als sie gut machen!

Lassen Sie mich rasch zu Ende kommen; die Haupterfolge in der letzten Scene wurden natürlich dem Sänger der Titelrolle, Campanini, zu Theil. Und er verdiente es redlich.

Am Schlusse der Oper mussten sämmtliche Ausübende immer wieder vor den Lampen erscheinen. Mariani wurde stürmisch gerufen, und der entschiedene Erfolg einer Wagner'schen Oper in Italien war zur unleugbaren Thatsache geworden.

Wenn ich nun die mir oft gestellte Frage beantworten soll, wie sich die Bologneser Aufführung zu einer deutschen verhalte, so lässt sich darauf so geradehin schwer antworten. Die Verhältnisse sind zu verschieden. Relativ war die Aufführung jedenfalls meisterhaft, und in Rücksicht auf das Meritorische einer theatralischen Aufführung gar manchen deutschen Leistungen überlegen.

Orchester und Chor einer so kurzen Saison können sich natürlich an Präcision mit den gleichen Körpern einer ständigen, gut dotirten Anstalt nicht messen; aber derselbe Umstand, der diese Vorzüge ausschliesst, das kurze Zusammenwirken, bringt ein anderes Gutes mit sich: die Frische und Lebendigkeit im Erfassen der gestellten Aufgabe, sowie den ausserordentlichsten Fleiss und guten Willen. Ernst Frank.

Nachschrift.

Wien, Mitte December.

Was diesen flüchtigen Aufzeichnungen abschliessend beigefügt werden könnte, ist in dem (kürzlich durch die Zeitungen bekannt gewordenen) Brief Rich. Wagner's an Arrigo Boito so erschöpfend und schön gesagt, dass wohl am besten auf diesen verwiesen wird.

Genüge es beizufügen, dass auch in Florenz der Erfolg der Oper ein ungeheurer war, und so ein schöner Sieg deutschen Geistes zu verzeichnen ist.

Ob wohl die schöne Zeit kommen wird, wo blos noch solche Siege erstrebt und erfochten werden!*)

## Musikbrief.

**Wien.**

(Fortsetzung.)

Ihres alten Weltruhmes würdig hielten sich auch heuer die bisherigen Orchestervorträge der Philharmoniker, wenn auch leider ein einziges Mal (in den Mittelsätzen von Beethoven's A dur-Symphonie) grobe Verstösse vorkamen, die man nur einem Dilettantenorchester verzeiht.

An Novitäten brachten die Philharmonischen Concerte Raff's „Waldsymphonie", welche vom Publicum überaus kühl aufgenommen wurde, ein Schicksal, das uns im Hinblick auf den meisterlich gebildeten ersten Satz als unverdient erscheint, und Richard Wagner's Huldigungsmarsch, der stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde. Wir erkennen den wahrhaft festlichen Glanz, die musikalische Frische, Klarheit und Abrundung, die pompöse (obwohl hier und da gar zu massige) Instrumentation des Huldigungsmarsches gerne an, glauben aber trotzdem, dass diese Composition ebenso wie der Kaiser-Marsch nicht auf ihren rein-musikalischen Werth hin beurtheilt werden dürfte.

Mit der „Faust"-Ouverture, den Einleitungen zu „Lohengrin" und zum 3. Acte der „Meistersinger", des „Tannhäuser" u. s. w. wird Niemand die zwei Märsche vergleichen wollen. Es sind vielmehr die letzteren nicht mehr und nicht weniger als Gelegenheitscompositionen, als solche allerdings ihres Meisters würdig. Den Kaiser-Marsch hatten wir um so Vieles geistig grösser gedacht, als er dem Huldigungsmarsch an musikalischem Flusse und Abrundung nachzustehen scheint. Wir sagen „scheint", weil unser Urtheil über den Kaiser-Marsch lediglich auf der Kenntniss der Partitur beruht und diese bei Wagner nur immer ein sehr schwaches Abbild des lebendigen Aufführungs-Eindruckes gewährt.

Eine würdige Aufführung des Kaiser-Marsches konnte bisher in Wien — weiss Gott, warum? — noch nicht durchgesetzt werden, und jene im verflossenen Sommer mit ganz unzureichenden Kräften (und vereinfachter Instrumentirung!!) im Josephstädter Theater versucht, haben wir, um nicht eine falsche Vorstellung zu bekommen, absichtlich nicht besucht.

Von älteren Werken führten uns die Philharmoniker ausser der genannten Adur-Symphonie Beethoven's die stark abgespielte, aber stets unübertrefflich ausgeführte „Anakreon"-Ouverture, Schubert's „Rosamunde"-Musik, dann Mendelssohn's Violin- und Schumann's Clavierconcert vor. Für den Vortrag des Solos in letzterem war die Wahl auf Hrn. Heckmann (ehemals Concertmeister der „Euterpe" in Leipzig) und Frl. Sophie Menter gefallen. Das Künstlerpaar hatte seltsamer Weise mit der vollkommensten körperlichen Indisposition zu kämpfen, so zwar, dass beide weit unter ihrer Kraft spielten, Hrn. Heckmann's Ton klein und der Beherrschung der Orchestermassen nicht gewachsen, Frl. Menter's Spiel sogar geist- und seelenlos, ja aller technischen Sauberkeit entbehrend erschien. Die unverdiente Scharte wetzten die Künstler rasch genug wieder aus: Hr. Heckmann in den von ihm mit unserem Pianisten Hrn. Door und dem Stuttgarter Kammermusiker Hrn. Krumbholz veranstalteten Triosoiréen, Frl. Menter in ihrem am 11. d. M. selbständig gegebenen Concerte. — —

Die Triosoiréen, nach dem Muster in Deutschland längst üblicher gleichartiger musikalischer Abendunterhaltungen in Scene gesetzt, füllen eine Lücke in unserem sonst so reichen musikalischen Kleinleben aus.

Indem speciell die Door'schen Triosoiréen jedesmal zwei Trios (aus älterer und neuerer Zeit) mit der sehr löblichen Intention, weniger Bekanntes vorzuführen, aufs Programm setzen, daneben aber noch den mitwirkenden Künstlern gediegene Sololeistungen ermöglichen, ergänzen sie das Hellmesberger'sche Quartett (welches in jeder seiner Soiréen nur ein Claviertrio bringt, meist von den bekanntesten, das noch überdies oft durch ein Duo oder Quartett abgelöst wird) und bilden die natürliche Brücke von diesem zum eigentlichen Soloconcert, welches bei uns von den HH. Epstein (Piano), Popper (Violoncell), Junk, Pollak (Violine) u. s. w. gepflegt wird.

Die gänzliche Unabhängigkeit, mit welcher Door und Genossen in Bezug auf die Programmaufstellung nach streng künstlerischen Principien vorgehen konnten, — während Hellmesberger bei seinen Trioaufführungen nur zu oft an äussere Rücksichten (Belieben der eingeladenen Claviervirtuosen u. dgl.) gebunden ist, verlieh den Triosoiréen, wenn alljährlich fortgesetzt, noch eine besondere Bedeutung in den Augen der ernsten Kunstfreunde, die einmal die einschlägige Litteratur von Grund aus kennen lernen wollten. Selten hat sich aber auch zu edlem Zwecke eine so wahrhaft uneigennützige, nur die künstlerischen Interessen verfolgende Künstlervereinigung zusammengethan, als die drei oben genannten Trio-Arrangeure.

Hrn. Door's clavierspielerische Vorzüge sind bekannt; zu seiner Kraft und Bravour, seinem Feuer und seiner Energie fügte er eine an ihm neue milde und weiche Cantilene, ja sein Anschlag nahm diesmal sogar über Gebühr auf die mitspielenden Saiteninstrumente Rücksicht.

In Hrn. Krumbholz lernten wir einen ausgezeichneten Violoncellisten kennen, der wenn auch nicht an Technik, so doch an Schönheit und Adel des Tons unserem Popper sehr nahe steht.

Hr. Heckmann endlich ist einer der echtesten und edelsten Künstlernaturen, die uns auf unseren kritischen Wegen jemals begegneten.

Wir hatten Hrn. Heckmann am Schlusse der vorigen Concertsaison als einen in solidester Schule trefflich gebildeten Geiger kennen gelernt, der seine sehr respectable Virtuosität fast nur als Mittel zu dem edlen Zweck ansah, wahrhaft bedeutenden Componisten der Gegenwart zum Siege und zu dauernder Anerkennung zu verhelfen, ausserdem noch den Ruhm der Altmeister durch Hervorziehen unbekannter Schätze derselben zu erhöhen und auszubreiten.

An sich selbst und seinen rein persönlichen Erfolg denkt Heckmann in letzter Linie, ja — darin sehr wenig Virtuosen vergleichbar — acceptirt er bereitwilligst aus Freundesmunde kommenden wohlwollenden Tadel und sucht die rückhaltlos eingestandenen Schwächen nach Kräften zu verbessern.

Was H. als Vorkämpfer eines Brahms, Svendsen, Bruch

*) Es bedarf wohl kaum der besonderen Erwähnung, dass wir nicht mit allen Urtheilen des Verfassers einverstanden sein können. D. Red.

u. s. w. geleistet hat, wissen Sie draussen im grossen „deutschen Reich“ noch besser, als wir. Wie kommt dabei dem Spieler seine Kunstbegeisterung, sein überschäumendes Jugendfeuer, sein warmes und nobles musikalisches Gefühl zu Statten! Künstlernaturen wie diese loben wir als „weisse Raben“ einer vor Allem nach persönlicher Reclame und Gelderwerb haschenden Zeit lieber zu viel, als zu wenig.

Heckmann's Ton mag an Grösse (namentlich im Pizzicato) von vielen Geigern übertroffen werden, der Adel des Vortrags im Technischen, ganz besonders sein ausgezeichnetes mehrstimmiges Spiel reiht ihn schon jetzt ersten Meistern an die Seite. Waren die Vorzüge des feurigen jungen Geigers am Schlusse der Saison 1870—1871 nur einer kleinen Schaar Kritiker und Fachmusiker*) klar geworden, so gewann man in Folge der minder glücklichen Leistung aus dem ersten Philharmonischen Concerte (noch durch eine schwächliche, tonlose Geige beeinträchtigt) eine geradezu schiefe Meinung über Hrn. H. Erst in den Triosoiréen, und zwar in der zweiten derselben (denn auch in der ersten war der Künstler noch nicht körperlich wohl) sollte auch das grössere Publicum Wiens dazu gelangen, das von der Kritik über den Heckmann des letzten Frühlings abgegebene Urtheil vollinhaltlich zu ratificiren. — —

So lauschte man denn mit unverbrüchlicher Aufmerksamkeit, ja mit wahrer Andacht dem mustergiltigen Zusammenspiele der drei Künstler, welche u. A. einem genialen Jugendwerke von Johannes Brahms zu einem Triumphe verhalfen, welchen sich der Componist selbst nicht träumen liess. Das in Wien vollständig unbekannte Hdur-Trio Op. 8 war es, welches im Publicum viel unmittelbarer zündete, als manches der späteren formglatten Werke des reifen Brahms: das merkwürdig-phantastische Scherzo (trotz seiner unverhüllten Reminiscenz an einen Marsch von Schubert eines der originellsten, das in der neueren Zeit geschrieben wurde) musste wiederholt werden.

Wir können in solchen Applaus nur freudig einstimmen. Gewiss werden wir diesen verkörperten Sturm und Drang kein fertiges, organisch entwickeltes Kunstwerk nennen. Gewiss hat Brahms in seinen späteren Werken aus seinen Gedanken mehr Capital zu schlagen gewusst, aber was ihm im Hdur-Trio unmittelbar eingefallen, ist vielfach origineller, bedeutender, mit einem Worte genialer, als manches Spätere.

Wenn man die beiden Serenaden, das Es-Trio, das Adur-Quartett, das Gdur-Sextett noch so aufmerksam durchstöbert — ein Thema von der weihevollen Schönheit wie das dem ersten Satze des H-Trios zu Grunde liegende wird man schwerlich finden.

Dieses Hdur-Trio ist, wie die wohl gleichzeitig geschriebene Fmoll-Sonate, eine kühne und wilde Rhapsodie voller Blitze des Genius**), die auch die zahlreichen weniger sympathischen Stellen noch sonnig erleuchten.

Ausser dem Brahms'schen hörten wir bei Door noch Trios von Haydn in C: in Wien öffentlich noch nie gespielt, gemüthlich, etwas hausbacken, das Andante in Adur poetischer angehaucht; von Schubert in Es; von Schumann in Fdur: bei uns unbegreiflich vernachlässigt, gewiss eine der duftigsten Blüthen der Sch.'schen Kammermusik, von seinem älteren Bruder in Dmoll so eigenthümlich abstechend, dass wir das letztere immer gerne „Florestan“, es selbst aber „Eusebius“ nennen möchten; von Goldmark in Bdur, Op. 4: herb, aber charaktervoll, unreif, wie Brahms' Werk 8, doch ungleich weniger genial; endlich von Raff in Gdur Op. 112: in meisterlich gebildeter Form eines der wenigst originellen, an Erfindung ärmsten Werke des Künstlers. Bezüglich des mit Absicht in ungarischer Weise gehaltenen Finales könnten wir nur die Bemerkung wiederholen, mit der wir unseren in diesen Blättern abgedruckten Artikel „Ungarische Musik in deutschen Meistern“ abschliessen mussten.

*) Das grosse Publicum war damals — Ende April — bereits an Musik übersättigt und hielt sich von dem in sehr kleinem Raume (dem Foyer des Musikvereinsgebäudes) gegebenen Concerte ferne.

**) Einer der frappantesten findet sich im Scherzo: der höchst unerwartet eintretende verminderte Septimenaccord der Clavierstimme, wenn diese nach der Einleitung der Saiteninstrumente zuerst das Wort ergreift; die flüsternden und neckenden Kobolde sind mit einem Mal verschwunden, und nur ein leichtes Rauchwölkchen bleibt zurück.

Uns dünkt, das Material wäre überhaupt etwas abgenützt. Nebenbei trifft auch Raff den intendirten magyarischen Grundton nicht recht. Die charakteristische, am ehesten zigeunerische (weniger „ungarische“) Stelle des Satzes (eine zwei Mal auftretende — das Tempo verändernde — Episode) ist wörtlich der „Entführung aus dem Serail“ entnommen. — Die Zwischennummern der Triosoiréen bildeten Beethoven's Piano-Violoncellsonate Op. 69, Adur, eine reizende Händel'sche Piano-Violinsonate in Adur (Heckmann's Vortrag hier unübertrefflich), dann Solo-Violoncellvorträge, und zwar Air und Gavotte von Bach, das transponirte Adagio aus dem Clarinettquintett von Mozart, eine Nocturne von Chopin, von Solo-Violinpiècen aber Beethoven's F-Romanze, Schumann's „Abendlied“, sinnige „Phantasiestücke“ von Otto Weber (in B) und E. Stockhausen (in G).

Das Publicum der Triosoiréen war leider kein besonders zahlreiches, aber das musikalisch gebildetste Wiens. Die Triosoiréen sind eben in Wien bei dem Gros der Laienwelt noch nicht „Mode“, nur wer die letztere für sich hat, findet bei uns (wie überall) auch materiell seine Rechnung.

Nun — man kann in Wien nicht mehr „Mode“ sein, als die reizende Pianistin Sophie Menter (auch das Gesichtchen hat wesentlich hierzu beigetragen), und so war denn ihr am 11. d. M. gegebenes Concert bisher das besuchteste unter den Soloproductionen der Saison. Im Ganzen war der Erfolg des Concertes überaus glänzend, wir nahmen an Frl. Menter in technischer, wie geistiger Beziehung entschiedene Fortschritte wahr: der Anschlag hat sich lieblicher abgerundet, die rechte Hand hat eine an einer Dame unerhörte Kraft gewonnen, in echt Liszt'schem Octavenspiel steht die junge Pianistin kaum den grössten Virtuosen nach, und was uns noch wichtiger erscheint, ihre Auffassung der Tonwerke ist selbständiger, ihre Intention nobler, ihr Vortrag wärmer und inniger geworden. Dies der Totaleindruck: da nun aber Frl. Menter das Programm nach grosser Virtuosenart ganz allein bestritt, gewann man freilich sehr verschiedene Einzeleindrücke.

Wer z. B. nur beim Eröffnungsstücke, Beethoven's grosser Fmoll-Sonate („Appassionata“), zugegen gewesen wäre, musste glauben, Frl. Menter sei zurückgegangen, oder es spiele da jemand ganz Anderes', etwa ein fleissiger Conservatoriumszögling. Wer aber Frl. Menter die Schlussnummern, Tausig's Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz“ und Liszt's „Don Juan“-Phantasie, spielen hörte, der hatte die erste Technikerin der Welt vor sich.

Auch die übrigen Nummern des Programms: zwei von Tausig bearbeitete Scarlatti'sche Stücke, Chopin's F-Etude und Gmoll-Ballade reproducirte die Concertgeberin brillant, sauber und dabei in durchaus origineller, wenn auch nicht immer zu billigender Auffassung.

Nur die Schwierigkeiten unseres alten Beethoven wuchsen der „Meisterin“ — seltsam genug — über den Kopf. Sie erfasste das dämonische Tongedicht klein im Tone und Geiste, ihr sonst bewunderungswürdiges Gedächtniss liess sie momentan im Stiche, das Finale war nicht das in Sturmesnacht empfangene farbenreiche Schauergemälde, sondern eine verwischte Bleistiftskizze.

(Schluss folgt.)

## Kürzere Berichte.

**Leipzig.** Das Neujahrs- oder 11. Concert im Gewandhaus wird Wenigen so ganz behagt haben; seine Lichtpunete, die Orchesteraufführungen, wurden durch die ausfüllenden Sololeistungen entschieden in ihrer Wirkung beeinträchtigt, und für das Hauptwerk des Abends, Beethoven's den 2. Theil des Concertes vertretende Siebente, war Einem durch das unmittelbar Vorhergehende, das nicht einmal die Pause vergessen machen konnte, der Sinn zu vergällt, als dass diese herrliche Composition noch mit voller Macht sich hätte geltend machen können. Die Quantität des im 1. Concerttheil Gebotenen stand eben zum grösseren Theil im Missverhältniss zur Qualität. Au letzterem trugen die Sängerin Frl. Hasselt-Barth aus Coburg und Hr. Concertmeister David die Schuld. Die Mangelhaftigkeit der Lei-

stungen des Frl. Hasselt-Barth ist kaum durch etwaige Befangenheit zu entschuldigen, so im Keime lagen die wesentlichen Merkmale eines guten Gesanges. Ihre Kräfte versuchte die Gastin an einer Arie von Spohr, sowie an Liedern von Schubert und Mozart. Hr. David spielte als Neuigkeit das Schubert'sche Rondo Op. 70 in einer von ihm verfassten Bearbeitung für „Soloviolinc und Orchester" und eine seiner Ausgrabungen: Sarabande und Tambourin von Leclair, mit welch letzteren Stücken er vor Kurzem erst die Besucher der Kammermusikabende bedacht hatte. Da wir von jener Gelegenheit der Bekanntschaft mit diesen Leclair'schen Compositionen, deren zweite ein Non plus ultra von Langweiligkeit und Zopfigkeit ist, nicht profitirten, so wissen wir natürlich nicht, ob man mit deren eiliger Wiederholung einem Bedürfniss zu entsprechen glaubte. Noch weniger leuchten uns die Gründe ein, die Hrn. David zu fortgesetztem Solospielen zwingen, und es thut Einem ordentlich weh, die schroffen Urtheile, welche seine Vorträge gewöhnlich hervorrufen, im Wesentlichen nicht entkräften zu können. Aus Respect vor den Verdiensten, die sich Hr. David als Concertmeister und Lehrer und in früheren Zeiten wohl auch als Solo- und Quartettspieler um die Kunst erworben, wollen wir uns mit diesen Andeutungen begnügen. Bedauerlich ist es, dass sich ein Theil der hiesigen Presse — wir erwähnen nur Hrn. Bernsdorf — fortdauernd Mühe gibt, die diesbez. Selbsttäuschung des gen. Künstlers durch (vielfach im Superlativ gestreuten) Weihrauch noch zu nähren. — Von den Orchesterstücken des Abends sagten wir schon oben, dass sie die beste Seite des Concertes auch hinsichtlich der Ausführung bildeten. Wir nennen der Vollständigkeit halber als dahin gehörig noch Mozart's „Zauberflöten"-Ouverture und die beiden Fragmente aus Schubert's H moll-Symphonie und fügen diesen Angaben die Bemerkung zu, dass an Stelle des erkrankten Hrn. Reinecke der Theatercapellmeister Hr. Schmidt in Function war. — —.

**Carlsruhe.** Gehört in einer grossen Stadt ein gründliches Studium des Tageblattes dazu, um, je nachdem man Fortschrittsmann, Conservativer, Salon- oder Toilettenmensch ist, von allen angezeigten Concerten das geeignetste zu wählen, so geht es ganz anders in der friedlichen Mittelstadt Carlsruhe zu: Ein ganzes Concert der Hofcapelle, ein Orgelconcert des hiesigen Stadtorganisten Hrn. Henrici und ein Gesellschaftsconcert des Cäcilienvereins waren die musikalische Ausbeute der letzten Monate. Wegen Versäumniss der beiden letzteren Concerte bleibt mir nur das der Hofcapelle für eingehendere Erwähnung übrig. Von Orchesterstücken kamen hierbei unter Leitung des Hrn. Hofcapellmeister Kalliwoda die beiden anmuthig-romantischen Symphoniesätze von Meister Schubert, für deren lobenswerthe Execution wir den Betheiligten zu aufrichtigstem Dank verpflichtet sind, und die C moll-Symphonie von Gade, welcher wir neben manchem anderen Werke des dänischen Componisten eine sanfte Ruhe wünschen, zur Aufführung. Als Solisten traten die Mitglieder des hiesigen Hoftheaters Frl. Therese Schneider und Hr. Louis Lübeck auf. Erstere sang mit anerkennenswerther Wärme Schumann's „Frauenliebe und Leben", Hr. Lübeck erntete namentlich nach einer mit vollendeter Schönheit vorgetragenen Violoncellpièce mit Orchesterbegleitung von der Composition seines Vaters stürmischen Beifall und allerhöchste Anerkennung. — Statt der mangelnden Concerte brachte uns das hiesige Hoftheater im Monat December eine zweimalige Aufführung der „Meistersinger" unter Leitung des Hofcapellmeisters Levi. Beide Vorführungen verdienen in hohem Grade öffentliche Anerkennung und Auszeichnung. Die Einzelleistungen betreffend, so ist Hr. Stolzenberg als David, sowohl dramatisch als sanglich, so hervorragend, dass ihm in dieser Rolle gegenwärtig kaum ein Anderer an die Seite zu setzen sein dürfte; weiter sind der Hans Sachs des Hrn. Hauser, die Eva des Frl. Schwarz, einer jungen zu den schönsten Hoffnungen berechtigenden Wagner-Repräsentantin, der Beckmesser des Hrn. Kürner und der Pogner des Hrn. Broullot sämmtlich als vorzügliche Reproductionen zu bezeichnen, auch die Lene des Fräulein Walther war durchaus genügend, nur die nun schon seit Jahren hier herrschende Heldentenornoth machte sich auch hier leider wieder in empfindlicher Weise geltend. Ebenso standen die Leistungen des Orchesters auf sehr hoher Stufe der Vollkommenheit, wir nennen namentlich den vortrefflichen Hornisten Hrn. Segisser und die Bratschisten mit Hrn. Glück an der Spitze. Der ersten Vorstellung am 3. Dec. als am Geburtsfest Ihrer königl. Hoheit der Grossherzogin wohnte ein Publicum in Glacéhandschuhen bei, und war der Beifall daher natürlich ein gemessener; in der zweiten Vorstellung aber war die Aufnahme beim Publicum eine überaus warme. Während des dritten Actes konnte das Orchester vor Beifallssalven nicht weiterspielen; es wurde ausgesetzt, der Vorhang aufgezogen und nach den Darstellern gerufen. C. v. R.

**Cöln,** 23. Dec. Das Tagesgespräch in unserer musikalischen Welt bildet noch immer die am 19. d. M. im 5. Gürzenichconcert aufgeführte „Theodora" von Händel. Das Werk hat einen durchschlagenden Erfolg erzielt — mit einigen Modificationen, auf die wir später zurückkommen werden. Wie bekannt spielen in diesem Oratorium Christen die Hauptrolle, während sonst Händel seine Objecte der jüdischen Geschichte zu entnehmen pflegte, — sagte er doch selbst einem Speculanten, der sämmtliche Logen zu einer Aufführung übernehmen wollte: „Ihr seid ein Narr — die Juden kommen nicht, denn es ist eine christliche Geschichte, und die Frauen kommen nicht, weil es eine tugendhafte ist". Der letztere Theil dieser Aeusserung nimmt sich vortrefflich aus gegenüber der in England herrschenden Meinung, das Oratorium habe gerade wegen seiner textlichen Unzartheiten im Publicum keinen Anklang finden können. — Ferner handelt es sich nicht um Kriegs- und Siegeszüge, oder um nationale, ein ganzes Volk bewegende Gedanken, sondern um die Seelenzustände weniger Personen, Seelenzustände aber, die sowohl für die direct Betheiligten als auch die Zuschauer höchst ergreifender Natur sind. Demgemäss trägt das Oratorium „Theodora" einen wesentlich von den anderen Oratorien verschiedenen Charakter. Nicht musikalischer Pomp, sondern einfache Innigkeit machen das Gepräge aus. Der Chor tritt zurück gegen die Arien: 11 Chöre stehen 25 Arien und 3 Duetten gegenüber. Aber eben in den Arien blüht eine hübsche Lyrik, ist der Gedanke überwiegend so einfach und wahr illustrirt, wie man das in anderen Händel'schen Oratorien nur sporadisch findet. In der Durchführung herrscht freilich der allbekannte Händel-Stil, und an Wiederholungen fehlt es gerade nicht; aber die Motive sind ein herrlicher Spiegel des innewohnenden Gedankens. Man begreift sehr gut, dass Händel eine besondere Vorliebe für seine „Theodora" gehabt, mehr als je ist die intuitive Seite herausgekehrt, und Händel hat sich mit sichtlichem Behagen in die Schilderung der Seelenzustände vertieft. Was nun die Ausführung anbelangt, so war dieselbe im Ganzen als gelungen zu bezeichnen; kleinere Ungehörigkeiten lassen sich wohl durch die Neuheit des Werkes entschuldigen. Einen Glanzpunct bildeten die Soli: Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden (Theodora), Frau Amalie Joachim aus Berlin (Irene), Frl. Karen Holmsen aus Christiania (Didimus), Hr. Otto Wagner vom hiesigen Theater (Septimius) und Hr. Krolop aus Berlin (Valens). Ueber die beiden erstgenannten Damen braucht man kein Wort zu verlieren; aber auch die anderen Solisten wussten neben den beiden Sternen prächtig zur Geltung zu gelangen. Die Instrumentation des Oratoriums ist von Ferd. Hiller ausgeführt. Die modernen Orchesterfarben sind in decenter, aber dennoch sehr wirkungsvoller Weise benutzt. Das Orchester klang reich und dennoch nicht überladen oder dem antiken Charakter zuwider. Oben haben wir schon bemerkt, dass das Ganze einen durchschlagenden Erfolg erzielte, nur Eins ist auszusetzen: die übermässige Länge. Trotz der zahlreichen Kürzungen, die man schon vorgenommen, dauerte die Aufführung dennoch über 3½ Stunde, und das ist zu viel, namentlich bei einem Werke, dessen Schwerpunct in den Arien beruht. Wir zweifeln nicht, dass das Oratorium seinen Weg durch Deutschland machen wird, aber nur mit den nöthigen Abkürzungen, welche die Dauer auf höchstens 3 Stunden beschränken. — Die 2. Soirée für Kammermusik von den HH. F. Hiller, Japha, Derckum, v. Königslöw und Rensburg brachte Streichquartett in Edur von Jos. Haydn, das Trio Op. 6 für Clavier, Violine und Violoncell von F. Hiller, Rondeau in A moll für Clavier von Mozart und Streichoctett in Es dur von C. G. P. Grädener. In letzterem Werke wurden die obengenannten Herren noch unterstützt durch die HH. von Adolberg,

Liebich, Morsch und Grüters, zum Theil Schüler des hiesigen Conservatoriums. Das Octett von Grädener ist recht interessant, scheint uns aber dem Gehalte und der Durchführung nach zu klein für acht Instrumente angelegt. A. G.

**Danzig.** Zur Feier des Todtenfestes brachte der Collin'sche Gesangverein am 26. Nov. das Requiem von Cherubini, sowie den „Actus tragicus" von Bach (in der Bearbeitung von R. Franz) zur Aufführung. Die Wiedergabe der Werke war eine recht exacte, wiewohl die Klangwirkung bei einer verhältnissmässig stärkeren Besetzung der Männerstimmen, besonders des Basses, eine ausgibigere gewesen wäre. Zudem wirkte die Akustik des Schützenhaussaales störend, indem das Orchester vermöge seiner günstigeren Stellung trotz aller Discretion meist dominirend eingriff und die Kraft des Chores lähmte. Von den Solisten, deren Organe als kräftig klingende bekannt, war bei der meist polyphon gehaltenen Begleitung wenig zu vernehmen; vielleicht liesse sich für die Zukunft eine Abhilfe treffen. — Im Laufe des Winters beabsichtigt der Verein noch den „Paulus" und die Matthäus-Passion zur Aufführung zu bringen. Mit vielem Beifall, doch nur mit geringer Betheiligung des Publicums, das in diesem Winter über Mangel an musikalischen Genüssen nicht klagen kann, concertirte am 5. Dec. der Quartettverein der HH. Spohr, Hellmich, Schulz und Rohne aus Berlin; leider waren wir verhindert, der Soirée beizuwohnen. — Am 12. desselben M. fand die letzte Soirée der HH. Markull, Laade und Merkel unter Mitwirkung des Frl. Krüger und des Hrn. Brunner statt. Der vocale Theil des Concerts bestand aus Liedern von Gounod, Lindblad, Schubert, Storch, einer Arie aus der „Favoritin" von Donizetti (Frl. Krüger) und der Pylades-Arie, „Nur einen Wunsch", von Gluck (Hr. Brunner), und war die Wiedergabe eine lobenswerthe. Leider lässt sich das Gleiche nicht von dem instrumentalen Theile (Beethoven, Cmoll-Trio, Gade, Violinsonate in Dmoll, Schumann Op 47) behaupten. Die Ausführung der Gade'schen Sonate konnte man gelten lassen, das Cmoll-Trio bot nur wenig gute Momente, — dem Schumann'schen Quartett jedoch merkte man sehr bald an, dass es um Vieles zu früh das Licht des Concertsaales erblickt hatte. Fr.

**Genf.** Unser Musikleben hat sich in der letzten Zeit bedeutend entfaltet, Concerte folgen auf Concerte. Das Beste der bisherigen Saison bot uns ohne Zweifel das Ehepaar Nossek in seinen beiden ersten „Auditions historiques". Hr. C. Nossek ist ein Violinspieler von grossem Talent, sein Vortrag ist geistvoll und technisch meisterhaft. Man fühlt, dass er sich in die Werke, die er bietet, hineingelebt hat: Alles ist bei ihm verständig, weil er Alles verstanden hat. Sehr gross war sein Erfolg, denn nach jeder Pièce wurde er unter stürmischem Applaus hervorgerufen. Ein Rondo von Nardini und eine Arie von Lotti musste er wiederholen. Die übrigen Violinstücke waren von Tartini, J. S Bach, Corelli (Folies d'Espagne). — Frau Nossek hat durch den gelungenen Vortrag mehrerer Gesangpiècen: einer Romanze von J. J. Rousseau, einer Arie von Graun, des „Veilchen" von Mozart etc. zum Erfolge der Concerte wesentlich beigetragen. Mitwirkende waren die HH. Hugo von Senger und Huber. Beide leisteten Lobenswerthes. — Das erste Concert vom Orchester des Artistes, einer neugegründeten Gesellschaft, darf ich nicht übergehen. Den Kern des Programmes bildete die Bdur-Symphonie von Beethoven, die theilweise tüchtig gegeben wurde. Es lässt sich von diesem Unternehmen etwas hoffen. Ueber das Concert des Hrn. Kling habe ich nur wenig zu berichten. Hr. Kling hat noch sehr viel zu lernen — auch zu vergessen —, um als Componist auftreten zu können. Die erträglichste seiner Compositionen war noch ein Chor aus einem „Stabat mater". — Für die Stelle eines Harmonielehrers an der hiesigen Musikschule haben sich die HH. Langert, der Componist der „Fabier", und Dräseke gemeldet. Beide verweilen seit einiger Zeit in Genf. B. G.

**München,** 14. Dec. Wenn auch Münchens Concertsaison im Vergleiche zu Leipzig noch immer eine stille Zeit genannt werden kann, so drängte sich in den letzten Wochen doch ungewöhnlich viel Musik zusammen, die manches Grossartige, Erfreuliche — und Mangelhafte bot. Letzteres Prädicat bezieht sich hauptsächlich auf die jüngste Vorstellung des „neueinstudirten", besser gesagt des „neumisshandelten" „Fra Diavolo". Die Titelrolle wurde von Hrn. Nachbaur in einer Weise gegeben, die seinem an energischen Applaus gewöhnten Ohre ein universales Zischen eintrug, in Folge dessen er, wie heute in den Zeitungen zu lesen, um seine Entlassung aus dem Opernverbande nachsuchte. Auch das Orchester und die übrigen Mitglieder waren so wenig bei der Sache, dass man einen Sänger vierten Ranges als Lorbeerträger des Abends bezeichnete. Musikdirector Zenger hat mit seinen Vorstellungen häufig Unglück. — Gehen wir auf Erfreulicheres über; vorerst auf das zweite Abonnementconcert der musikalischen Akademie, das unter den bisherigen das beste war. Sein Programm enthielt eine zum ersten Mal öffentlich gehörte Symphonie in C dur von Haydn, deren anspruchslose, höchst liebenswürdige Physiognomie das Auditorium entzückte und welche vorzüglich wiedergegeben wurde. Eine Arie aus Spohr's „Faust", von Frau Diez vorgetragen, war die nächste Programmnummer. Wir hatten stets würdigendes Verständniss für die Vorzüge dieser höchst verdienten Sängerin und können nur billigen, dass sie ob freundlicher Mitwirkung vom Publicum mit Dankesjubel empfangen wurde; dennoch kann nicht verschwiegen werden, dass ihre Stimme den Anforderungen hoher Gesangspartien nicht mehr entspricht. Hr. Hofmusiker Werner erntete durch sympathischen Vortrag eines Händel-Concertes, das ursprünglich für die Oboe bestimmt war, reichen Beifall; der weiche Violoncellton hat ja stets für einen grossen Theil des Publicums besondere Anziehungskraft. Ihren ersten Einzug in München hielt: „Morgenstunde", für Frauenchor und Sopransolo von Max Bruch; das Stück wird jedoch schwerlich öfters begehrt werden, da es wenig Interesse zu erregen vermochte. Auch diese Schöpfung Bruch's trägt die Eigenthümlichkeit ihrer Schwestern an sich: durch die ersten Accorde für sich einzunehmen und allmählich die Stimmung abzukühlen. Frau Diez that mit ihrer Solopartie das Möglichste, doch war sie schlecht unterstützt durch den wankenden Frauenchor. Beethoven's Symphonie in B sammelte unter ihren mächtigen Schwingen die zerstreuten Geister — und trug sie empor. Zwei Tage nach diesem Concerte fand am kgl. Hof- und Nationaltheater die erste Aufführung von F. v. Holstein's „Haideschacht" statt, welche, wie Ihr geschätztes Blatt bereits mittheilte, einen sehr günstigen Erfolg erzielte. Wenn der Name des Componisten, wie es hier der Fall war, dem Publicum gänzlich unbekannt ist, ja, im besten Falle das „l" des Namens Holstein mit „rn" verwechselt wird, so ist nicht ohne Bangigkeit der Aufnahme eines derartigen Erstlingswerkes entgegenzusehen, und desto berechtigter die Freude über ein glückliches Gelingen. Diese Oper wurde in Ihrem Blatte schon eingehend besprochen, weshalb wir uns mehr an die Leistungen der Darsteller halten wollen. Herr Kindermann als Stirson, Frl. Stehle als Valborg und Hr. Vogl als Ellis — dies ist ein Trio, von dem sich Vorzügliches erwarten liess. So kam es auch, und es wäre schwer, in diesem Falle den Apfel des Paris zu spenden. Weniger zufrieden stellte uns Frau Vogl als Helge, obgleich man ihr das herzliche Bestreben, die Sache recht gut zu machen, ansah — es stützt sich sogar unser Vorwurf darauf, dass Frau Vogl mit zu ängstlicher Liebe an ihrer Partie klebte und durch langsame Tempi und übertriebenes Spiel, besonders im letzten Acte, das Publicum ermüdete. Hr. Fischer als Olaf grinzte tänzelnd den Freischütz-Caspar und Frl. Kaufmann's Stimme klang sehr gellend. Glaubte sie hierdurch den Knabencharakter des Björn besser zu bezeichnen, oder bekommt ihre Stimme für immer diese schrille Färbung? An beiden Vorstellungsabenden wurde der Componist, der sich so rasch die Achtung und Gunst des fremden Publicums erworben, auf die Bühne gerufen und freudig bewillkommnet. Vorgestern wurde die Oper zum dritten Male gegeben und wird hoffentlich auf dem Repertoire bleiben. — Die 2. Soirée der kgl. Vocalcapelle machte uns wieder mit reichen Schätzen der alten Gesangsliteratur vertraut, als da sind: „Agnus Dei" aus der Missa Papae Marcelli, 6stimmig von Palestrina, „Adoramus te" von Aichinger, „Christus factus est" von Anerio, zweichöriger Weihnachtsgesang von Eccard etc.; ihrer ganzen Anlage und Stimmung

nach passen nun freilich diese heiligen Gesänge nicht in den Concertsaal, und das Gefühl wird beleidigt, wenn nach verklungenem „Crucifixus est" Beifallshändeklatschen erschallt, doch wollen eben die Sänger diese Anerkennung nicht entbehren. Die unvermeidliche Monotonie obgenannter Nummern wurde angenehm durch das komische Chorlied „Der Gutzgauch" unterbrochen, dessen mittelalterliche Naivetät sehr ergötzte. Zwei Chorlieder von Wüllner fanden freundliche Anerkennung und das darauffolgende Quartett „All meine Gedanken" von Rheinberger wurde auf stürmisches Verlangen wiederholt. Die Mendelssohn'sche Hymne für Frauensolo mit Chorbegleitung schwächte den günstigen Eindruck des Concertes wieder ab, obgleich Frau Diez die Hauptpartie sang und jedenfalls in erhöhter Stimmung war, da ihr kurz vorher nach dem Vortrag zweier altdeutscher Lieder von den Mitgliedern der kgl. Hofcapelle ein Lorbeerkranz überreicht worden war. — Das Florentiner Quartett musste an den Münchenern die peinliche Erfahrung grosser Theilnahmlosigkeit machen, da das Museum bei beiden Soiréen mehr leere Stühle als Zuhörer aufzuweisen hatte, und es gewährte einen kläglichen Eindruck, einen Kunstenthusiasten mit dem Feldstuhle unterm Arme in den Saal stürzen zu sehen, der alsbald beschämten Antlitzes das zusammengeklappte Meuble hinter sich auf den leeren Divan legte. Soll man diese musikalische Gleichgiltigkeit gross- — oder kleinstädtisch nennen? Vielleicht specifisch Münchnerisch. Im dritten Abonnementconcerte hörten wir Beethoven's erste Symphonie, den Huldigungsmarsch von Richard Wagner, eine Arie aus „Romeo und Julie" von Benda, gesungen von Frl. Ottiker, das Flötenconcert von Molique, vorgetragen von Hrn. Hofmusiker Tillmetz, zwei Lieder von Mendelssohn und Schumann (Frl. Ottiker) und die „Euryanthe"-Ouverture. Der Huldigungsmarsch zündete und musste wiederholt werden. Frl. Ottiker errang sich trotz der veralteten und im Ausdrucke spröden Benda-Arie freundliche Anerkennung, die sich nach ihrem sinnigen Liedervortrage noch steigerte. Gleicher und wohlverdienter Beifall wurde Hrn. Tillmetz zu Theil. — Der Oratorienverein eröffnete unter Professor Rheinberger's Direction seine diesjährige Saison mit der Aufführung des Oratoriums „Theodora" von Händel und erwarb sich dadurch den Dank seiner Abonnenten. Dem Concerte waren viele Krankheits- und andere Hindernisse vorangegangen; desto erfreulicher war sein Erfolg. Geradezu wunderbar ist Händel in der Mannichfaltigkeit der Tonmalerei bei seinen einfachen Mitteln. Die Vorspiele der Arien zeichnen mit antikem Pinsel die Stimmung der Situation, und wenn die Bassgeige zürnt oder die Oboe klagt, so ist dies überall so klar, einfach und wahr angebracht, dass es jedem Laien verständlich wird. Kann man bacchantische Freuden vortrefflicher schildern, als sie in dem Venuschore erklingen; kann man den Kampf einsamen Leidens besser zeichnen, als indem Händel die Solostimme ohne jede Chor- oder Orchesterbegleitung, ihre Empfindung hinausrufen lässt? Es gibt Leidensmomente im innern Menschenleben, da kein Freundeswort, keines Anderen liebreiches Opfer helfen kann; die Seele hat einsam und allein mit sich selbst auszuringen, und in solch einem Augenblick grossartiger Verlassenheit lässt Händel seine Theodora eine Choralmelodie singen (bei welcher das Herz der Sängerin und der Zuhörer zu pochen beginnt), die dann vom ganzen Chor und Orchester vollstimmig wiederholt wird. Die Chöre klangen kräftig, frisch, und zeugten von dem blühenden Leben des Vereins, der sich hiermit das Verdienst der wohl erstmaligen Aufführung von „Theodora" in Deutschland errang. M.

**Oldenburg.** Bevor wir unsere Berichte über die Concerte der hiesigen Hofcapelle fortsetzen, haben wir eines besonderen musikalischen Ereignisses zu erwähnen, nämlich der Feier des 50jährigen Stiftungsfestes unseres Singvereins. Zu diesem Zwecke war eine grössere Aufführung des Händel'schen Oratoriums „Judas Maccabäus" veranstaltet, welche unter A. Dietrich's Leitung sehr glücklich von Statten ging. Die Solopartien waren in den Händen des Frl. Dannemann aus Elberfeld, der Frau Hüfner-Harken aus Jever, sowie der HH. Norbert aus Bremen und eines hiesigen Dilettanten. Besonders entzückte Frl. Dannemann durch den verständnissvollen, innig beseelten Vortrag, der noch begünstigt wurde durch eine liebliche, vollkommen ausgeglichene und sympathisch wirkende Glockenstimme, während Frau Hüfner-Harken durch lebendigen, bis zur feurigen Bravour sich steigernden Vortrag allgemeinen Beifall sich zu erringen wusste. Weniger schien das Publicum durch den Gesang der beiden Herren befriedigt zu sein, obgleich namentlich Hr. Norbert als sehr gewandter Sänger sich kundgab, dem nur der Ernst seiner Aufgabe nicht so recht zu Herzen gegangen sein mochte. Die Chormassen traten entschieden heraus und zeigten bei den verschiedenen Nuancirungen, dass ihnen das Verständniss für das Werk aufgegangen sei. Obgleich wir nicht dasselbe vom Orchester sagen können, dem das Werk nach zwei Proben noch nicht in dem Maasse wie dem Chore zum Verständniss gelangt sein konnte, so bildete sich doch in der Vereinigung von Chor und Orchester ein Gesammttonkörper, der, dem Winke seines Leiters folgend, mit Klarheit, schwungvoller Lebendigkeit und farbenreicher Schattirung seine nicht leichte Aufgabe erfüllte. — Das zweite Hofcapellconcert am 8. Dec. brachte Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven, „Ave Maria" für Frauenchor und Orchester von J. Brahms, „Gesang aus Fingal" von Ossian, für Frauenchor und Orchester von J. Brahms, Entr'act aus der Oper „König Manfred" von C. Reinecke, zwei Lieder für Frauenchor in kanonischer Weise von C. Reinecke, Ouverture „Normannenfahrt" von A. Dietrich (neu, Manuscript) und Symphonie No. 1 von R. Schumann. Feierlich erklang das „Ave Maria", einen tiefen Eindruck hinterlassend, weniger kam durch den Vortrag die tief durchdachte und empfundene Composition zu Ossian's Gesange „Wein an den Felsen der brausenden Winde" zur Geltung. Unter den Reinecke'schen Liedern sprach das erstere, „Saatengrün", besonders an. Mit allgemeiner Spannung wurde die Dietrich'sche Ouverture entgegengenommen. Als Componist für Hausmusik zählt Dietrich zu den längst anerkannten Meistern, als Componist aber für Concert-, insbesondere Orchestermusik gehört er zu den jüngeren, noch nicht zur allgemeinen Geltung durchgedrungenen Componisten. Wo dessen Symphonie bis jetzt aufgeführt wurde, erkannte man dessen Beruf auch fürs Fach der Orchestermusik an und nahm mehr oder weniger freundlich dessen erstes bedeutenderes Orchesterwerk auf. Entschiedener tritt Dietrich in der Ouverture auf, man hört und fühlt, was er will, das ganze Werk ist objectiver, anschaulicher, klarer gehalten, und es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass diese Ouverture demnächst die Rundreise antreten und ein beliebtes Repertoirestück werden wird. Der Schluss des Concertes mit der bekannten kraft- und saftvollen Schumann'schen Bdur-Symphonie legte abermals Zeugniss von der Vorzüglichkeit unseres Orchesters ab. — Die erste Abendunterhaltung für Kammermusik fand am 20. Dec. statt und führte uns Beethoven's Quartett in Fdur, Op. 59, Reinecke's Clavierquintett (Adur, Op. 83) und Haydn's Quartett in Bdur vor. Die HH. Engel, Röhrs, Schmidt und Ebert führten das Streichquartett aus, während Hr. Dietrich die Pianofortepartie in Händen hatte. Obgleich der Vortrag selbst nichts zu wünschen übrig liess, so haben wir doch aufs Neue die Bemerkung gemacht, dass die Tonfülle der jetzigen Flügel-Pianofortes der Wirkung der Streichinstrumente zum Nachtheil ist. — Der hiesige Dilettanten-Instrumentalverein, verstärkt durch Orchestermitglieder, brachte unter H. Sattler's Leitung am 2. Dec. folgende Werke zur gelungenen Aufführung: Ouverture „De la Punition" von Cherubini, Streichquartett in Bdur (Manuscript) von H. Sattler, Andante aus der 3. Symphonie von J. Kittl, Thüringer Gebirgsklänge für Horn mit Orchester von Lorenz, Ouverture zu der Cantate „Die vier Menschenalter" von Fr. Lachner. Dieser Verein hat den Zweck, den Mittelstand für gediegenere Musik zu erwärmen und hat diesen Zweck bis jetzt glücklich erfüllt. Bemerkt zu werden verdient es noch, dass die Vorträge, insbesondere auch das Sattler'sche Quartett, mit warmer Acclamation entgegengenommen wurden.

**Pest,** 21. Dec. Die Triosoiréen der HH. Door, Heckmann und Krumbholz am 6., 9. und 11. d. M. waren nur schwach besucht. Door und Krumbholz sind Künstler von nicht alltäglicher Befähigung; der Violinist Heckmann scheint ihnen nicht ganz ebenbürtig zu sein. Von den Trios gefielen am meisten das Schumann'sche und das recht interessante Raff'sche, dessen magyarisch gefärbtes Finale stürmisch applaudirt wurde. Auch



Krumbholz' Violoncellsoli gefielen allgemein. — Richter's letztes Orchesterconcert am 13. d. M. brachte als Hauptnummern R. Volkmann's Dmoll-Symphonie und die Einleitung zu Wagner's „Tristan und Isolde" (letztere wiederholt). — Auch Hellmesberger fand sich wieder ein und veranstaltete drei Musikabende (am 15., 18. und 20.), von welchen der erste schwach, der zweite besser besucht, der letzte aber gedrängt voll war. Aus den diesjährigen Programmen der geschätzten Wiener Künstler heben wir die Beethoven'schen Quartette in C dur und Cis moll und das wunderbar schöne Schubert'sche Quintett mit dem echt ungarischen Schlusssatze hervor. Dieses Quintett, ein Lieblingswerk des Pester Publicums, wurde schon öfter von Hellmesberger's Gesellschaft gespielt and eigenthümlicherweise jedesmal mit einer Nonchalance, die uns bei so gewiegten Musikern äusserst erstaunlich vorkommt. Von Novitäten hörten wir ein recht tristes Dilettantenwerk vom Grafen Em. Széchenyi, recht unbescheiden „Quartett" benamset, obwohl von Polyphonie keine Spur darin zu finden ist; ferner eine ganz interessante und mit viel Routine componirte Violinsuite von Bachrich. — Das Orchesterconcert der „Budai dalárda" (des Ofener Männergesangsvereines) brachte einen melodiösen Psalm von Liszt, Gernsheim's „Salamis" und eine Unzahl kleinerer Pièçen. Auch eine neue Symphonie bekamen wir zu hören: Der Pester Musikliebhaber-Verein executirte eine Symphonie in Dmoll von Carl Thern, ein Werk, welches zwar wenig Originalität birgt, aber recht angenehm anzuhören ist. Am gelungensten ist das Scherzo und das Finale, welches von Humor sprudelt. Feine, durchsichtige, geistreiche Instrumentation und leicht übersichtliche Formen sind ebenfalls schätzenswerthe Eigenschaften der Composition. Am selben Abende wurde auch Mendelssohn's Musik zu „Athalia" aufgeführt, konnte aber keinen durchgreifenden Erfolg erreichen. Alle die letztgenannten Concerte waren gut besucht. Ausserdem gab es noch eine ganze Fluth von Musikabenden, Liedertafeln, Hausconcerten u. s. w., von denen höchstens die recht gelungenen Hausconcerte der Ofener Musikakademie einige Aufmerksamkeit verdienen. Musikdirector Kuahl, ein gediegener und äusserst strebsamer Musiker, sowie der talentirte Concertmeister Zattner thun alles Mögliche, um den Verein zu heben. Im letzten sehr gut besuchten Hausconcerte kamen Wagner'sche, Mozart'sche und andere Compositionen zur Aufführung, welche unter Zattner's Leitung recht gut gelungen. O. P.

**Prag**, 22. Dec. Das Conservatorium gab zwei Concerte, am 3. und 17. Dec., zum Vortheile seines Pensionsfonds. Im ersten kam Haydn's Oxford-Symphonie, im zweiten Beethoven's Vierte zur Aufführung. Haydn's Symphonie kann nicht mehr jenen Enthusiasmus erregen, mit welchem sie bei der ersten Aufführung in der englischen Universitätsstadt begrüsst wurde. („A more wonderful composition never was heard". Morning Chronicle, 11. Juli 1791.) Wir haben eben die Naivetät verloren. Die Wiedergabe der Symphonie Beethoven's war jedenfalls geeignet, ein richtiges Bild der romantischen Welt zu geben, welche uns hier entgegentritt und unsere Sinne gefangen nimmt. Das erste Concert gewann einen bedeutenden Reiz durch die Mitwirkung des Pianisten Hrn. Julius Epstein, Professors am Wiener Conservatorium, welcher Beethoven's viertes Concert mit feinem Geschmack und stimmungsvoll vortrug. Der den Pragern fremde Künstler fand lebhaften Beifall, nur wäre es zur Vervollständigung der Kenntniss seiner Spielweise wünschenswerth gewesen, von ihm auch classische Solostücke zu hören, da das noch vorgetragene monotone Andante mit Streichquartettbegleitung von Field hierzu keine weitere Gelegenheit bot. — Aus dem Programme des zweiten Concertes ist überdies das Andante aus der Adur-Symphonie von Reinecke zu erwähnen, dass sich jedoch weniger durch Erfindung, als durch eine sehr talentirte Instrumentirung auszeichnet. Die prächtigen Effecte verfehlten auch insofern ihre Wirkung nicht, als der Satz von dem animirten Publicum zur Wiederholung verlangt und auch mit ungeschmälertem Beifalle repetirt wurde. Den Schluss bildete die Ouverture zu Calderon's „El magico prodigioso" unseres Landsmannes, des Musikgelehrten A. W. Ambros, der leider in der nächsten Zeit bereits Prag verlässt, um einem Rufe der Regierung nach Wien zu folgen. Am 20. hielt derselbe an der Universität, wo er über musikalische Formenlehre und Musikgeschichte gelesen hatte, seine Abschiedsvorlesung. Sein Abgang wird in unserer musikalischen Welt eine unersetzliche Lücke zurücklassen. — Die zumeist vortreffliche Aufführung gen. Werke unter der Leitung des Directors Hrn. Krejci lässt uns für die folgenden Concerte des Conservatoriums das Beste erwarten. — Ein am 17. Dec. von den Damen des hiesigen amerikanischen Clubs arrangirtes Concert zum Besten der durch die Feuersbrunst verunglückten böhmischen Einwohner der Stadt Chicago gewann durch die Mitwirkung dreier hiesiger Künstlerinnen, deren Leistungen einen ungetrübten Genuss boten, ein grosses Interesse. Es sind dies die Sängerinnen Frl. Emilie Babeniczek und Clementine Kallasch, dann die Pianistin Frl. Sophie Dittrich. Die Vorträge der letztgenannten Dame, welche eine längere Zeit nicht mehr öffentlich auftrat, bekundeten wieder die bedeutenden Fortschritte der in den hiesigen Musikkreisen hochgeschätzten Virtuosin, deren geistvolle Auffassung und charakteristische Wiedergabe kleinerer Pièçen geradezu als mustergiltig bezeichnet werden müssen. — Schliesslich sei noch eines dankenswerthen Unternehmens eigenthümlichen Gepräges gedacht, nämlich der von Dr. Prochaska veranstalteten Musikunterhaltungen, in welchen nur Compositionen einheimischer böhmischer und anderer slavischer, insbesondere russischer Tondichter am Clavier vorgeführt werden. In der 3. Soirée wirkte auch die jugendliche Pianistin Frl. Vera Timanoff aus Petersburg, eine Schülerin Tausig's, mit, über welche zu berichten sich noch die Gelegenheit bieten wird, da dieselbe am 26. ein selbständiges Concert gibt. — A. K.

## Concertumschau.

**Arad.** Symphonieconcert zum Besten der Kaiser Franz Joseph-Stiftung: 5. Symphonie, sowie Clavierquartett Op. 16 von Beethoven etc.

**Barmen.** Am 7. Dec. Concert der Oberbarmer Liedertafel mit Romberg's „Glocke" etc.

**Berlin.** Musikdirector Bilse's Concerte vom 28. bis 30. Dec.: Ocean-Symphonie von Rubinstein, Hmoll-Symphoniefragmente von Schubert, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven, Vorspiel zu „Lohengrin" von Wagner, Beethoven-Ouverture von Lassen etc.

**Elberfeld.** 3. Abonnementconcert mit Händel's „Messias" unter solistischer Mitwirkung der Damen Frl. Anna Schneider aus Ballenstedt und Frl. A. Assman aus Barmen, sowie der HH. Dr. Gunz aus Hannover und Krolop aus Berlin.

**Esslingen.** Am 17. Dec. Concert des Oratorienvereins mit Händel's „Alexander-Fest".

**Farmington.** Kammermusiksoiréen in Miss Porter's Young Ladies' School am 23. und 24. Nov. unter Mitwirkung von Frau Helene Damrosch (Gesang), Dr. Damrosch (Violine) und des Hrn. v. Inten (Piano): Violinsonaten von Beethoven (Op. 30, No. 3), Schumann (Op. 105) und Raff (Op. 73), Rondo Op. 70 von Schubert, Lieder von Schubert, Schumann, Liszt und L. Damrosch, Violinsoli von Field-Damrosch und Veracini (Sonates mouvements), Claviersoli von Liszt (Sonate in Hmoll) und Beethoven. — Th. Thomas' Symphonie- und populaire Concerte am 1., 2., 4., 6., 8. und 9. Dec.: 4. Symphonie von Schumann, die Mittelsätze aus den Symphonien Op. 30 von W. Bargiel und Op. 42 von Rubinstein, Pastorale von Bach, „Festklänge", Humoreske über „Gaudeamus igitur" und Rakoczy-Marsch von Liszt, Märsche von Raff und Schubert, Serenade Op. 63 von Volkmann, Kaiser-Marsch, sowie Fragmente aus den „Meistersingern" und „Lohengrin" von Wagner, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven, „Aladin" von Hornemann, „Dimitri Donskoi" von Rubinstein, „Rosamunde" von Schubert, „Tannhäuser" von Wagner und „Freischütz" von Weber, Vorspiele zur „Loreley" von Bruch und zu den „Meistersingern" von Wagner, Claviervorträge des Frl. Krebs (Concerte No. 1 von Liszt, No. 4 von Rubinstein, No. 4 von Litolff und No. 2 von Weber, Toccata von Schumann etc.), Violinconcert von Beethoven etc. — Gehet hin und thut desgleichen!

**Florenz.** Zwei Kammermusikconcerte des Hrn. G. Papini unter Mitwirkung der HH. v. Bülow, C. E. Manetti, G. Bruni, P. Mattolini und J. Sbolci am 4. und 20. Dec.: Streichquartette

von Mendelssohn (Op. 12) und Beethoven (Op. 18, Ddur), Violinsonate von Rust, Violinconcert von Mendelssohn, Clavierquartett von Rheinberger (als Schlussnummer beider Concerte). — Am 28. Dec. Mattinata musicale von H. v. Bülow mit Clavierwerken von Bach (Präludium in Hmoll), Mendelssohn (Op. 35, No. 6), Scarlatti (Katzenfuge), Rheinberger (Andante und Toccata), Beethoven (Op. 110), Schumann (Op. 28), Chopin (Op. 27, 43 und 42) und Liszt (Nummern aus „Années de Pélerinage" und Rhapsodie espagnole).

**Paris.** Concert populaire von Pasdeloup am 31. Dec.: 6. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zur „Zauberflöte" von Mozart und zu „Tell" von Rossini, „Träumerei" von Schumann, Cdur-Clavierconcert von Beethoven (Hr. A. Jaell).

**Riga.** Am 24. Matinée im Theater zum Benefiz und 25jährigen Jubiläum des Bratschisten Hrn. Herrmann: „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Clavierquintett von Schumann etc.

**Sondershausen.** Concert der „Erholung": „Lodoiska"-Ouverture von Cherubini, Pastorale von Bach, Nocturne für Horn von Reinecke (Hr. Pohle), Rakoczy-Marsch von Liszt.

**Würzburg.** Concert der „Harmonie" am 25. Dec. mit Ouverturen von Weber und Mendelssohn, sowie mit Gesang-, Violin- und Flötensoli (Frl. Kaufmann und Hr. B. Walter aus München, Hr. C. Wehner aus St. Petersburg).

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Der Tenorist Hr. Schlosser ist vom 1. Januar ab definitiv für die königl. Oper auf 3 Jahre engagirt worden. Für das Victoriatheater wurden Hr. Parth und Frl. Blume, bisher am Stadttheater zu Graz thätig, engagirt. Die italienische Operngesellschaft unter der Leitung des Impresario Achille Lorini, unter welcher sich auch eine fremde Fürstin mit dem Pseudonym Zira Ide befindet, hat am 29. Dec. im Victoriatheater ihr Gastspiel mit dem „Troubadour" begonnen und dasselbe am 30 Dec. in der nämlichen Oper fortgesetzt. — **Magdeburg.** Hr. Franz Xaver Schlager vom grossherzogl. Weimarischen Hoftheater beschloss sein Gastspiel am 30. Dec. in den „Lustigen Weibern von Windsor". Frl. Paula Gayer vom Deutschen Theater zu Rotterdam sang am 27. Dec. die Margarethe und am 29. Dec. die Irma in „Maurer und Schlosser". In der letztgenannten Oper trat auch Frl. Marie Jäger aus Düsseldorf als Henriette zum 7. Male gastirend auf. — **Weimar.** Am 6. Jan. wird Hr. Richter, herzogl. Braunschweigischer Hofopernsänger zum erstenmal im „Nachtlager von Granada" als Jäger gastiren.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Nicolaikirche am 26. Dec.: Aus „Christus" von Mendelssohn. Thomaskirche am 30. Dec.: „Gib Deinen Frieden uns", Lied von E. F. Richter; „Des Jahres letzte Stunde" von Schulz. Am 1. Jan.: „Anbetung Dir", Hymne von Mozart. Nicolaikirche am 31. Dec.: „Verleih uns Frieden" von Mendelssohn. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 26. Dec.: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Lindpaintner und Mozart. Am 31. Dec.: Messe in Es von Mayseder mit Einlagen von Graun und Mozart. Am 1. Jan.: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Umlauff und Eybler. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 26. Dec.: Kirchenmusik mit Einlagen von Weiss, Krall und F. Schubert. Am 31. Dec.: Messe von Mercadante mit Einlagen von Händel und Richter. Am 1. Jan.: Messe von Mozart mit Einlagen von Krall und Richter. Dominicanerkirche am 26. Dec.: „Credo"-Messe in C von Mozart; Sopransolo in B von L. Saar; Einlage von J. Krall. Am 31. Dec.: Pastoralmesse in A von Führer; „Salvum fac" in B von Cherubini; Pastoralchor von Naumann. Am 1. Jan.: 2. Messe von Horak; Bassosolo von Vittoria; Duett „Landa" von Cherubini. K. k. Universitätskirche am 31. Dec.: 4. Messe von Horak; Soloquartett in G von J. Zangl; Pastoralchor von C. Czerny. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 26. Dec.: Messe in C von Kreutzer; „Tantum ergo" von Fischer; Graduale und „Domine, Deus noster" von Weiss. Am 31. Dec.: Messe von F. Huber mit Einlagen von C. Geyer. Am 1. Jan.: Messe in Adur mit Einlage von Diabelli. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 26. Dec.: Messe in D von Horak mit Einlagen von Krall und Döcker. Am 31. Dec.: Messe von Diabelli mit Einlagen von Weiss und Rotter. Am 1. Jan.: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von Weiss. Pfarrkirche zu Rossau am 31. Dec.: Pastoralmesse in G von Horak mit Einlagen von M. Haydn; „Die Ehre Gottes", Chor von Beethoven. Am 1. Jan.: Festmesse in Dmoll von Horak mit Einlagen von Lang und Mozart. Salvatorkirche am 1. Jan.: Messe und Geistliches Lied von F. Müller.

## Opernübersicht.

(Vom 22. bis 31. December.)

**Leipzig.** Stadtth.: 23. Freischütz; 25. Tannhäuser; 27. Faust und Margarethe; 30. Hans Heiling; 31. Czaar und Zimmermann. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 23. u. 29. Meistersinger; 25. Freischütz; 27. Macbeth; 28. Hugenotten; 30. Antigone; 31. Don Juan. Walhalla-Volksth.: 28. Norma; 30. Weisse Dame. Victoria-Th.: 29. u. 30. Il Trovatore. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 22. Pariser Leben. — **Bremen.** Stadtth.: 30. Johann von Paris. — **Cöln.** Thaliath.: 22. Troubadour; 24. Weisse Dame; 25. Tannhäuser; 26. Fra Diavolo; 27. Waffenschmied; 28. Schöne Galathea; 29. u. 31. Undine. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 23. Fliegender Holländer; 25. Tannhäuser; 27. Margarethe; 29. Martha; 30. u. 31. Doctor und Apotheker. — **Elberfeld.** Stadtth.: 24. Waffenschmied; 25. Hugenotten. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 26. Orpheus in der Unterwelt; 28. Troubadour; 30. Don Juan. — **Hamburg.** Stadtth.: 23. Rose von Bacharach; 25. Afrikanerin; 26. Barbier; 27. Don Juan; 28. Prinzessin von Trebisonde; 29. u. 31. Dorothea (Ernst); 30. Czaar und Zimmermann. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 23. Zauberflöte; 27. Maskenball; 28. Tannhäuser; 31. Don Juan. — **Magdeburg.** Stadtth.: 24. Tannhäuser; 27. Margarethe; 28. Figaro's Hochzeit; 29. Maurer und Schlosser; 30. Lustige Weiber von Windsor. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 23. u. 26. Zauberflöte; 29. Regimentstochter; — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 26. Tannhäuser; 28. Der häusliche Krieg (Schubert). — **Nürnberg.** Stadtth.: 22. Hugenotten; 25. Don Juan; 26. Die schöne Helena; 28. Lucia von Lammermoor. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 27. Faust und Margarethe; 29. Prinzessin von Trebisonde; 30. Mignon (Thomas). Kralovské zemské ceské divadlo: 30. Figarova svatba (Mozart). — **Stettin.** Stadtth.: 28. Italienische Oper. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 25. Feensee; 28. Barbier von Sevilla. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 26. Rienzi. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 25. Afrikanerin; 26. Lucrezia Borgia; 28. u. 31. Dinorah; 29. Margarethe; 30. Fantaska. Carl-Th.: 27. Prinzessin von Trebisonde; 29. Fortunio's Liebeslied, Flotte Bursche. Strampferth.: 29. Dorothea (Offenbach), Paimpol und Perinette (Offenbach). Theater an der Wien: 24. Die schöne Helena. — **Würzburg.** 23. Robert der Teufel; 26. Zampa; 30. Wildschütz.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), 2. und 3. Satz aus der Cdur-Symphonie. (Farmington, Concert von Thomas.)

Bruch (M.), „Loreley"-Vorspiel. (Ebendaselbst.)

Grädener (C. G. P.), Streichoctett. (Cöln, 2. Kammermusik.)

Hornemann (C. F. E.), „Aladin"-Ouverture. (Farmington, Concert von Thomas.)

Liszt (F.), „Festklänge", Humoreske für Orchester über „Gaudeamus igitur", Rakoczy-Marsch und Clavierconcert No. 1. (Farmington, Concert von Thomas.)

Radecki (C. v.), Ouverture zu O. Devrient's Trauerspiel „Tiberius und Gracchus". (Carlsruhe, k. Hoftheater.)

Raff (J.), Violinsonate Op. 73. (Farmington, Soirée in Miss Porter's Young Ladies' School.)

Reinecke (C.), Clavierquintett. (Oldenburg, 1. Kammermusik.)

Rubinstein (A.), Ouverture zu „Dimitri Donskoi", 2. u. 3. Satz aus der Ocean-Symphonie und 4. Clavierconcert. (Farmington, Concerte von Thomas.)

Volkmann (R.), Serenade für Streichorchester in Fdur. (Ebendaselbst.)
Wagner (R.), Vorspiel zu den „Meistersingern" und Kaiser-Marsch. (Ebendaselbst.)

## Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 52. Beschreibung der grossen Concertorgel in der Town-Hall in Leeds. Mitgetheilt von Lindt. — Besprechungen. — Berichte und Notizen.

Echo No. 52. Kritik (C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums). — Zur Geschichte der Militair-Musiken. — Kunstnachrichten. — Beilage: Beitrag zur Geschichte der Orgel. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 52. Recensionen (Op. 6—8 von H. Urban). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 1. Zur Eröffnung des neuen Jahres. — Besprechungen (Briefe an F. Hauser von M. Hauptmann, sowie Compositionen von E. Hartmann). — Ein Vorläufer Hummel's. Von L. Köhler. — Ueber Fragen der Kunst. Von A. Stahl. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die „besseren Lieder" von Rob. Franz haben nach einer „Verlagsanzeige und Besprechung neu erschienener Werke im Verlage von Joh. André in Offenbach a. M." in den Liedern Op. 12 von Ph. Rüfer ebenbürtige Leistungen gefunden. Mit einer „tief durchgeistigten, man möchte sagen die irdischen Schranken unter sich lassenden Composition" hat, wie man weiter an selber Stelle lesen kann, Ign. Lachner mit seinem, drei leichte Stücke für Harmonium bildenden Op. 64 das Publicum „beglückt". — Es ist zu bedauern, dass der Verfasser der angeführten und noch vieler anderer in der Verlagsanzeige des Hrn. André nachzulesenden kritischen Aussprüche ungenannt bleibt und sich so der Benutzung seitens anderer Verleger entzieht, von denen doch wohl auch Mancher seine Verlagswerke in gleich günstigstem Lichte beleuchtet wünschen dürfte.

* Der Mannheimer Wagner-Verein zählt bereits viel über 300 Mitglieder.

Hr. J. Müller, der Redacteur der „A. M. Z.", ist nicht im Stande gewesen, jene Wiener Blätter zu nennen, nach welchen das Publicum gelegentlich der neulichen Wiener Aufführung von Wagner's Huldigungsmarsch die Wiederholung des letzteren nur in der irrigen Vermuthung, den Kaiser-Marsch vor sich zu haben, verlangt, also „die Aufführung dieses Marsches mit der deutschen Sache" zusammengebracht habe; bei ihm heiligt somit der Zweck die Mittel und in diesen sogar gut und gerne eine dreiste Lüge. Zu gleicher Beschuldigung regt übrigens auch das eben erschienene Titelblatt zum vor. Jahrgang des Müller'schen Organs an, und zwar aus dem Grunde, als Hr. Müller es fertig bringt, Unschuldige der Mitarbeiterschaft an seinem Blatte während seiner und seines Vorgängers Redaction zu bezichtigen.

* Wir können wegen Mangel an Raum leider erst in der n. No. unseres Blattes den Abdruck eines ausführlichen Berichtes über das Mannheimer Wagner-Concert beginnen. Unsere geehrten Leser mögen daher noch kurze Zeit Geduld haben.

* Das „Echo" schreibt, dass Hr. v. Bülow in seinem bevorstehenden Leipziger Concert nur Mendelssohn'sche Werke vortragen werde, „wahrscheinlich um die dort allmählich abkommende Pietät für diesen Meister wieder zu beleben". — Müssen wir nun auch diese Nachricht als zuverlässig anerkennen, so scheint uns doch etwas phantastisch die bei diesem Anlass ausgesprochene Vermuthung, dass Hr. v. Bülow mit dieser Programmwahl die betr. Pietätsrestauration verbinden wolle. — Ganz abgesehen aber von Allem, freuen wir uns auch hier herzlich auf den baldigen Besuch dieses Clavierheroen.

* Am Sylvester brachte die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde Franz Liszt's „Christus" (Fragment) zur Aufführung.

* Einem in No. 5 der „A. K.-Z." befindlichen, von Dr. H. Herrig geschriebenen Berliner Musikbriefe entnehmen wir folgende, durch die Wiedererweckung von W. Taubert's „Macbeth" hervorgerufene richtige Bemerkung: „Was für einen Lärm haben wir guten Deutschen doch gemacht, als Gounod aus Goethe's „Faust" sich einen Operntext zurecht schneidern liess! Und da war doch ein gewissermaassen bedeutendes Talent, eine begeisterte Verehrung für das grosse Meisterwerk, das herhalten gemusst! Noch mehr aber schauderten wir, als Thomas den „Hamlet" verarbeitete und „Sein oder nicht sein" in Musik setzte. Die verfallene Moralität des zweiten Kaiserreiches wurde citirt, um derartige Frevel zu erklären. Und hier sehen wir nun von einem biedern deutschen Capellmeister, noch dazu unter dem patriarchalischen Regime Manteufel's, ganz dasselbe Attentat an einer der erhabensten Dichtungen, an einem der tiefsten psychologischen Dramen begehen. Und wozu bildete sich der arme Macbeth auf seine alten Tage zum Sänger aus? Nur damit seine damalige Frau, Johanna Jachmann-Wagner, sich in dieser Rolle dem Publicum produciren möchte."

* Der „Rhein. Pionier" will seine „bahnbrechende Tendenz" auch auf dem Felde der Musik verfechten, und hier soll sein Kampf „dem Ueberwuchern der Instrumentalmusik zum Nachtheil der Singmusik und der damit zusammenhängenden Oberherrschaft der blossen Harmonie unter vornehmer Veraschenbrödelung der Melodie" gelten.

* Unsere kürzlich gegebene Notiz über die 1. Aufführung der „Meistersinger" von Wagner in Riga vervollständigen wir dahin, dass sich der Enthusiasmus für das Werk von Scene zu Scene steigerte und vielfache Hervorrufe der Hauptdarsteller (der Damen Frl. Radecke und Frl. Schröder-Chaloupka, sowie der HH. Zöller, Vary, Thümmel, Bagg und Markwordt) und des verdienstlichen Capellmeister Ruthardt mit sich führte. Diese Aufnahme beim dortigen Publicum lässt viele Wiederholungen voraussetzen.

* F. v. Holstein's „Haideschacht" ist ferner zur Aufführung am Schweriner Hoftheater angenommen worden.

* Der grosse Compositeur Charles Voss ist nicht, wie das Gerücht wissen wollte, gestorben, sondern in letzter Zeit wieder in Leipzig sichtbar geworden. Man erzählt sich, dass er, da es mit dem Componiren nicht mehr so recht vorwärts gehen wolle, augenblicklich mit der Herausgabe eines Choralbuches beschäftigt sei, dem dann noch ein thematisches Verzeichniss seiner unsterblichen Compositionen folgen solle.

* Jos. Rheinberger hat sich mit seinem Clavierquartett die ganz besondere Anerkennung der Florenzer gewonnen: dasselbe musste nämlich kurz nach der ersten Aufführung durch die HH. v. Bülow, Papini und Genossen auf allgemeines Verlangen wiederholt werden.

* Frl. Anna Mehlig ist dem Vernehmen nach nach Amerika bereits wieder zurück. Es werden nun wiederum zwei unserer besten deutschen Pianistinnen, gen. Dame und Frl. Krebs, den Amerikanern die Kenntniss neuerer Werke der Clavierconcert-Litteratur vermitteln. In Deutschland scheint man gar nicht den rechten Muth zu haben, so energisch wie z. B. Frl. Krebs auf ihrer Reise mit dem Thomas'schen Orchester, sich neuerer, weniger bekannter Compositionen anzunehmen. Derselbe Vorwurf ist aber nicht allein den Virtuosen, sondern auch vielen unserer deutschen Concertinstitute im Hinblick auf die hervorragenderen Orchester Amerikas zu machen; man sehe sich beispielsweise einmal in unserer heutigen Concertumschau die Programmnummern der Thomas'schen Concerte an und man wird den Vergleich dann ganz von selbst ziehen.

* Der Schwäbische Sängerbund hat den Componisten der „Wacht am Rhein", Carl Wilhelm in Schmalkalden, zum Ehrenmitgliede ernannt.

* „J. Schuberth's kleine Musikzeitung" schreibt aus Weimar: Im hiesigen Seminar ist das lebensgrosse Bild des um die Weimarischen Kunst- und Bildungsinstitute hochverdienten,

intelligenten und hochherzigen Verlegers Jul. Schuberth, dem (?) verdienstvollen Gründer der werthvollen musikalischen Seminarbibliothek (Liszt-Schuberth-Stiftung), unter entsprechender Feierlichkeit neben Herder, Röhr, Töpfer, Schweitzer etc. aufgestellt worden.

**Auszeichnung.** Hr. Th. Ratzenberger hat sich durch Widmung seines 1. Clavierconcertes an den Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt den Titel eines Kammervirtuosen des Letzteren erworben.

**Gestorben.** Am 25. Dec. v. J. starb in Berlin der Vorsteher des Wandelt'schen Clavierinstitutes, L. Wandelt.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

La Mara, Musikalische Studienköpfe. 2. Theil.

*In Sicht:*

F. Liszt, Neun Kirchen-Chor-Gesänge mit Orgelbegleitung.

C. Schuberth, Grande Sonate pour Pianoforte und Violoncelle, Op. 43 (wie der französisch-deutsche Titel lautet). „J. Schuberth's kleine Musikzeitung" theilt eine auf Grund des eingesehenen Manuscriptes von Seiten einer „musikalischen Autorität ersten Ranges" gewonnene günstige Beurtheilung dieses in gleichem Verlag erscheinenden Werkes mit.

**Briefkasten.** *J. R.* in *R.* Berichte erregen unsere Neugier; Einsendung derselben deshalb immerhin erwünscht. — *F. H. S.* in *D.* „Musikalisches Witzblatt mit oder ohne Senfsauce" ist allerdings noch verständlicher. — Ihr junger Nachbar K. ist noch hier. Seine neuliche zeitweilige Vertretung eines Lehrers soll nicht zur Verminderung des bedeutenden Ansehens, dessen er bei sich an und für sich schon geniesst, beigetragen haben. — *N. v. G.* in *P.* Die in Aussicht stehenden Beethoveniana von Nottebohm werden Ihnen Antwort auf Ihre Anfragen geben. — *J. R.* in *G.* Sie scheinen mit Theaterblättern sonderbare Erfahrungen gemacht zu haben, doch sind Sie unverschämt, wenn Sie dieselben bei uns verwerthen wollen. — *T. F.* in *Z.* Paquet müssen wir leider quittiren, da es eingelaufen ist. Mit einer weiteren Sendung wollen Sie uns aber ja gnädig verschonen, indem Ihre Waare nicht einmal für einen anständigen Papierkorb gut genug ist.

# Anzeigen.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 12. Januar 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 3.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.



### Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

Jene psychologische Behandlung unserer Frage habe ich nun in meiner Schrift „Virtuos und Dilettant"*) zuerst vorgenommen und daselbst in Rücksicht auf den Hörer nachgewiesen, dass die Musik, also als Kunstgenuss, in der That ein Vorgang ist, bei welchem die betheiligten Gehirn- und Gemüths-Actionen dieselben, und nur in umgekehrter Verknüpfung des Wirkenden und Bewirkten thätig sind. Und zwar wurden Kunstgenuss und Traum dort nicht etwa in Veranlassung dieses Gedichtes noch irgend willkürlich verglichen, sondern ihre Verwandtschaft musste von selbst auffallen, sobald die besondere Art der Gemüthsbewegung durch die Musik genauer erkannt und festgestellt war. Es sei erlaubt, die hieher gehörigen Gedanken in Kürze von dort zu wiederholen und zu erweitern. Reale Gemüthsbewegung konnte jene nicht sein; denn da die Musik nicht nur dem Schmerze wie der Freude gleich willig Ausdruck leiht, sondern sogar vorherrschend das Wehe und die ernsteren Tiefen des Lebens ausspricht, so würden wir ohne Zweifel den realen Schmerz, den sie ja, eine Geissel, in der Hand hätte, fliehen, und mit Recht, da der realen Leiden des Daseins ohnehin genug sind, und ebendeshalb würden wir auf die Musik als Vermittlerin realer Freude gern verzichten, da wir vor dem Gegentheil mindestens nie sicher wären. Ausserdem wäre es bei der erwiesenen Nichtigkeit des Daseins überhaupt, von den höchsten Gesichtspuncten aus, ebenso unverdienstlich, seine realen Freuden zu häufen, wie es andererseits als Unrecht zu gelten hätte, seine Schmerzen zu vermehren. Das liegt auf der Hand und ist, bis auf den letzten Satz, sogar eine triviale Wahrheit. Dem entspricht es denn auch ganz genau, auf der Seite unserer realen Erlebnisse, dass eine starke Erregung des Gemüthes, sei es schmerzliche oder freudige, uns keineswegs zum Kunstgenuss disponirt — denn der kommt natürlich gar nicht zu Stande, wo Musik etwa aus Vergnügtheit als Amusement aufgesucht wird; und was den Schmerz anlangt, so vermag Musik nur wann der Uebergang vom tiefen Leid zu seiner Verflüchtigung durch die Kraft etwa des Nachdenkens oder die allheilende Macht der Zeit bereits angetreten und bis zu einem gewissen Grade gediehen ist, jenen tröstenden Einfluss auszuüben, von dem im Ganzen zu viel Rühmens gemacht wird. Wiederum hat Shakespeare wunderbar treffend geschildert, wie dies allmählich, gleichsam durch Verlockung geschieht:

> Tonkunst, deine Zauberein
> Hört der Gram und schlummert ein —
> Hört sie fort und stirbt durch dich.

Die Musik reicht dem Schmerze dann gleichsam auf dem halben Wege die Hand, um ihn nun ganz in das Reich des idealen Scheins gelinde hinüberzuführen und in uns die intuitive Einsicht zu vollenden, dass er der Welt des realen Scheins angehörte, d. h. uns zu trösten; wozu sie im tiefsten realen Schmerz nicht die Macht hat. (Freude würde sie auf demselben Wege gerade in Ernst verwandeln.) Der Leugner nun des Gemüthswerthes der Tonkunst, Prof. Hanslick, griff

*) 2. Auflage 1871 bei E. W. Fritzsch. 62 Seiten.

nur das empirische Argument der Unverträglichkeit der realen (starken) Gemüthsbewegung mit dem Kunstgenusse auf; er hätte, um den Schein für seine Leugnung zu vermehren, jene naheliegenden philosophischen Argumente, die ich vorher anführte, hinzunehmen können — statt dessen begnügte er sich mit dem in d. Bl. bereits von mir erwähnten Sophisma — gleichviel, ob aus List oder dem Gegentheil —: die Musik könne keine Gefühle in uns hervorrufen, weil solche bei uns durch Vorstellungen herbeigeführt und von bestimmten Begriffen begleitet seien, dergleichen sie wiederum nicht hervorrufen kann — als wären Ereignisse in jedem Betracht Vorstellungen, als wäre die Musik in keinem Betrachte Vorstellung und als wäre die Ursache die Wirkung! Damals berief ich mich nun, um den Gemüthswerth der Tonkunst aufrecht zu erhalten, auf die durch Jahrhunderte reichende Reihe der Aussprüche von Musikern, die denselben als den Kern und das Ziel der Tonkunst hinstellen, wie sie Hanslick selbst, gleich als zum Hohne, citirt; und ferner darauf, dass ohne diesen Werth die Musik zu der Stufe eines jeden alltäglichen Vergnügens herabsänke oder doch höchstens (wie hinzugefügt werden kann) den Anspruch machen könnte, interessant zu sein. Nun, Hanslick's Buch ist meinetwegen auch „interessant", und doch „so unerquicklich wie der Morgenwind, der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt" — was ist zuletzt nicht Alles interessant, bis zur Erschöpfung! Im moralischen Gebiet sind es sogar eine ganze Classe von Verbrechern! Aber immerhin hätte man solchem negativen Beweise gegenüber das Recht gehabt, zu erwidern, dass die Folgen gleichgiltig, wenn nur die Gründe stichhaltig sind, und den Citaten gegenüber, dass es manchen alten Irrthum gegeben hat, der durch eine neue Wahrheit zu Grabe getragen wurde.

Da es nun aber eine ganz unerfreuliche Beschäftigung erscheinen musste, jenes ganze Buch, genannt „Vom Musikalisch-Schönen", wiederkäuend der Reihe nach zu widerlegen, so betrat ich den Weg der Positivität des Nachweises, dass gerade diejenigen Factoren des musikalischen Kunstgenusses, welche bedeutungslos und fast überflüssig oder doch nur eben unvermeidlich blieben, so lange es sich blos um die Herstellung „tönend bewegter Formen" handelt, welche also nicht die lediglich constructionelle Seite der Ausführung eines Erfundenen ausmachen, nur den Willen, populär gesprochen: das Gemüth zum Adressaten und verstehenden Empfänger haben können, nämlich: die musikalische Phonetik (welche Hanslick ganz oberflächlich betrachtet), die Dynamik, die Dramatik, die Harmonik (im Unterschiede von blosser Diaphonie), und dass es diese sind, von deren genialer Verwendung im Grunde der Werth eines Kunstwerkes abhängt, wenn auch der Rest, nämlich das Erlernbare der Musik, nicht erlassen werden kann. So lange diese Analyse des Kunstgenusses in seine zu einer Hälfte „intellectuellen", zur anderen „metaphysischen" Factoren nicht vollzogen, die thatsächliche, nothwendige und grundwesentliche Betheiligung des Gemüthes nicht an der musikalischen Erscheinung selbst nachgewiesen, und diese ganze Seite derselben, welche anders als für das Gemüth so gut wie gar nicht vorhanden ist, fest umgrenzt und vollständig beschrieben war, konnte das Gemüth als eine immer wieder zweifelhafte, ausserhalb der Sache liegende und blos gewissermaassen etwa Gemüthlichkeits halber oder gar (wie Hanslick meinte) zur Befriedigung sentimentaler Missverständnisse angenommene philosophische Instanz angesehen werden, die man etwa aus Neigung gelten liess, auch wohl mit enthusiastischer Rhetorik feierte (die nur weiter nichts, als den guten „Willen" des Redners beweist) — bis es unversehens Jemand einfiel, sie anzufechten. Wohlan! „Es muss auch solche Känze geben" — denn nun war man erst genöthigt, sich nach einer haltbaren wissenschaftlichen Brustwehr für das noch so festiglich bisher blos Geglaubte umzuthun. Diese glaube ich in meinen „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst" nunmehr aufgeführt zu haben, und soferne Dieses nur einer competenten Kritik gelungen erscheint, wird es künftighin unmöglich sein, den Gemüthswerth der Tonkunst, also eine bestimmte Art der Gemüthsbewegung durch dieselbe im Genuss zu leugnen, und es wäre das Hanslick'sche Buch durch das meinige, obwohl es sich mit jenem nicht direct herumschlägt, als thatsächlich abgethan anzusehen. Dieses Eine, zunächst Nöthige, wird es hoffentlich geleistet haben, so weit ich immer entfernt bin, die Bahnen, die ich dort eingeschlagen habe, für durchlaufen zu halten.

Ist nun aber die Wahrheit der Behauptung, dass das Gemüth der eigentliche, wahre und letzte Empfänger des musikalischen Kunstgenusses sei, durch diese zu gleichem Antheil fachlich und philosophisch begründete Betrachtung als gesichert anzusehen, während doch jene andere Behauptung von der Unvereinbarkeit realer Gemüthsbewegung durch die Musik in ihrem Rechte ist, so bleibt nur noch die von uns behauptete illusionäre (wie es statt „illusorische" heissen muss), d. h. die auf dem Wege der Illusion hervorgebrachte Gemüthsbewegung übrig, die gleichsam der läuternde Spiegel oder die belehrende Fata Morgana der realen ist, übrig, und auch diese, der Form nach negativ (dilemmatisch) geführte Deduction wird sich durch die Untersuchung der musikalischen Illusion positiv ergänzen lassen, von der ich hier nur soviel sagen will, dass ihre Möglichkeit in der Ineinsbildung der intellectuellen mit den metaphysischen Factoren des Kunstgenusses liegt, vorausgesetzt die Bedeutsamkeit des Ganzen, d. h. die Genialität der Conception (vgl. §. 14 der Präliminarien, und §. 16), — sie kommt eben zu Stande,

> Wenn die Himmelsstrahlen sich vermählen
> Mit der Erde Dunstgebilden.

Sobald man aber die illusionäre Gemüthsbewegung als diejenige erkannt hat, welche durch die Tonkunst

hervorgerufen wird — wie sie übrigens auch beim Lesen eines spannenden und guten Romans und beim Anhören eines Schauspiels entsteht, nur dass die Musik den Vorzug der unmittelbarsten und höchsten Intensität und der besser verbürgten Unvermischtheit mit der realen Erregung für sich behält — und sobald man hinzubedenkt, dass sie durch eine von der Phantasie gestaltete (hier die klingende) Erscheinung verursacht wird, so springt auch ihre Verwandtschaft mit dem Traume in die Augen und steht ausser allem Zweifel und es leuchtet nunmehr völlig ein, dass unser Dichter mit seinem Ausdruck „wache Träume" einen Zustand, den er wirklich (und oft) durchlebt hatte, und der psychologisch dem der musikalischen Conception auf ein Haar gleichen muss, mit seiner unfehlbaren Prägnanz bezeichnet hat. Oder auch endlich: sofern man von Letzterem im Voraus überzeugt sein durfte, ist sein Wort eine gewichtige Bestätigung meines Satzes: „Der Kunstgenuss ist umgekehrter Traum", welcher Ausdruck geradezu als die Uebersetzung des Shakespeare'schen in die Prosa gelten kann, da er diesen nur eben der Bildlichkeit und des scheinbaren Widerspruches entkleidet, der im Gedicht den Eindruck des Wunderbaren hervorzurufen bestimmt war.

In Bezug auf den Vergleich zwischen dem träumenden und dem Musik geniessenden Subject (dessen Empfänglichkeit und intellectuelle Uebung vorausgesetzt), psychologisch also, liess sich die Parallele ganz genau durchführen und die Umkehrung des Traumes im Musikgenuss, natürlich mit dem Vortheil auf Seiten dieses, sich sogar tabellarisch vor Augen stellen, wie ich es S. 20 (2. Auflage) der Schrift „Virtuos und Dilettant" gethan habe. Wie der Schlaf den Alten als der mildere Zwillingsbruder des Todes galt, so könnten wir uns den Kunstgenuss als den muntreren Zwillingsbruder des Traumes versinnlichen, beide von gleich hoher Abkunft, aber dieser mit geregelteren Zügen, klarerem Auge und lichter Stirn.

(Fortsetzung folgt.)

## Kritik.

**Dr. W. Langhans.** Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung. Berlin, Rob. Oppenheim.

Wie anderen Leuten wahrscheinlich ebenfalls, ist auch Hrn. W. Langhans die Beobachtung nicht entgangen, dass in unserer Zeit über musikalische Verhältnisse die Meinungen sehr getheilt sind, dass sich um einzelne Leistungen und Persönlichkeiten Parteien zu bilden pflegen, welche im heftigen Für und Wider die widerspruchsvollsten und unvereinbarsten Behauptungen zu Tage fördern, dass überhaupt das musikalische Urtheil in unserer Zeit für den unbetheiligten Beobachter, schon von seiner rein formalen Seite aus, nur den Gesammteindruck grosser Zerfahrenheit und Unsicherheit ergibt. Durch einige mehr oder weniger wohl überlegte Vorschläge diesem als erwiesen anzunehmenden Uebelstande nach Kräften mit abzuhelfen, ist der löbliche Zweck, welcher Hrn. Langhans zur Abfassung seines oben angezeigten Büchleins veranlasst hat. Als Freund und geübter Kenner einer guten Diagnose theilt nun vorerst der Verfasser das allgemeine Lager seiner musikalischen Urtheilspatienten in zwei wohl zu sondernde Theile: in Musiker und Nichtmusiker. Ich lasse dahingestellt, ob diese Unterscheidung die correcte; jedenfalls ist sie eine naheliegende und möglicherweise auch eine praktische. Bei jeder Partei sind die Gründe der Urtheilsverwirrung andere, jede braucht folglich auch zur Aufbesserung ihrer kritischen Kräfte andere Wege einer zum Ziele führenden Heilsbehandlung. Nach der Art, wie Hr. L. sich bei den Musikern schlüssig macht, sieht es ganz so aus, als würde bei diesen die Urtheilsconfusion dadurch verschuldet, dass jeder arme Erdensohn, welcher sein Leben und seine Liebe der Tonkunst widmet, unvermeidlich von dieser in entgegenkommender Weise mit einem Danaergeschenk bestraft wird, welches fortan dem Arglosen Sinn und Verstand unfehlbar verwirrt. Vier Haupt- und Grundirrthümer nämlich sind es — wenigstens nach der anscheinenden Langhans'schen Ansicht —, welche jeder Musiker, sich selbst unbewusst, in der Form undiscutabler Axiome — als wahrscheinlich speciell für Tonkünstler von der Natur disponibel gehaltenes Supplement der bekannten 12 Kantischen Kategorien — seinem inneren Anschauungsapparat einzuverleiben pflegt. Erstens: Der Reichthum der Ausdrucksmittel ist ein Zeichen der sinkenden Kunst. Zweitens: Die musikalische Begeisterung bleibt im reiferen Mannesalter von derselben Intensität wie im Jünglingsalter. Drittens: Ein Kunstwerk kennen zu lernen (es zu verstehen), ist dasselbe wie: sich mit ihm vertraut zu machen. Viertens: Wir können die Geistesbewegungen unserer Zeit mit einem Blicke übersehen, wir brauchen also nicht unsere subjectiven Empfindungen mit Vorsicht zu controliren. Mit Ausnahme der im zweiten Satze aufgestellten Behauptung liegt freilich in jedem Artikel dieses glücklicherweise in seinem Umfange mässig gehaltenen Syllabus der Unsinn so klar zu Tage, dass man, ohne beleidigend zu sein, einem normalen Menschenkopfe kaum zutrauen darf, er werde mit Vorliebe und gewissermaassen religiösem Eifer solche Irrlichtereien hegen und sie als Leuchte und Führer seiner gesammten oder auch nur musikalischen Denk- und Gefühlsthätigkeit verwenden. Und doch muss man annehmen, dass Hr. Langhans der Ueberzeugung lebt, das Gehirn eines Musikers sei von derlei obligaten Schlammpflanzen dämonisch umschlungen. Denn wozu empfiehlt er den Musikern zur Herstellung eines richtigeren „Verhältnisses zwischen Kritik und Production" die hier folgenden vier Sätze?

Erstens: Der Reichthum der Ausdrucksmittel ist an sich kein Zeichen der sinkenden Kunst.

*Zweitens:* Die musikalische Begeisterung kann im reifen Mannesalter nicht von derselben Intensität sein wie im Jünglingsalter.

*Drittens:* Wir dürfen nicht übersehen, dass es zweierlei ist, ein Kunstwerk *kennen zu lernen* (es zu verstehen) und sich mit ihm *vertraut zu machen*, und dass dieses Sichvertrautmachen eine Anstrengung unsererseits erheischt, ähnlich der, welche in der Kindheit uns zum Vertrautsein mit den Classikern führte.

Endlich *Viertens:* So wenig wir die Höhe eines Berges beurtheilen können, wenn wir in seiner unmittelbaren Nähe stehen, so wenig können wir die Geistesbewegungen unserer Zeit auf einen Blick übersehen, und in beiden Fällen haben wir unsere subjectiven Empfindungen mit Vorsicht zu controliren.

Oder aber Hr. Langhans hat mit einem grossen Aufwande von Worten und mit übertriebener Schonung der eigenen Reflexionsorgane nichts als einige eclatante Trivialitäten ausgesprochen. Wenn ich mich der letzteren Annahme unbedingt zuneige, so thue ich dies, weil die Langhans'sche Schrift auch anderwärts Spuren eines schlotternden Gedankenganges nicht verbirgt. Es sind an gewissen Stellen Behauptungen und Ansichten, die man geradezu banal nennen kann — dermaassen sind sie selbstverständlich —, mit einem solchen Reichthum von allerhand Belegen colorirt, wie ihn bei gleich ungeschickten Gelegenheiten nur die schwächsten Kunstschriftsteller der ältesten Zeit und einzelne Mönche des Mittelalters verschwendet haben. In der neueren Zeit findet sich in musikalisch-literarischen Schriften ein gleich emphatischer und wichtigthuender Ton für unbedeutende oder nichtssagende Behauptungen nur bei einem „Professor", welcher jetzt hochbetagt, in seinen Jahren der gährenden Jugend- und Manneskraft den Markt von seinen popularisirend-ästhetischen Schriften kaum trocken werden liess. So hat Langhans von seiner nur 42 Seiten umfassenden Schrift weit über 10 verbraucht, um die gewiss ohne Weiteres glaubhafte Behauptung zu erhärten, dass zu allen Zeiten um Dinge der musikalischen Kunst herüber und hinüber gestritten worden ist. Freilich gibt dies eine willkommene Gelegenheit, mit einer Kenntniss der griechischen Musik zu coquettiren und selbst subtilere Détails auszukramen. Man dankt am Schlusse dieses historischen Excurses dem lieben Himmel, dass nicht in selbstzufriedener Zerstreutheit der Autor den sämmtlichen Plutarch, Plato und Aristoxenus in seinen kleinen Wissenserguss mit hineinübersetzt hat. Den Leser in aller Kürze geschichtlich zu orientiren, reicht dieser Abschweif nicht aus, denn einen sehr wichtigen Theil für die Kenntniss unserer Musikentwickelung: das Mittelalter — hat der Verfasser wohlgemuth überhüpft; das einzige Resultat ist, dass durch dieses vergebliche akademische Schaugepräge die künstlerische Form der ganzen Abhandlung gründlich ruinirt ist. Auch die unökonomische Lust an kleiner Polemik hindert den Verfasser, sich als formfertiger Bücherschreiber zu zeigen. Sie hat aber auch theilweise den Inhalt seiner Darstellung beeinflusst. Wie ein junger Studio, welchen der erste Zauber des Fechtbodens zum schwer zu zügelnden Raufbold gemacht hat, geht Langhans dem bekannten Riehl wegen einiger unschuldigen Aeusserungen zu Leibe, ja die erste seiner an die Musiker gerichteten Mahnungen: „Der Reichthum der Ausdrucksmittel ist an sich kein Zeichen der sinkenden Kunst" ist nur das Resultat dieser gegen den Münchener Autor fuchtelnden Gelehrtenzänkerei. Wie dieses Dictum in seiner anspruchsvollen Form sehr abgeschmackt erscheint, so wird das zweite (von der im reifen Mannesalter abnehmenden Intensität der Begeisterung) durch viele das Gegentheil bezeugende Fälle, wo die Begeisterung für schöne Werke der Tonkunst mit dem den Jahren folgenden Verständniss im gleichen Grade wuchs und gehaltvoll wurde und verblieb, widerlegt — oder es ist mindestens solange unerweisbar, als man nicht ein geeignetes physikalisches Instrument gefunden hat, durch welches sich die Qualität und das Quantum der von jedem Individuum verbrauchten Begeisterung mit mathematischer Genauigkeit feststellen lässt. Ueber die anderen beiden von Langhans den Musikern zur Annahme empfohlenen Sätze kann man sich ernstliche Worte ersparen. Wollte Hr. Langhans eine Reformation der bei Musikern üblichen Urtheilsmethode mit einigen allgemeinen Glossen unterstützen, so war es genug, schlechthin zu sagen: Seid recht fleissig und benutzt recht aufmerksam jede sich darbietende und euch annehmbare Gelegenheit zur Vervollkommnung eurer Fach- oder — was mit Verstand betrieben, auch nichts schaden kann — allgemeinen Bildung. War es ihm aber darum zu thun, specielle und eine sichere Grundlage und richtige Methode des Urtheils mit alleiniger Sicherheit fördernde Rathschläge zu ertheilen, so konnte er ihnen beispielsweise ein gründliches Studium der Musikgeschichte, nicht am Narrenseile von feuilletonisirenden, historisch und ästhetisch aufgeputzten, in ein Buch vereinten Schwätzereien, sondern aus dem unmittelbaren Quell der Meisterwerke und an der Hand der gleichzeitigen Theoretiker empfehlen.

So mannichfachen Anstoss wir an der ersten Hälfte der vorliegenden Brochure, sowohl nach Form als nach Inhalt, nehmen mussten, um so erfreuter fanden wir uns in dem anderen Theile, in welchem der Verfasser die Ausbildung des musikalischen Urtheils der Laien durch die Erziehung behandelt, entschädigt. Im Kurzen gesagt, laufen die Verbesserungsvorschläge welche Hr. Langhans hier gibt, darauf hinaus, dass alle Dilettanten sich einem strengen, namentlich vollständigen theoretischen Unterrichtscursus in der Musik unterziehen. Was wir dann gewännen: eine Welt von lauter Musiker — das wäre ja ganz nett! Freilich entwirft der Verfasser seinen Stundenplan zunächst nur für die Gymnasien; wer weiss aber, ob nicht noch unsere socialen Verhältnisse so in Schwung kommen, dass alle Elternsöhne das Gymnasium besuchen können,

Absolut nur schaden würde diese Neuerung kaum. Der Verfasser, eine Art musikalischer Lasalle, kann dabei natürlich die Hilfe und das Eingreifen des Staates nicht entbehren; auch würde die Einreihung der musikalischen Disciplinen in die Lehrpläne eine vollständige Umwälzung unseres heutigen Erziehungswesens, dessen Mängel der Verfasser, namentlich soweit bei demselben die harmonische Ausbildung der verschiedenen Seelenvermögen arg vernachlässigt bleibt, hervorhebt, zur Folge haben und deswegen noch lange ein unerfüllter Wunsch bleiben. Die weitere Erörterung der hier von Langhans angeregten Fragen müssen wir überhaupt in bescheidener Einsicht unseres eigenen Competenzmangels der Gründlichkeit eigentlicher Fachpädagogen überlassen. Aber für Musiker bleiben die über die musikalische Erziehung unserer Jugend vom Verfasser mit frei und weit blickendem Geiste in anregendster, vergleichungsreicher Darstellung mitgetheilten Ansichten höchst sympathisch und können möglicherweise auch als Ausgangspunct einer im betreffenden Felde zu wünschenden Agitation dienen. Um ihretwillen empfehlen wir auch angelegentlichst das ganze Werkchen der Einsichtnahme der musikalischen Kreise.

**Dr. H. Kretzschmar.**

# Feuilleton.

## Prolog zum ersten Concerte des Wagner-Vereins in München am 5. Januar 1872.

Von **Peter Cornelius.**

Gesprochen von Frl. Elisabeth Müller aus Oldenburg.

Nach der „Lohengrin"-Einleitung.

Wie diese Töne leise nun verhallen,
Ein Bild vollendend, das uns Allen werth,
Das Tonbild von des Grales heilgem Tempel,
So hat sie einst ein einsames Gemüth,
Von Wonnen trunken, und durchglüht von Leiden,
Zuerst gehört, im Geist nur sie vernommen,
So körperlos, so lichtverklärt und zart,
Wie nie ein irdscher Ton im Ohr verklingt:
Es war der Meister, der dies Tonbild schuf.

„Mein Lohengrin! mein Lohengrin vollendet!"
So rief er aus, als er sich satt gelauscht
Am Wohllaut, der aus Hieroglyphenzügen
Ins Herz ihm drang und seiner Seele Wohllaut
Geschwisterlich und bräutlich dort umfing.
„Ach! welche Wehmuth fasst mich in der Lust
Des Sieges an! Jetzt weiss ich, wer ich bin!
Jetzt fang ich an! Die feige Rast auf Lorbeern
Verachtend, stürm ich jetzt hinan zum Ziel,
Die Fahne deutscher Kunst auf eine Höh
Zu pflanzen, wo sie Siegesgruss
Der Sonne kommender Zeit entgegenwinke!
Ach! aber werd ich, kann ich das erreichen?
Weh dir, mein Vaterland! Du ringst vergebens
Nach Freiheit, der allein die Kunst entstammt,
Nach Grösse, Einheit! Weh, wenn du verdirbst,
Wenn freche Horden deine Flur zertreten,
Mongolen-Rosse deine Dome schänden!
Sinkst du, mein Deutschland, was ist dann die Kunst?
Soll sie, ein Griechenkind, Barbaren huldgen?
Ach! und ich selbst! Wenn mir die Kraft versagt
Inmitten meines Laufs, wenn Hass und Neid
Und Hohn und Unsinn mit Polypenarmen
Mir Seel und Leib zermalmen?! O ein Pfand!
Gib, Himmel, mir in dieser hohen Stunde
Ein Hoffenspfand für meinen Lohengrin!"

Da plötzlich — wars ein lichtverklärtes Traumbild
Im Schlummer, der dem Arbeitsmüden nahte?
War es in ahnungsvollen wachen Träumen,
Dass ein erhabnes Frauenbild er schaute
Und Worten lauschte, die des Zagens Bann
Mild von ihm lösten: „Meister, sei getrost!
Die Siegesbahn, die dir dein Genius zeigt,
Wirst du vollenden. Noth und Missgeschick,
Entsagung und Verkennung, die du trugst
Und tragen wirst, nimm hin! Nimm hin, was Neid
Und Hohn und Unsinn in den Nektarkelch
Des Schaffens dir, dem Auserwählten, mischen.
Dir winkt am Ziel die Wunderblume, die
Nur einmal im Jahrtausend blüht: Erkenntniss
In allen Geistern dessen, was du bist,
Ein Ruhmeskranz um die lebendge Stirne.
Denn sieh! Zur Stunde, wo du jetzt dein Werk
Vollendest, tritt ein Stern in seine Bahnen,
In dessen Strahl dein Leben neu erglänzt.
Drum kämpfe muthig, ringe, leide, schaffe!"

Dies Geisteswort, ein Evangelium
Gings mit dem Meister durch ein stürmisch Leben.
Wie fänd ich Athem, seinem Lauf zu folgen,
Dem Kampf um geistges Dasein und Bestehn
Ein Menschenalter lang! Des Vaterlandes
Gestaltungskrampf riss auch den Meister jäh
In seine Wirbel, trieb ihn in die Fremde;
Verbannt, verfehmt, sandt er des Geistes Blitze
Nur scheidend noch, verzweifelnd in die Heimath.
Und ob dort Künstler hoch sein Banner hielten,
Ob Losung ward sein Nam in einem Kriege
Der Kunstbegeistrung mit der Eitelkeit,
Die, um ihr hohles Ich sich blöde drehend,
Jedweden Anhauchs baar der Schöpferkraft,
Nur im Verneinen ihre Macht erprobt;
Und ob der Meister still und ernst erlauscht
Des Urquells heilger deutscher Sage Rauschen,
Und alles tiefste Wesen seines Volkes
In neue ewge Formen glühend giesst:
Ihm wird kein Segen, ihm nicht Ruh noch Rast,
Nicht Herd noch Heimath, ihm versagt der Boden
Den nackten Stein, sein müdes Haupt zu bergen —
Und Zorn und Schmerz fasst ihn verzehrend an.

„Entsagen! Geistges, bitterstes Entsagen?!
Seis denn entschieden! Seis mein Loos, mein Tod!
Es ist vorbei! In des Vergessens Stromfluth
Seist du, mein Nibelungenhort, versenkt!
Zerstieben mag die Leier, meinem Volke
Zu seines Wesens Runenlied gestimmt!
Auf einem Stein aus deutschen Domes Trümmern
Mag seine Ruhstatt finden dieses Haupt."

Da tönte Botschaft in den Ruf des Wehs.
„Ein deutscher König lässt dir Gruss entbieten;
Sein Land soll fürder deine Heimath heissen,
Sein Thron sei deines Lebens Hort und Heil.
Das ist sein Wort: Sei froh, sei frei, sei reich!
Und was du schaffst, sei deines Königs Lust,
Ein edelstes Gestein in seiner Krone!"

O das war Nachhall jener Traumesworte,
Erfüllung wars der milden Trostverheissung,
War Sternes Glanz, der leuchtend sich ergoss
In eines Dichters schmerzenvollste Stunde.
Welch hold erneutes Leben dies, welch Schaffen!
Der herrlichsten Gestaltungen ein Reigen
Entstieg der Werkstatt nun des Magiers;
Und als die Meisterdichtung heitren Stils
Der Hörer Lust zu stürmischem Ruf erregte,
Da sah zum ersten Mal ein deutsches Volk
Den König stolz ihm seinen Dichter zeigen.

Und heute, wo dies neuerstandne Deutschland
Sich Einheit, Freiheit, Macht im Sieg errungen
Und friedlich wieder sich zum Herde wendet,
Zur Kirche, Schule, zu des Friedens Künsten,
Da tönt des Meisters Name laut und lauter
Von allen Marken unsres Vaterlandes,
Und widerhallend tönt der Klang zurück
Jenseits der Alpen von italschem Boden.

Da ists, als würden Neid und Hohn und Missgunst
Im grossen Strom der Sympathie zerspült,
Der schützend, grüssend um den Meister fluthet;
Als hätte eines ganzen Volkes Seele
An eines Königs Herzschlag sich belebt,
Dass es nicht länger gönnen will dem Tod,
Zuerst ihm seine Meister zuzuführen,
Dass es, dem Griechen gleich, lebendge Kränze
Für ewig lebenvolle Stirnen hat.
Aus tausend Männerherzen tönt der Ruf:
Meister! Wir stehn zu dir und deinem Ringen;
Du gabst dein Leben für die deutsche Kunst,
Dein Sieg ist ein Triumph der deutschen Fahne.
Wir wollen in Bayreuth dein Haus dir bauen,
Hüt es der deutschen Kunst den heilgen Gral!

## Tagesgeschichte.

### Das Wagner-Concert in Mannheim.*)

Die hohen Festtage, welche Richard Wagner der Stadt Mannheim, wie seinen vielen von nah und fern herbeigeeilten Verehrern durch sein Erscheinen und Wirken bereitet, und welche allen Theilnehmern ebenso genussreiche als unvergessliche sein müssen, sind in diesen Blättern durch Referate Schritt für Schritt begleitet und in ihren Hauptmomenten schon festgehalten worden. Wenn wir trotzdem im Folgenden unternehmen, nochmals darauf zurückzukommen, so bedarf dies wohl kaum der Rechtfertigung, im Hinblick auf die künstlerische Bedeutung jener Tage, um welche manche grosse Residenz Mannheim mit Recht beneiden mag.

An dieser Stelle, an welcher erst kürzlich Richard Wagner's eminentes und einzig dastehendes künstlerisches Schaffen, die grosse Mission, die er siegreich durchführt, in einer gedrängten Uebersicht dargelegt und verständnissvoll gewürdigt worden, sind wir der weiteren dahin zielenden wie leitenden Betrachtungen überhoben. Wir setzen als bekannt und anerkannt voraus, was Richard Wagner in seinen unsterblichen Werken als Dichtercomponist, als Reformator der Bühne, als Kunstschriftsteller und Aesthetiker, als Schöpfer einer neuen, echt deutschen Kunst geleistet und erreicht hat und welche neuen riesigen Thaten eben jetzt in der Ausführung begriffen sind.

Wir wissen zwar sehr wohl — und wissen es schon seit einem Vierteljahrhundert —, dass das Verständniss seiner Zeitgenossen mit dem Fluge seines Genius niemals Schritt halten konnte, sondern ihm nachgehinkt ist, wie eben die trägere Menge allen Sehern und Propheten zu allen Zeiten nachgehinkt ist. Es ist uns ebenso bewusst, dass die „Anerkennung", die Richard Wagner gefunden, keineswegs schon eine allgemeine, unangefochtene ist; dass im Gegentheil kein anderer Kunstschöpfer so heftige und erbitterte Anfeindung gefunden hat, wie gerade Er. Aber wenn wir für die Alle überragende Bedeutung und Macht seines Genius, für die epochemachende Grösse seiner Mission irgendwie noch einer Bestätigung bedürfen, so läge sie gerade in dieser Thatsache, welche nur auf die ästhetische Einsicht, auf das Kunstverständniss und — auf den guten Willen seiner Gegner ein trauriges Licht werfen, während sie das Wirken Wagner's selbst hier und da allenfalls momentan in seiner praktischen Bethätigung hemmen, im Grossen und Ganzen aber nicht im Geringsten beeinflussen oder gar stauen konnten. Im Gegentheil befeuerten sie nur die Verehrer seiner künstlerischen Grossthaten, sich um so begeisterter um ihn zu schaaren und die reale Verwirklichung seiner Ideale nach besten Kräften zu fördern.

Diese Erfahrungen sind so alt, wie die Welt. Weil sie aber nie in gleicher Weise sich wiederholen und bei neu erscheinenden Geistesheroen immer wieder aufs Neue gemacht werden müssen, sind sie für die nachfolgenden Generationen leider niemals fruchtbringend geworden und werden auch ewig wiederkehren. Die, welche das Wahre, Grosse und Schöne als solches anerkannt, werden sich eben auch niemals dadurch beirren lassen — denn ohne Kampf gibt es überhaupt keinen Sieg. — Viel Feind', viel Ehr'!

Wer aber Richard Wagner's überwältigendes Kunstschaffen auch noch so genau kennt und noch so begeistert verehrt, dem wird trotzdem eine hochbedeutende Phase seiner universalen Künstlernatur verborgen bleiben müssen, wenn ein günstiges Geschick ihm nicht vergönnt hat, den grossen Meister auch als Dirigenten zu bewundern. Um dieses wahrhaft einzigen Genusses theilhaftig werden zu können, bedarf es freilich besonders günstiger Umstände. Denn seit einer Reihe von Jahren ergreift Richard Wagner nur in ganz ausnahmsweisen Fällen den Feldherrnstab, um persönlich sich an die Spitze eines Orchesters zu stellen und eine Aufführung zu leiten. Was die Mitwelt dadurch verliert, kann nur der beurtheilen, dem das Glück zu Theil wurde, einem solchen Festtage der Kunst persönlich beizuwohnen.

Wenn man aber bedauernd fragt, weshalb der Meister sich nur so selten hierzu bereit finden lässt, so liegt die Antwort einfach darin: dass er, um seine herrliche Mission voll und ganz zu erfüllen, der körperlichen und geistigen Ruhe, der Abgeschlossenheit von der Alltagswelt bedarf und dass er jetzt aus dieser selbstgewählten Einsamkeit nur dann noch hervortreten kann, wenn es grosse Kunstzwecke von weittragender Bedeutung gilt. So geschah es, als in München „Tristan und Isolde" und „Die Meistersinger" den historisch merkwürdigen Tag ihrer ersten Aufführung erlebten; als dort endlich seine früheren grossen Werke, „Holländer," „Tannhäuser" und „Lohengrin" — deren hundertfache Aufführungen an allen deutschen Theatern leider eben so viele Verstümmelungen und Verzerrungen ihres idealen Gehaltes waren — in ihrer Reinheit und Grösse hergestellt wurden. So wird es wiederum geschehen, wenn der epochemachende Tag anbricht, wo das colossale Nibelungen-Werk auf der Nationalbühne in Bayreuth seine künstlerische Auferstehung feiert.

Um so höher ist die Auszeichnung zu schätzen, welche Mannheim in den letzten Tagen zu Theil wurde, eine Auszeichnung, welche es sich dadurch erwarb, dass hier der erste Wagner-Verein ins Leben trat, nach dessen Vorbild sich die übrigen bildeten, und dass dieser Verein, Dank seinem intelligenten und thatkräftigen Comité, eine Rührigkeit und Umsicht entwickelte, welche in verhältnissmässig kurzer Zeit die erfreulichsten Resultate erzielte. Wenn alle grösseren Städte Deutschlands auch nur einen annähernd ähnlichen Eifer und Enthusiasmus für die Wagner'sche Kunst entwickelt hätten, wie Mannheim im Verhältniss zu seinen Mitteln, so hätte der Plan einer deutschen Festbühne von allem Anfang an in weit grossartigeren Dimensionen angelegt werden können, als jetzt geschehen, und

*) Aus dem „Mannheimer Journal" abgedruckt. D. Red.

die Ausführung wäre zu einer gemeinsamen That des ganzen deutschen Volkes, zu einem Nationaldank für Richard Wagner, den Retter der deutschen Bühne, den Repräsentanten deutscher Kunst, erhoben worden. Unter diesem Gesichtspuncte ist Mannheim's im Anfang ziemlich isolirt dastehende Initiative um so höher zu schätzen. Und diese Erwägung wird auch den Meister vor Allem bestimmt haben, durch sein persönliches Erscheinen dem Mannheimer Verein eine besondere Weihe zu ertheilen.

Wie es überhaupt schwierig, ja fast unmöglich ist, den Eindruck, den ein musikalisches Kunstwerk auf den empfänglichen Hörer hervorruft, durch Worte zu schildern, so ist es eine nicht minder schwer zu lösende Aufgabe, einem nicht Betheiligten in Worten klar zu machen, wie Richard Wagner dirigirt und was seine Orchesterleitung von den anderen Dirigenten so wesentlich unterscheidet. Man kann sich durch einen Vergleich vielleicht am schnellsten hierüber verständigen. Wagner's Auffassung und Leitung musikalischer Kunstwerke verhält sich zum Dirigiren der Capellmeister, wie Wagner's Musikdramen zu sogenannten Capellmeister-Opern. In der That steht die Wagner'sche Gesammtkunst mit seiner Kunst des Dirigirens im allerengsten Zusammenhange. Wie alle Manifestationen seines Schöpfergeistes nur verschiedene Ausstrahlungen von demselben Centralpunct sind; wie alle seine Werke auf ein grosses Kunstideal hinführen: so steht auch seine Direction im vollkommensten Einklang mit diesem Ideal und verkörpert dasselbe um so unmittelbarer, als hier der Schöpfer dieses Ideals uns selbst in eigenster Person gegenübertritt und das Geheimniss seiner Kunst uns selbst an Reproductionen bekannter Werke zeigt, die unter seiner Künstlerhand zu Neuschöpfungen werden.

Welches ist denn nun aber das Geheimniss der Wagner'schen Kunst? — Es ruht in seiner erhabenen Auffassung der Musik, als höchster und reinster Kunst, „aus welcher die Welt jedem Bewusstsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie", deren Verständniss uns erst durch Beethoven erschlossen ward. Die einseitige Wirkung der „schönen Erscheinung" der Musik, auf welche die meisten Musiker, bewusst oder unbewusst, lediglich hinarbeiten, ist für Wagner mit Recht ein durchaus untergeordnetes, in seinen Consequenzen sogar schädliches *Element.* Denn das rein sinnliche Gefallen an „*schönen Formen*" erfasst die tiefsinnigste und innerlichste aller Künste nur an ihrer Oberfläche und stellt sie auf gleiche Stufe mit den Werken der bildenden Kunst, während die Musik an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden kann, „da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewusstseins der Schrankenlosigkeit erregt". Von dieser Offenbarung des eigensten Charakters der Musik ausgehend, müssen uns auch ihre wahren Kunstwerke in einem durchaus neuen Lichte erscheinen.*)

Dass man aber von Seiten der Technik, oder richtiger „des Handwerks", niemals zu dieser erhabenen Auffassung der Musik gelangen kann, sondern in ihrem einseitigen Dienst ewig nur an den Aussenseiten der Kunst haften bleiben muss — ist wohl jedem Klardenkenden selbstverständlich. — Hierin liegt nun auch der Kernpunct der Frage nach dem Unterschied zwischen der Leitung eines musikalischen Kunstwerkes durch Richard Wagner, oder durch einen beliebigen Capellmeister. Wer die Idee eines Kunstwerks nicht erfasst hat, der kann natürlicher Weise auch die Erscheinung desselben niemals zum adäquaten Ausdruck bringen; der hält sich consequent nur an die Form und dringt nicht durch zum inneren Gehalt. Deshalb ist auch das Höchste, was ein sogenannter „tüchtiger Capellmeister" anstrebt und erreichen kann, immer nur Präcision und Glätte der Ausführung, eine Politur der Aussenseite, welche als graziös, „elegant" und „virtuos" ohne Widerspruch anerkannt wird und unter dieser Form auch den meisten Hörern vollkommen genügt — weil sie ja niemals etwas Anderes kennen lernten und deshalb glauben müssen, dass es in der That auch nichts Höheres gibt. Tritt ihnen nun aber ein musikalisches Kunstwerk vom Lichte eines Wagner'schen Geistes erleuchtet entgegen, so empfinden sie unmittelbar den enormen Unterschied, ohne sich des Grundes bewusst werden zu können. Sie staunen aber und sind ergriffen; der naive, unbefangene Hörer wird auch sofort überzeugt sein, dass hier allein das wahre Kunstwerk, als Ganzes in seiner inneren Vollendung, ihm gegenübersteht. — Hier, wie nirgends, gilt das Faust'sche Wort: „Wenn Ihrs nicht fühlt, Ihr werdets nicht erjagen!"

Wir haben dies Alles an Beethoven's Adur-Symphonie erlebt. Wer glaubt sie nicht zu kennen — und wer hat sie gekannt, bevor er sie unter Wagner's Direction gehört hat? — Da es doch gar zu kindlich wäre, anzunehmen, Beethoven habe sich bei dieser Symphonie „gar Nichts gedacht", sondern nur „schöne Musik" machen wollen, so ist irgend ein feiner Kopf auf das geistreiche Auskunftsmittel verfallen, Beethoven habe in dieser Symphonie eine Bauernhochzeit schildern wollen.*) Vermuthlich hat dieser „Aesthetiker" geglaubt, weil Beethoven's Phantasie in der Pastoral-Symphonie sich mit dem Hirtenleben (in Fdur) beschäftigt habe, so wäre es ganz logisch, dass er in der (angeblich) darauf folgenden (aber thatsächlich erst nach der 8. Symphonie componirten) 7. Symphonie eine Fortsetzung (aber diesmal zur Abwechslung in Adur) habe folgen lassen, um diesen „Stoff" möglichst vollständig zu erschöpfen! Dieser baare Unsinn ist aber von dem lieben Publicum ohne Weiteres geglaubt und von den „Tüchtigen" mit Eifer acceptirt worden. Beethoven's Adur-Symphonie wird seitdem ächt „bauernmässig" aufgefasst; der Finalsatz z. B. wird im halben Tempo genommen, damit die Bauern auch darnach tanzen können! — Einen nicht geringeren Unsinn hat der Beethoven-Biograph Lenz herausgeklügelt, welcher der Adur-Symphonie (sowie der 8. in Fdur) einen militairischen Charakter aufzwingt, weil sie im Kriegsjahre 1813 componirt sei, in der Opuszahl (92) auf die „Schlacht von Vittoria" (Opus 91) folgt und von Beethoven mit dieser zugleich aufgeführt worden sei! — Aus solchen zufälligen Aeusserlichkeiten will ein Beethoven-Kenner auf den inneren Gehalt dieses Werkes schliessen!

Nun aber kommt Richard Wagner und sagt uns: „Beethoven's Freude an der Ausübung seiner Kraft des Gestaltens vom Unbegreiflichen, Nieerfahrenen, wird hier zum Humor: aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheuren Behagen des Spieles mit ihm. Die wiedergewonnene Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld; das befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual. Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonie in Adur, mit allen ihren so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer ist die Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Busse, im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung". — Will man sich über die inneren Vorgänge der Adur-Symphonie aber durchaus ein concretes, äusserlich fassbares Bild entwerfen, so denke man sich gleichfalls nach R. Wagner's Andeutung — die Dionysosfeste in Athen, wo dann die Lenäen, mit dem Kelterfest und den Processionen, die Anthesterien mit ihren geheimen Opfern, dann die grossen städtischen Dionysien mit ihren Komödien und endlich die triatorische Dionysosfeier der Mänaden, zur Zeit der Wintersonnenwende, in den vier Sätzen der Symphonie ihr künstlerisches Abbild finden mögen.

Dass bei einer solchen geistigen Durchdringung des Inhaltes auch die äussere Erscheinung dieser Symphonie eine durchaus verschiedene, überwältigende sein muss, liegt wohl auf der Hand! Speciell über die Auffassung des letzten Satzes sagt der Meister: „Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaassen ihre Orgie, und daher kann auch dieser Allegro-Satz nicht bestimmt und schnell genug genommen werden".

Dies führt uns unmittelbar auf die rein technische Behand-

*) Das Weitere hierüber ist in Richard Wagner's Schriften nachzulesen. Wir verweisen, als zunächst hierher gehörend, auf die Festschrift „Beethoven", auf die epochemachende Abhandlung „Ueber das Dirigiren", sowie auf die schon früher erschienene „Zukunftsmusik". Die genaue Kenntniss der Wagner'schen Schriften ist überhaupt zum eingehenden Verständniss seiner Kunst absolut erforderlich.

*) Selbst Berlioz huldigt dieser unglaublich trivialen Auffassung.

lung der Aufführung von Instrumentalwerken durch Wagner's Künstlerhand. Selbstverständlich kann keine Kunst, selbst die idealste, ohne eine durchaus vollendet ausgeführte Technik gedacht werden. Nur darf diese Technik für sie nicht Selbstzweck, sondern lediglich Mittel zum Zweck sein, — und dies ist das wesentlich Unterscheidende und — Scheidende zwischen der Wagner'schen Kunst und dem sonst üblichen Handwerk des Dirigirens.

Richard Wagner selbst gibt uns den Schlüssel zu dem Geheimniss seiner Kunst in den wenigen Worten an: „Will man Alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstücks von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin enthalten, dass er immer das richtige Tempo angebe". Die Wahl und „Bestimmung desselben lässt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat, oder nicht. Das richtige Tempo gibt guten Musikern es fast von selbst an die Hand, den richtigen Vortrag zu finden". — Das klingt so ausserordentlich einfach und leicht und ist doch so unglaublich schwer! Das „richtige Tempo" — das ist ja eben das Ei des Columbus! — „Nur die richtige Erfassung des Melos" (hier im weitesten Sinne, nicht allein als Melodie, sondern als Gesangspoesie, als declamatorischer Tonvortrag überhaupt genommen) gibt das richtige Zeitmaass an". — Diese richtige Erfassung des Melos ist aber zugleich die des Geistes eines Tonstückes. Und wie nun in einem grösseren symphonischen Satze die Stimmungen wechseln, ja oft als Gegensätze sich kundgeben, so kann auch das Zeitmaass nicht immer das gleiche sein, wenn es allen Stimmungen entsprechen soll. Das normale Haupttempo bedarf daher der Modificationen, die dem jedesmaligen Charakter des Melos sympathisch folgen und sich ihm elastisch anschmiegen. „Die Einsicht, ob der Vortrag vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, hat den Dirigenten zu bestimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempos er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat".

Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber. Wie jenes in gewissem, zartverständigem Sinne nicht langsam genug genommen werden kann, so kann das Allegro als das äusserste Ergebniss der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die rhythmisch bewegte Figuration angesehen und in diesem Sinne in seinen letzten Consequenzen nicht schnell genug genommen werden. „Was aber zwischen diesen äussersten Puncten liegt, ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannichfaltig genug erfasst werden, denn in diesen Modificationen des Tempos liegt ein wahres Lebensprincip unserer Musik überhaupt".

Richard Wagner unterscheidet nun zweierlei Gattungen des Allegros. Dem neueren, echt Beethoven'schen, erkennt er den sentimentalen Charakter zu, während er dem älteren, vorzugsweise Mozart'schen, den naiven Charakter beilegt, wobei er der schönen Charakteristik Schiller's in seiner Abhandlung „Ueber die sentimentale und naive Dichtkunst" folgt. Im Beethoven'schen Allegro dominirt immer noch der dem Adagio entlehnte Gesang; diese Sätze werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche, dem Charakter des Adagios angehörend, ihnen eine sentimentale Bedeutung verleihen im Gegensatz zum absoluten, ungebrochenen, naiven Allegro der Mozart'schen Allabreve-Sätze.

Indessen zeigen sich auch bei Mozart schon unverkennbare Wendungen nach dem Sentimentalen hin, und dies bewies uns Richard Wagner in ausserordentlich feinfühliger Weise durch seinen Vortrag der Ouverture zur „Zauberflöte". Wer hätte geglaubt, dass dem Hörer hier noch völlig neue Einblicke sich öffnen könnten? Der Meister zeigte uns dies aber durch seine, aus der richtigen Erkenntniss des Melos hervorgehenden, freien Modificationen des Tempos, welche ein überraschend klares Licht über den Charakter einzelner Stellen und, durch das Gesetz einer folgerechten Rückwirkung, auf den Charakter des ganzen Tonstücks verbreiteten.

Jedoch sind es keineswegs die feinen Modificationen des Tempos allein, welche im Wagner'schen Vortrag so lichtvoll und tiefergreifend wirken.

Es ist nicht minder die künstlerische Vertheilung von Licht und Schatten im Vortrag, die genaueste Einhaltung und pünctlichste Durchführung der vom Componisten vorgeschriebenen, aus dem Geist des Werkes sich ergebenden Vortragszeichen. Auch dies scheint auf den ersten Blick eine ganz selbstverständliche, von jedem guten Orchester unschwer zu erfüllende Bedingung, und doch ist sie nicht minder schwer und wird nicht minder selten gefunden, als die oben erläuterte. — „Nichts ist unserem Orchester fremder geworden, als das gleichmässig starke Aushalten eines Tones, und doch ist dieser die Basis aller Dynamik, wie im Gesange, so im Orchester; erst von ihm aus ist zu allen den Modificationen zu gelangen, deren Mannichfaltigkeit den Charakter des Vortrags bestimmt. Wie wir aber kein rechtes Forte mehr haben, fehlt uns auch das rechte Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones".

Diese beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, zwischen denen der Vortrag sich zu bewegen hat, bringt nun Richard Wagner in ihrer vollsten Bedeutung zur Geltung und erzielt damit die überraschendsten, ja unglaublichsten Wirkungen. Das Orchester erhält unter seiner Hand ein ganz neues, ungeahntes Leben. Die Farbentöne sind von einer bis dahin ungekannten Sättigung und Gluth, die Uebergänge erscheinen wunderbar fein schattirt, die Tonsenkungen vom zartesten Colorit, die Steigerungen von erschütternder Gewalt, die breiten Gipfelpuncte von colossaler Majestät. Der Zauber der Persönlichkeit tritt aber noch hinzu, um hier zu vollenden, was selbst die tiefste Einsicht und das klarste Verständniss allein, ohne die erforderliche Thatkraft, nicht vollbringen könnten. Die zwingende Gewalt einer solchen Individualität muss hinzutreten, um das voll Empfundene auch wirklich zum vollen Ausdruck zu bringen und zwischen Wollen und Vollbringen nicht den geringsten Zwiespalt zu dulden.

Richard Wagner, der stets auswendig dirigirt, weil er die Partitur vollständig „im Kopfe" hat, wirkt wunderbar „magnetisch" auf sein Orchester. Er zwingt es vollkommen zu seinem Willen, er kann mit ihm und aus ihm Alles machen; es folgt ihm unbedingt. Jeden Einzelnen weiss er zu beseelen und zu begeistern; mit dem gesammten Instrumentalkörper bleibt er in steter, sympathischer Wechselwirkung, und Alle lauschen ihm förmlich seine Gedanken ab. Er „spielt" auf dem Orchester, wie auf einem Riesen-Instrument — und zwar mit einer Sicherheit, welche niemals irrt, mit einer Souverainetät, welcher Alle sich freudig beugen. Man muss das gesehen und gehört haben, um sich einen vollkommenen Begriff davon machen zu können; diese Erscheinung wird unter allen Umständen auch so einzig bleiben, wie Wagner's incommensurable Künstler-Individualität selbst eine einzige ist und bleiben wird.

Ein Berichterstatter über unseren musikalischen Festabend hat treffend bemerkt, dass die unter des Meisters Leitung stattgehabten Aufführungen einen grossartigen Ausblick auf das Bayreuther Unternehmen eröffnen. Und so ist es in der That. Wenn man erlebt, wie ergreifend selbst die bekanntesten Werke unter Wagner's Meisterhand auf uns wirken, bekommt man eine Idee von der gewaltigen Wirkung, welche das Nibelungen-Werk in Bayreuth auf uns üben wird.

Von der den Wagner'schen Kunstwerken innewohnenden Macht kann man überhaupt einen vollgiltigen Begriff nur durch den Meister selbst erhalten. Vier seiner Instrumentalwerke brachte er in seinem Concert zu Aufführung: den Kaiser-Marsch, die Einleitung zu „Lohengrin", die Ouverture zu den „Meistersingern" und Vorspiel und Schlusssatz aus „Tristan und Isolde". — Welchem Verehrer Wagner's wären diese Tonwerke weniger genau bekannt, als Beethoven's Adur-Symphonie oder Mozart's „Zauberflöte"!

Und wem wären sie dennoch an diesem Abend nicht in eben so überraschend neuem Lichte erschienen, als jene? — der ästhetische Grund ist hier wie dort derselbe. Wenn aber der eine oder andere Orchesterdirigent sich mit der Behauptung hervorwagen könnte, dass seine „Auffassung" von Mozart und Beethoven eine zwar sehr verschiedene, deshalb aber nicht minder (oder gar allein) richtige sei, und wenn er bei seinen Verehrern hierfür ein um so willigeres Ohr finden dürfte, als ja Wagner kein „Classiker" ist — so wird doch wohl Niemand so kühn sein, zu

behaupten, dass er auch Wagner's Werke richtiger verstehe und besser dirigire", — als der Schöpfer selbst!

Dagegen darf man unbedenklich behaupten, dass, wenn Wagner's Werke irgendwo nicht zu ihrer vollen Wirkung und dem entsprechend auch nicht zum Verständniss der Hörer gelangen, dies hauptsächlich am Dirigenten, überhaupt an der Ausführung, aber sicher nicht an den Werken selbst liegt. Da wir nun aus Erfahrung wissen, wie wenig befähigte Dirigenten überhaupt gefunden werden, und wie diese wenigen sich meist noch durch Mangel an „Sympathie" für R. Wagner auszeichnen, so wird es klar, warum man noch immer so unglaublich Verkehrtes und Sinnloses über Wagner's Werke zu hören und zu lesen bekommt. Hierzu gesellen sich auch noch Jene, die mit einer Verbissenheit, welche jede Einsicht von vornherein ausschliesst, ihre „Anerkennung" vorgeblich „principiell" (im Geheimen aber meist aus persönlichen Gründen) versagen zu müssen glauben, noch ehe sie überhaupt diese Werke gut oder schlecht gehört — und verstanden haben.

Wir stimmen mit dem oben citirten Referenten (in der „Carlsruher Zeitung") auch darin völlig überein, dass factisch an unserem Wagner-Abend „der Gegensatz zwischen Wagnerianern und Gegnern nicht mehr existirte", weil unter allen Theilnehmern nur noch eine Stimme, die der Anerkennung und Bewunderung, herrschte. Denn dieselbe zwingende und überzeugende Gewalt, welche Wagner auf das Orchester übt, gelangt auch in jedem aufmerksamen Hörer sofort zur vollen Macht. Man muss ihm folgen, muss ihn verstehen, muss an ihn und seine Werke begeistert sich hingeben! Hier decken sich Inhalt und Form, Ideen und Ausführung in so vollständigem Maasse, wie nur selten in der Kunst, und deshalb wird auch hier eine Gesammtwirkung erzielt, welche zu dem Höchsten zählt, was der Künstler jemals zu erreichen vermag.

(Schluss folgt.)

## Musikbrief.

**Wien.**

(Schluss.)

Geradezu zur eleganten Salonetude wurde die „Appassionata" unter den Händen eines anderen Virtuosen, welcher gleichfalls mit dieser Sonate sein erstes, im kleinen Musikvereinssaale gegebenes Concert eröffnete. Dies war der Pole Joseph Wieniawski, im Auslande und speciell seinem engeren Vaterlande kaum minder gefeiert, als sein um wenige Jahre älterer Bruder, der berühmte Geigenvirtuos Heinrich W., bei uns hingegen völlig unbekannt.

Brillant ausgebildete Lauftechnik, ein bewunderungswürdiges Gedächtniss, Klarheit und Sauberkeit des Vortrages muss dem Virtuosen der Neid lassen, aber auch sein enthusiastischester Bewunderer würde ihm männliche Kraft des Anschlages, Geist und Poesie der Auffassung, Innerlichkeit der Empfindung nicht zusprechen können.

Als Componist entschiedene Impotenz offenbarend, erhebt sich Wieniawski als Pianist nicht viel über das Niveau des idealisirten Salonspielers. Wer den Virtuosen am Clavier nicht sehen, sondern nur hören sollte, würde darauf schwören, es spiele ein frühreif blasirtes Mädchen. — — Eine gewisse graziöse Coquetterie ist noch die liebenswürdigste Seite des W'schen Spieles.

Diese entfaltete er besonders in der Schlussnummer seines zweiten (mit Orchester gegebenen) Concertes, der Edur-Polacca von Weber. Ueberhaupt erschien der fingergewandte Pole in diesem zweiten Concerte zwar als kein geistig „Grösserer", aber die Lichtseiten seines Talentes strahlten in hellerem Lichte. Das Letztere hauptsächlich darum, weil W. ein seinem Naturell viel homogeneres Programm zusammengestellt hatte. Die „classische Concession" erachtete der Virtuose leider auch diesmal für unerlässlich, zum Glück betraf sie aber nur das Cmoll-Concert Beethoven's: ein Werk der ersten Periode des Meisters, taghell und kaum möglich zu vergreifen.

Wie schwer sich auch der jetzt erste Virtuose der Welt an einem klarsten Beethoven'schen Meisterwerke versündigen kann, erfuhren wir wenige Tage früher in Hellmesberger's zweiter diesjähriger Quartettsoirée, als Anton Rubinstein mit fabelhafter Bravour den Clavierpart des grossen B-Trios ausführte.

Der Künstler spielt die grössere Hälfte dieses Trios so geistig gross, pietätvoll und innig, dass schon mehr als Heine'scher Uebermuth dazu gehörte, den schönen Eindruck durch die crassesten Virtuosenunarten muthwillig zu zerstören. Hatten wir das ganz überflüssige brutale Rubato des Scherzo-Trios, dem unvergleichlich schön dargestellten Andante lauschend, beinahe schon vergessen, so scheuchte uns das abscheuliche Hervorstechen des Finalthemas um so unangenehmer auf; am Schlusse entliess uns Rubinstein mit ungenirtem Danebengreifen, wie es bei so chaotisch-maassloser Virtuosenhast gar nicht anders möglich. Ein Theil des Publicums war „baff", der andere applaudirte so heftig, dass sich R. neuerdings ans Clavier setzte und Variationen von Händel zugab.

Aus der „keuschen" Quartettsoirée war im Handumdrehen ein „eitles" Virtuosenconcert geworden. Das musste Schumann's Fdur-Quartett erfahren, für das — so schön es auch gespielt wurde, die Hörer die rechte Stimmung nicht mehr fanden. — Eröffnet wurde der Quartettabend mit dem merkwürdigen Dmoll-Quartette von Raff, einem vor zehn Jahren bei Hellmesberger abgelehnten, bei der jetzigen zweiten Aufführung viel freundlicher aufgenommenen Werke. Gross, wie wenige Streichquartette der Gegenwart, angelegt, machte diese vom letzten Beethoven inspirirte Raff'sche Kammercomposition doch auf uns vorherrschend den Eindruck, das Talent ihres Autors habe den wahrhaft grossartigen Intentionen nur selten folgen können. Züge von tiefer Empfindung, von Geist und Gesinnungsadel finden sich überall, aber das Reflectirte, blos äusserlich Ausfüllende, „Raffinirte" überwiegt ohne Zweifel, wenn auch im 1. Satz und im Adagio am wenigsten. Die Hauptmelodie des Adagios allein aber genügt, das Dmoll-Quartett, so formell unfertig und zerfahren es ein erstes Anhören erscheinen lässt, unserem Herzen zehnfach näher zu bringen, als das bei Door aufgeführte glatt gefeilte Gdur-Trio.

Hellmesberger's erste (14 Tage vor der zweiten veranstaltete) Quartettsoirée brachte Quartette von Haydn (in F, mit dem figurirten Adagio aus D) und Beethoven (Op. 59 in C), dann Volkmann's Bmoll-Trio, der Clavierpart mit Verständniss und Energie durch Prof. Schenner vertreten. Auch dieses leidenschaftlich erregte Nachtstück gewinnt sich bei jeder Reprise in Wien neue Sympathien, während man es bei der ersten öffentlichen Vorführung 1860 für immer abgethan erklären wollte. — —

Wenig Worte haben wir über das am 9. Dec. gegebene, vom besten Erfolg begleitete Concert der Sängerin Regan zu verlieren. Wir haben die grossen Vorzüge dieser liebenswürdigen Sängerin (die hauptsächlich nach Seite der vortrefflichen technischen Manier und des anspruchslos-natürlichen Vortrages hinfallen) bereits in verflossener Saison den Lesern des „Musikal. Wochenbl." ausführlich geschildert. Dieselben sind auch heuer gleich geblieben und thaten wie immer bei Kennern und Laien ihre Schuldigkeit.

Mit sehr mässigem Erfolge haben drei unserer hervorragendsten Gesangsinstitute hinter einander Concerte veranstaltet: die Wiener Singakademie, der Akademische und der Männer-Gesangverein. Die Singakademie vermochte Händel's reizende Cantate „Allegro e pensieroso" diesmal nicht zu so durchschlagender Geltung zu bringen, als bei der ersten Aufführung in der vorigen Saison. Vielleicht sangen die Vereinsmitglieder nicht mit solcher Lust und Liebe, wie das erste Mal, vielleicht hatte sich das Publicum auch die ursprüngliche Händel'sche oder (besser noch die modern-supplirende) Franz'sche Orchesterbegleitung zu hören erwartet, während es bei dem monotonen Clavier blieb. Die den Effect am meisten schädigende Calamität bestand aber in dem Mangel ausreichender Solisten. Wenn man für die überaus schwierige Nachtigallen-Arie keine besser geschulte erste Sopranistin zur Hand hatte, als das diesmal auserkorene Frl. E., so hätte man das Stück lieber ganz streichen sollen. Für uns gibt es nichts Widerlicheres, als holprige und unreine Coloratur. Nur in höchster Vollendung dargestellt, können wir diese Gesangsgattung heute noch vertragen. — —

Auch die HH. Tenöre genügten ganz und gar nicht. Sehr verdienstlich wirkten aber in „Allegro e pensieroso" (von dem kürzlich bei Leuckart in Leipzig ein vortrefflicher Clavierauszug von Rob. Franz in prachtvoller Ausstattung erschienen, auf den wir vielleicht nächstens zurückkommen) Frl. Angermeyer und Hr. Dr. Kraus mit. — Die weiteren Nummern des Concertes waren ein liebliches „Salve regina" aus dem 14. Jahrhundert (klangschön, aber allzu modern harmonisirt von Franz Krenn), Schumann's Piano-Violinsonate in A moll, von Frau Auspitz-Kolár und Hrn. Brodsky mit Verständniss vorgetragen; „Mirjam's Siegesgesang" von Schubert, das Solo von Frl. Fillunger mit prächtiger Stimmentfaltung, aber geradezu unleidlichem Tremoliren und Distoniren gesungen, endlich ein in vier Abtheilungen gegliedertes „Weihnachtslied", Text und Musik von P. Cornelius, eine Novität, welche durch warme Empfindung und maassvoll edle Haltung lebhaft anzog. Die 3. Abtheilung des „Weihnachtsliedes" („Christus der Kinderfreund") für Altsolostimme ist besonders sinnig gedacht; das Aufsparen der Alles sagenden Worte „O Herr, ich liebe Dich" (während „Glaube" und „Hoffnung" früher gleichsam motivirt werden) ist ein fein berechneter Effect von glücklichster Wirkung. Hervorzuheben ist die schöne Ausführung des 2. Theiles durch die noch ungeschulte, aber stimmbegabte und in der Auffassung zu den schönsten Hoffnungen berechtigende Altistin Frl. Exner.

Keinen besonders rosigen Einblick in den gegenwärtigen Stand der chorischen Production gewannen wir im Concerte des Akademischen Gesangvereins. Man kann die Wirkung eines wahrhaft herrlichen Gedichtes, wie man ein solches Geibel's „Morgenwanderung" nennen muss, nicht geschickter neutralisiren, als es der musikalischen Betonung des Hrn. J. O. Grimm gelungen ist. O Componist der „kanonischen Orchester-Suite"! Wo hast Du Deine Gedanken gelassen? Dasselbe möchte man B. Hopffer fragen, der durch seinen „Friedrich Rothbart" in Deutschland ein berühmter (?) Mann geworden. Wir in Wien fanden an diesem musikalisch armen Chor nur eine Blumenlese von Gemeinplätzen selbst an Stellen, wo die schöne Dichtung zu tieferem, selbständigem musikalischen Ausdruck förmlich herausfordert. Der Chor hält in seinem Verlaufe Nichts von dem, was die stimmungsvolle Orchestereinleitung verspricht. Man muss lebhaft bedauern, dass das Gedicht nicht einem begabteren Talente in die Hände gefallen, z. B. Brahms — vorausgesetzt, dass Brahms weniger „*invita Minerva*" geschrieben, als dies seine zwei Novitäten des akademischen Concertes bekunden. Wie passt der muttherzig-nüchterne Ton des „Gebt Acht" so gar nicht zu der — wenn auch verhaltenen — patriotischen Gluth der Lemcke'schen Verse! — Sollte die letztere vielleicht durch unmotivirte harmonische Härten ausgedrückt werden? Der Chor wurde übrigens so unsicher gesungen, dass wir keine ganz klare Vorstellung von ihm gewannen.

Die zweite Brahms'sche Novität „Ich schwing mein Horn ins Jammerthal" ist eine reizend klangschöne Nachbildung zahlloser, uns von Herbeck vorgeführter (meist von ihm erst harmonisirter) mittelalterlicher Volkslieder. Man sollte aber das stark abgenützte Genre lieber für einige Zeit bei Seite liegen lassen.

In einer „Humoreske" für Chor und Orchester über das Studentenlied „Gaudeamus" bemüht sich Franz Liszt vergeblich, der alten akademischen Weise eine neue Seite abzugewinnen. Auch diese „Humoreske", so interessante Instrumentaleffecte die Einleitung bietet, scheint nicht in glücklicher Stunde geschrieben und offenbart viel weniger Humor, als andere Liszt'sche Compositionen, z. B. der drastische Chor „Es lebt eine Ratt im Kellernest" oder der „Mephistowalzer" (zu Lenau's „Faust").

So recht erquickt haben uns in dem Concerte nur zwei allbekannte Lieder Schubert's, „Gruppe aus dem Tartarus" und „An Schwager Kronos", von einem ungenannt bleiben wollenden Meister sehr wirksam für Chor und Orchester gesetzt. „Das ist was Anderes" riefen wir unwillkürlich mit den biederen Nürnbergern aus der „Meistersinger"-Schlussscene, indem wir die Schubert'sche musikalische Spontaneität mit der künstlich geschraubten Mache der HH. Grimm u. s. w. verglichen.

Der Männergesangverein führte die in Wien von früheren Aufführungen her bekannte Mendelssohn'sche Musik zu Sophokles' „Oedipus auf Kolonos" auf. Das verbindende Rick'sche Gedicht sprach Hr. Krastel, die melodramatisch behandelten Stellen des Textes befanden sich in den Händen der Damen Bognar und Precheisen, der HH. Lewinsky und Hartmann, sämmtlich Mitglieder unseres Hofburgtheaters.

Die von Hrn. Kremser sorgsamst dirigirten Chöre gingen ganz prachtvoll, die Aufführung wurde ausserdem durch Mitwirkung des Hofopernorchesters trefflich unterstützt, doch liess das Ungesunde, Unnatürliche des Kunstgenres wie immer keinen tieferen, nachhaltigen Eindruck aufkommen. Man fällt im „Oedipus" wie in der (musikalisch bedeutenderen) „Antigone" fortwährend aus einer Sphäre in die andere. Haben wir eben begonnen, mit aller Andacht der wunderbaren Dichtung zu lauschen, so reisst uns die Musik brutal aus derselben heraus — und umgekehrt. Mendelssohn hat den klaffenden Bruch zwischen beiden Elementen (dem poetischen und musikalischen) noch offener dargelegt, indem er vorwiegend nach rein musikalischen Principien gestaltete. Um grosse, zusammenhängende und dabei antikplastische Formen zu erhalten, erlaubte sich der Meister die gröbsten Declamationsfehler.

Begnügen wir uns, Mendelssohn's Musik apart ins Auge zu fassen, so finden wir grosse Einzelschönheiten (z. B. die gewaltige Wechselrede des „Chors" mit Oedipus gleich zu Anfang, die in ihrer Gesammtstimmung hoch charakteristischen Chöre No. 3, 4 und 6), aber zuletzt bedarf die Musik doch immer wieder der textlichen Motivirung, und so gelangen wir auch auf diesem Wege zu keinem reinen, vollbefriedigenden Eindruck. Keine Frage, dass auf uns „Oedipus auf Kolonos" beim Lesen der Dichtung allein immer unendlich mächtiger wirkte, als mit der Mendelssohn'schen Musik.

Was die Hofburgschauspieler betrifft, so ragte unter diesen Hr. Lewinsky mächtig hervor, und Frl. Bognar hatte schöne Momente. Im Verhältniss zu dem etwas steif auf Stelzen einherschreitenden Theaterpathos der Uebrigen hat uns die einfache Wärme des Fräulein Precheisen doppelt wohlthätig berührt. Diese jüngste Novize des Burgtheaters (für das tragische Fach) hat uns noch am ehesten gezeigt, dass wir nicht mehr im Zeitalter Racine's leben. —

Fürchten Sie nicht, dass wir Ihnen jetzt noch des Langen und Breiten über die vier hier gegebenen Ullman'schen „Künstlerconcerte" berichten.

Es seien nur ganz kurz die Mitwirkenden genannt, sie waren erstlich die graziöse Sgra. Monbelli und der ausgezeichnete, dabei aber durch und durch italienische Geigenvirtuose Sivori, dessen Vorzüge ja allbekannt sind. Bezüglich dieser zwei Ullmanianer hat die Reclame nicht gelogen; letzteres lässt sich dagegen von dem sogenannten „französischen Ander", Nicolini, und der affectirten Coloratursängerin Bernardine Hamakers nicht behaupten. Einen liebenswürdigen Eindruck haben uns die noch unselbständigen, aber sinnigen und technisch leicht fliessenden Claviervorträge der blutjungen Emma Brandes gemacht, und als Musterquartett präsentirten sich wieder die Florentiner. Dass wir es indess auf das Lebhafteste bedauerten, diese bisher, wie wenig Andere, nur den Interessen der Kunst lebende Künstlervereinigung so ostentativ „nach Brod gehen" zu sehen, brauchen wir wohl nicht erst auszusprechen.

Die künstlerische Reputation des Florentiner-Quartetts hat in Wien, Dank dem Ullman'schen Protectorat, einen so harten Stoss bekommen, dass sich Jean Becker beeilte, sich von den drückenden Fesseln (wenigstens uns gegenüber) zu emancipiren und bereits für 1872 (Februar und März) sechs selbständige Quartettproductionen ankündigt. — —

Beethoven's Geburtsfest begehen unsere „Philharmoniker" in ihrem heute (17. Dec.) stattfindenden 3. Concerte mit der 1. „Leonoren"-Ouverture und der Cmoll-Symphonie. Ueber dieses Concert, noch interessant durch die uns vermittelte Bekanntschaft des berühmten Dresdener Concertmeisters Hrn. Lauterbach (welcher Spohr's 9. Violinconcert in Dmoll vorträgt), werden wir in unserem nächsten Musikbriefe berichten.

Dr. Th. Helm.

## Kürzere Berichte.

**Breslau**, 16. Dec. Dem 5. am 12. Dec. stattgehabten Abonnementconcert des Orchestervereins hatte Hr. Jules de Swert aus Berlin seine Mitwirkung geschenkt. Von dem Mallinger-Concert her hier noch in gutem Andenken stehend, fand der Violoncellvirtuos auch diessmal wieder die freundlichste Aufnahme und erntete stürmischen Applaus für seine in der That eine eminente Technik bekundenden Vorträge, welche in dem Adagio und Allegro des Molique'schen Violoncellconcertes und zwei kleineren Solostücken von Bach und Schubert bestanden. Der orchestrale Theil des Concertes bot neben den Ouverturen zum „Wasserträger" und zu „Euryanthe" die hier fast gänzlich vergessene Esdur-Symphonie von Schumann, die, trefflich executirt, den nachhaltigsten Eindruck hinterliess. — Am 14. d. M. fand endlich die erste Kammermusiksoirée der HH. B. Scholz und R. Himmelstoss unter Mitwirkung des obengenannten Violoncellisten vor einem gewählten, in Anbetracht der nahen Weihnachtsfeiertage aber ziemlich kleinen Publicum statt. Vorzüglich war die Wiedergabe der die Soirée einleitenden Beethoven'schen Adur-Sonate Op. 69 durch die HH. B. Scholz und de Swert und die des Bdur-Trios von Schubert durch die eben Genannten and Hrn. Himmelstoss. Letzterer trug als No. 2 des Programms eine etwas gedehnte Violinromanze von B. Scholz vor. Gleich den vorstehend genannten Pièces waren auch die Solovorträge der HH. Scholz (Amoll-Fuge von S. Bach) und de Swert (Adagio aus der 6. Violoncellsonate von Boccherini) von allgemeinem und lebhaftem Beifall begleitet. 1—p.

**Dresden**. Am Sonntag fand die Schlussberathung des hiesigen Wagner-Comité statt, dem im Lauf der Woche eine Proclamation zu erlassen aufgegeben wurde. Nachdem Ihr Referent Mittheilung von Wagner's in No. 2 dieses Blattes abgedruckter diesbezüglicher Erklärung gemacht, gelangten die Statuten zu unveränderter Annahme, und ward der obgedachte „Aufruf" durchgenommen und endgiltig redigirt, auch Mittheilung von bereits reger Antheilnahme an den Tendenzen des Vereins gemacht. — Die Symphonieconcerte bringen endlich Dienstag eine Novität: Rheinberger's Ouverture zu den „Sieben Raben". So interessearm ist wohl kaum eine Saison verlaufen wie die heurige, in welcher thatsächlich das Erquickendste die Programmberichte aus —Amerika sind. — Lauterbach's, des in Wien neucreirten Ritters des Franz-Joseph-Ordens, dritte Quartettsoirée fand bei auffallend lauer Antheilnahme statt. Schumann Op. 41 in F, Beethoven Op. 131 in B und die Wiederholung des Clarinettquintettes von Mozart bildeten das Programm. — Ullman hat am 27. u. 28. Dec. seine beiden Concerte unter stärkstem Andrang losgelassen und damit 2400 Thlr. verdient. Man kann also nicht sagen, dass Ullman's Unternehmungen — unverdienstlich seien. Monbelli, Hamakers, Nicotini, J. Beckers waren die bereits bekannten Mitwirkenden. Frl. Pauline Fichtner und Hr. Violoncellist Metzdorff traten neu ein. Letzterer, ein technologisch gebildeter, raffinirt vortragender Spieler, errang ziemliche Anerkennung dieser Vorzüge. Frl. Fichtner ist ein hervorragendes Claviergenie mit feurig-phantasievollem Vortrag und kraftvoller Technik. Aber das Ungestüm ihrer Auffassungen und Mangel an Reinheit und Klarheit trüben annoch jeden reinen Genuss; Chopin's Polonaise in As und Liszt-Schumann's „Widmung" wissen davon zu erzählen. Auch soll sich der Blüthner'sche Flügel bitter über die hartherzigen Finger des Fräulein beklagt haben. — Bei den indifferenten Programmen der k. Capellconcerte fährt Niemand besser als Hr. Mannsfeldt, der mit seinem Orchester das thut, was jene verabsäumt: die neueren Werke zu cultiviren. Berlioz' „Fee Mab" und Liszt's 2. Rhapsodie (von A. Müller orchestrirt) bilden z. Z. Zugpuncte dieser populären Concerte und erfreuen sich rauschenden Beifalls. — Im Theater pflegt Graf Platen, gewiss unbeabsichtigt, den auffälligsten Wagner-Cultus. In der Weihnachtswoche kamen drei Wagner'sche Opern zur Aufführung, darunter neueinstudirt der „Fliegende Holländer". Darüber ein ander Mal. Das Publicum füllt alle diese Vorstellungen bis zum letzten Platz. — „Alceste" und „Zauberflöte" stehen noch aus. Dittersdorf's „Doctor und Apotheker" folgten rasch dessen „Rother Kappe" und gefielen trotz mittelmässiger Ausführung durch den kräftigen, naiven Humor und der feinen musikalischen Charakteristik wegen. — Kommende Woche tritt unser hochverdienter Soloflötist der k. Capelle und wohlbekannter Musikschriftsteller Moritz Fürstenau mit einem eigenen Concert hervor, in welchem Frl. Natalie Hänisch singt und unter Anderem C. M. v. Weber's reizendes Trio mit Flöte zu Gehör gelangt. L. H.

**Frankfurt a. M.** Im Ganzen zeigt sich auch in den Programmen der im November und December stattgehabten vier Museumsconcerte die von vornherein eingeschlagene conservative Richtung; die einzige Abweichung bez. der Orchesterwerke ist in der Wahl von Volkmann's Dmoll-Symphonie zu sehen. Der Name dieses Autors, wie auch derjenige von F. Kiel, dessen wir weiter unten erwähnen werden, waren bis jetzt nur vorübergehend durch Aufführung zweier Claviertrios derselben in den früheren Henkel'schen Kammermusiksoiréen öffentlich hier aufgetaucht. Volkmann's Werk hat, wenn nicht beim grossen Publicum, so doch bei den Musikern einen guten Eindruck gemacht. Dasselbe ist vor Allem ein geborenes Orchesterwerk, voll Ernst und Streben, tüchtiger Arbeit und fertiger Form. An Fülle von Phantasie und Melodienkraft gebricht es dem Requiem von F. Kiel, welches der Cäcilienverein in seinem am 1. December veranstalteten ersten Winterconcert aufführte. Abgesehen aber davon sind Stimmung, Stil und Arbeit von solcher Bedeutung, dass der Eindruck bei guter Aufführung ein grossartiger und nachhaltiger sein muss. Und vortrefflich haben der Verein und sein Dirigent Müller ihre Sache gemacht und Fleiss und Hingebung dem Einüben des Werkes gewidmet. Alle gesanglichen Schwierigkeiten, und deren sind es durch die häufigen enharmonischen, ja mitunter kühnen Modulationen nicht wenige, wurden aufs Vollständigste überwunden. Die Chöre gingen so gut, wie der Verein seinen Händel und Bach zu singen versteht, das Orchester entsprach den Gesangleistungen vollständig. Von auswärtigen Künstlern, die die Solovorträge vertraten, sind in erster Reihe Ludw. Straus und Frau Joachim zu nennen. Straus ist Meister der Schule und hatte Viotti's Amoll-Concert und die Chaconne von Bach gewählt; Frau Joachim entzückte durch Adel und Feinheit des Vortrags der „Ah perfido"-Arie und von Liedern, deren drittes, „Wiegenlied" von Brahms, sie gewiss an der Wiege der eigenen Kinder so unnachahmlich studirt hat. Diesen Namen schliessen sich durch erfolgreiches Auftreten würdig an Frl. Marie Schröder, württemb. Hofsängerin, Frl. Math. Weckerlin aus Hannover, Frl. Pauline Fichtner, Pianistin aus Wien, und Hr. Wilh. Jungk, Violinspieler ebendaher. Letzterer, ein noch sehr junger Mann, verspricht einstens von sich reden zu machen. Frau Schumann konnte in Folge eines kranken Armes der Zusage, im 5. Museumsconcert zu spielen, nicht nachkommen, dafür trat als *deus ex machina* Concertmeister Heermann ein und spielte mit solchem Zauber, dass er drei Mal gerufen wurde. Ein eigenes Concert der Damen Schumann und Joachim entschädigte uns bestens, und erstere war wieder die immer jugendliche Alte. Die Leistungen und das vollendete Erscheinen dieser beiden Künstlerinnen müssen doch wohl jede Frau auf ihr Geschlecht stolz machen. Die drei letzten Kammermusikabende brachten in Frl. Joel, Pianistin aus Wien, und Hrn. Heymann von Cöln, ebenfalls Pianist, zwei recht tüchtige Gäste. Erstere gab später ein eigenes Concert, in dem sie ältere wie neuere Meister zum Vortrag wählte. Letzterer insbesondere aber gewann sich durch bedeutende Technik, mehr noch durch sein sinnvolles Interpretiren der symphonischen Etuden von Schumann und des Esdur-Trio von Schubert ehrenden Beifall. Die Leistungen der mehrfach genannten Herren Quartettisten waren, wie gewohnt, von künstlerischer Bedeutung. — In dem ersten Abonnementconcert des Philharmonischen Vereins spielte ein Frl. Jenny Wallach von Cassel, frühere Schülerin des Leipziger Conservatoriums, das Gmoll-Concert von Moscheles und Solostücke von Mendelssohn und Chopin. Schöne Hoffnungen wird dieses Talent bei fortgesetztem eingehenden Studium und grösserer Selbstschau erfüllen. — Zwei Concerte zu wohlthätigem Zwecke, das eine vom Liederkranz zum Besten seines Schoosskindes, der Mozart-Stiftung, das andere vom Orchesterverein für die Brandbeschädigten in Chicago veranstaltet, waren, abgesehen von dem rühmlichen Zweck, dadurch interessant, dass in ersterem die Cantate „Heinrich der Finkler"

von Franz Wüllner recht gelungen ausgeführt und freundlich aufgenommen wurde und in letzterem Hr. Wallenstein sein neues Dmoll-Concert zur Geltung brachte. — Die Licht- und Schattenseiten des auch hier colossal besuchten Ullman'schen Concertes näher auszumalen, schenke ich den geehrten Lesern. H. H.

**Magdeburg**, 18. Dec. Im Anschluss an den in No. 51 d. Bl. enthaltenen, aus anderer Feder geflossenen Bericht über das letzte Kirchenconcert berichten wir in Kürze über einige der seitdem noch stattgefundenen Musikaufführungen und gedenken dabei zunächst des 3. und 4. Harmonieconcertes am 29. Nov. und 13. Dec. Beethoven's Bdur-Symphonie und „Egmont"-Ouverture, Weber's „Preciosa"-Ouverture und die Dmoll-Symphonie von Schumann waren die Hauptnummern der beiden Programme. Zwischen diesen nun traten als Solisten Hr. Prof. Joh. Müller aus Lemberg und Frl. Louise Voss aus Berlin (Gesang), Hr. Leop. Grützmacher aus Meiningen (Violoncell) und Frl. Marie Hertwig aus Leipzig (Pianoforte) auf. Es wird genügen, des bedeutenden Erfolgs der Genannten zu erwähnen, denn die künstlerische Leistungsfähigkeit derselben wurde in diesen Blättern schon des Oefteren besprochen. Hr. Grützmacher wirkte ausserdem noch am 2. Dec. in dem zweiten Casinoconcerte mit und errang mit Vorführung eines Goltermann'schen Concertes und eines Adagio von Mozart auch hier lebhaften Beifall. Frau Eggeling-Isenthal aus Braunschweig, die Sängerin des Abends, debutirte mit der Reisearie aus Boieldieu's „Johann von Paris" und liess später in gewiss sinniger Weise Lieder von Abt, Taubert und Mendelssohn folgen. Ueber die Qualität der Leistungen dieser Dame schien das hiesige Publicum merkwürdigerweise anderer Meinung zu sein, als der Berichterstatter über Ihr 5. Gewandhausconcert. Anregend (?) wirkte der orchestrale Theil des Concertes, der in seinem Verlauf eine Symphonie (Esdur) von Haydn und je eine Ouverture von Gluck und Weber bot. Vier Tage später folgte das 4. Logenhausconcert, welches leider nur schwach besucht war. Das Orchester spielte in sehr lobenswerther Weise Mendelssohn's Amoll-Symphonie und Beethoven's Festouverture Op. 124. Die Gesangsoli hatte Frl. Leonoff vom hiesigen Stadttheater übernommen. Eine gut geschulte, wohllautende und ausgibige Stimme und sinnige Ausdrucksweise haben die Sängerin längst zu einem Liebling des hiesigen Publicums gemacht und ihr auch diesmal zu ausreichender Anerkennung verholfen. Die von Frl. Leonoff vorgeführten Gesänge waren eine Arie aus der „Zauberflöte" und Lieder von Schubert, Hürse und Kempter. In dem anderen Solisten des in Rede stehenden Concertes, Hrn. Concertmeister Rappoldi aus Berlin, lernten wir einen bedeutenden Künstler kennen, der seine ausgezeichnete Technik nicht zu virtuosenhaften Spielereien, sondern im Dienste wahrer Kunst zu verwenden scheint. Das Dmoll-Violinconcert von Molique und eine Sarabande mit Scherzo von Spohr wurden von dem Künstler meisterlich interpretirt. —rl.

## Concertumschau.

**Basel.** Benefizconcert des Hrn. E. Reiter am 7. Jan.: Adur-Symphonie von Beethoven, Duett aus Spohr's „Jessonda" (Frl. M. Reiter und Hr. Ruff), „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann.

**Berlin.** Musikdirector Bilse's Concerte vom 3. bis 8. Jan.: Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven, zum „Carneval in Rom" von Berlioz, zu „Anakreon" von Cherubini, zu den „Nibelungen" von Dorn, zu „Ossian" und „Michel Angelo" von Gade, „Beethoven"-Ouverture von Lassen, zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, zu „Wilhelm Tell" von Rossini, zu „Tannhäuser" von R. Wagner, zu „Freischütz" und „Euryanthe" und Jubelouverture von Weber; „Loreley"-Vorspiel von M. Bruch; Symphonien in Gdur von Haydn und in Cdur von Schumann, „Die Wüste", Symphonie-Ode von Fél. David; Orchestervariationen (?) von Beethoven, Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt, Kaiser-Marsch von Wagner, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz etc.

**Breslau.** 6. Abonnementconcert des Orchestervereins: Ouverturen zu „Iphigenie" von Gluck und zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn, Cmoll-Symphonie von Beethoven, Cdur-Clavierconcert von Mozart (Hr. B. Scholz). — 1. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Esdur-Symphonie von Beethoven, Clarinettconcert von Weber (Hr. Lehmann) etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 5. Jan.: Ddur-Symphonie von E. Lassen etc. — 2. Kammermusik der HH. B. Scholz und R. Himmelstoss: Violinsonaten von S. Bach und Tartini, Claviersonate (Phantasie etc.) von Schubert, Trio für Pianoforte, Clarinette und Bratsche von Mozart. — Tonkünstlerverein am 8. Jan.: Claviertrio Op. 102 von Raff, Lieder und Adur-Quartett von Schumann.

**Copenhagen.** 1. Musikvereinsconcert: 8. Symphonie von Gade, „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Theile aus Mozart's „Cosi fan tutte", 3. Pianoforteconcert von Beethoven (Hr. Winding).

**Düsseldorf.** Concert des Bach-Vereins am 6. Dec. „Gesang der Geister über den Wassern" von Hiller, Concert für zwei Pianoforte von S. Bach (Frl. Grass und Frl. Feltner), „Adoramus te", Chor von Corsi, „Schlummerlied" von Cherubini, Variationen für zwei Pianoforte von Schumann, Schlusschor aus Bach's Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss". — Uns vorliegende Berichte sprechen besonders dem vocalen Theil dieses von dem verdienstlichen Director Schauseil geleiteten Concertes das Beste nach.

**Frankfurt a. M.** 7. Museumsconcert: Cmoll-Symphonie von L. Spohr, Concertouverture in Bdur von A. Rubinstein, Solisten: Frl. Anna Regan und Frau Clara Schumann.

**Leipzig.** 12. Gewandhausconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverturen zu „Richard III." von R. Volkmann und „Anakreon" von Cherubini, Gesangvorträge des Frl. N. Hänisch, Violinvorträge des Hrn. L. Auer. — Musikalischer Gesellschaftscirkel des Hrn. Dr. Zopff: „Spanisches Liederspiel" von Schumann (Gesang: Frl. Martini, Frl. Cl. Schmidt, HH. Wiedemann und Zehrfeld, Clavier: Frl. Hertwig), Claviervorträge des Frl. E. Lie, Gesangvorträge (Lieder von P. Klengel etc.) u. A. m.

**Magdeburg.** 5. Logenhausconcert: „Ocean"-Symphonie von A. Rubinstein, Scherzo pastorale für grosses Orchester von F. Lachner, „Leonoren"-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Anna Isendahl-Eggeling aus Braunschweig.

**Meiningen.** Concert der herzogl. Hofcapelle am 27. Dec. zu wohlthätigem Zweck: 6. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zum „Freischütz" von Weber und zu „Tannhäuser" von Wagner, Concertallegro für Violine von Bazzini (Hr. F. Müller), Andante und Finale aus Schubert's Bdur-Trio (HH. Büchner, Fleischhauer und L. Grützmacher).

**München.** 4. Abonnementconcert im Odeon: 6. Orchestersuite von F. Lachner, Pastorale von Bach, Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Gesangvorträge der Fr. Vogl, Violinvorträge des Hrn. J. Walter (wir brauchen hier wohl kaum das Viotti'sche Amoll-Concert besonders anzugeben).

**Paris.** Conservatoriumsconcert: 2. Symphonie von Beethoven, Fragment aus „La Damnation de Faust" von Berlioz, Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum" (theilweise). — Concert populaire von Pasdeloup: 5. Symphonie und Serenade Op. 8 von Beethoven, Fragmente aus „La Damnation de Faust" von Berlioz, „Oberon"-Ouverture von Weber, Marsch von Meyerbeer. — 1. musikalische Sitzung der HH. Saint-Saëns, Léonard, Turban, Waefelghem und Tolbecque: Claviertrio in Gmoll von Reber, 2. Violoncellsuite von Saint-Saëns, 10. Quartett von Beethoven, „Le Rouet d'Omphale", symphonische Dichtung und Heroischer Marsch für zwei Pianoforte von Saint-Saëns.

**Schwerin.** 3. Abonnementconcert: „Il Carnevale di Roma" von Berlioz, 3. Abtheilung aus Schumann's Musik zu „Faust", Gesangvorträge des Hrn. Hill (Lieder von Brahms und Rubinstein etc.), Claviervorträge des Frl. Fichtner (u. A. Adur-Concert von Liszt).

**Wien.** 4. Philharmonisches Concert: Hmoll-Symphoniefragmente von Schubert, Cdur-Symphonie von Schumann, Esdur-Concert von Beethoven (Hr. H. v. Bülow).

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Neueren Nachrichten zufolge wird Frau Mallinger nun doch noch zu Ostern dieses Jahres die hiesige Hofoper verlassen, da sich die Intendanz nicht gewillt zeigte, auf die in der

Thal hohen Honorarforderungen der Sängerin einzugehen. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater debutirten am 5. d. M. die HH. Schirmer und Swoboda im „Blaubart". — **Breslau.** Die k. k. russ. Hofschauspielerin Frl. Laura Schubert trat am 5. d. M. im Lobe-Theater wiederum als Raphael in Offenbach's „Trapezkünstlerin" gastirend auf. Die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini hat ihre Ankunft nunmehr für Ende März angezeigt. — **Chemnitz.** Am 1. d. M. setzten in „Figaro's Hochzeit" Frl. Paula Gayer vom Deutschen Theater zu Rotterdam und Frl. Marie Jäger vom Stadttheater zu Düsseldorf als Cherubin und Susanne ihr Gastspiel im hiesigen Stadttheater fort. — **Cöln.** Am 3. d. M. („Hugenotten") gastirte hier Frl. Paumgartner aus München und Tags darauf introducirte sich Frl. Chorherr vom k. k. Hoftheater zu St. Petersburg bei uns als schöne Helena. — **Elberfeld.** Am 3. d. M. sang im hiesigen Stadttheater Hr. Richard den Eleazar in der „Jüdin". — **Hamburg.** Hr. Dr. Gunz vom Hannover'schen Hoftheater eröffnete am 3. d. M. hier als Chapelou ein Gastspiel. — **München.** Frau Bianca Blume-Santer, zur Zeit in Florenz engagirt, wurde von der hiesigen Hoftheaterintendanz für einen in die zweite Hälfte dieses Monats fallenden Gastspielcyklus gewonnen. — **Nürnberg.** In der „Norma" gab am 3. d. M. Frl. Wagner vom Hamburger Stadttheater ihre dritte und letzte hiesige Gastrolle. — **Olmütz.** Die seit kaum einem Jahre am hiesigen Stadttheater engagirte Altistin Frl. Hermine Epstein, eine Schülerin Dessoff's in Wien und hier dank ihrem lieblichen Vortrag und munteren Spiel bereits der erklärte Liebling des Publicums, gedenkt demnächst eine grössere Gasttour in Deutschland zu unternehmen, der ein günstiges Prognostikon zu stellen ist. — **Wien.** Die Hofopernsängerin Frl. Bocchetti wird ihren diesjährigen Urlaub zu Gastspielen in Wiesbaden und Lemberg benützen. Die von dem Impresario Franchetti geleitete italienische Operngesellschaft wird Anfang Mai hier eintreffen und in genanntem und dem nachfolgenden Monat circa 30 Vorstellungen im Strampfer-Theater geben.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 5. Jan.: Neujahrsmahnung von *Alb. Tottmann*; „Herr, nun lässest du" von Mendelssohn. Am 6. Jan.: „Verleih uns Frieden gnädiglich" von Mendelssohn. Nicolaikirche am 7. Jan.: „Anbetung dir", Hymne von Mozart. — **Chemnitz.** St. Jacobikirche am 1. Jan.: „Hallelujah" aus dem „Messias" von Händel. Am 6. Jan.: „Dem hohen guten Vater Preis", Chor a capella von Fr. Schneider. St. Johanniskirche am 1. Jan.: „Dem hohen guten Vater Preis" von Fr. Schneider. Am 6. Jan.: „Hallelujah" aus dem „Messias" von Händel. — **Dresden.** Neustadtkirche am 6. Jan.: „Gott ist die Liebe", Cantate von J. G. Müller. — **Magdeburg.** Domkirche am 25. Dec.: „Es ist ein Ros entsprungen" von Prätorius; „Daran ist erschienen" von Ritter. Am 26. Dec.: „Ehre sei Gott in der Höhe" von Hauptmann. Am 7. Jan.: „Lobet den Herrn, ihr Heiden all" von Vulpius. — **Weimar.** Stadtkirche am 6. Jan.: „Nimm von uns, Herr", Motette von M. Hauptmann. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 6. Jan.: Messe in F nebst Einlagen von Joh. Herbeck. Am 7. Jan.: Messe in F nebst Einlagen von Rud. Bibl. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 6. Jan.: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von L. Weiss. Am 7. Jan.: Messe von Wittassek mit Einlagen von J. Krall. Dominicanerkirche am 6. Jan.: Grosse Messe in D von W. H. Veit mit Einlagen von Mendelssohn und E. Aigner. Am 7. Jan.: Messe in F von Mozart mit Einlagen von Krall und C. Wolf. Italienische Nationalkirche am 6. Jan.: Grosse Pastoral-Festmesse in G von Lindpaintner mit Einlagen von Gounod und Anton Richter. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 6. Jan.: Grosse Messe in B von Jos. Haydn mit Einlagen von Döcker, Drexler und J. Haydn. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 6. Jan.: Messe in C (No. 24) von C. Seyler mit Einlagen von Rotter und Döcker. Pfarrkirche zu Mariahilf am 6. Jan.: Messe in D von Horak mit Einlagen von Dominik Kaltenegger und Krall. — **Zweibrücken.** Evangelische Kirche am 25. Dec.: „Jauchzet Gott, alle Lande" von J. H. Lützel; „Ehre sei Gott in der Höhe" von Dem. Bortniansky; „Es ist ein Ros entsprungen" von Mich. Prätorius. Am 31. Dec.: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" von E. Naumann; „Befiehl du deine Wege", Tonsatz von J. S. Bach; „Herr, zu dir will ich mich retten" von Mendelssohn.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 6. Januar.)

**Leipzig.** Stadtth: 2. Lohengrin; 4. Regimentstochter. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Margarethe; 3. Afrikanerin; 4. Freischütz; 5. Rienzi; 6. Lustige Weiber von Windsor. Walhalla-Volksth.: 1. Troubadour; 4. Norma. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 5. Blaubart. — **Bremen.** Stadtth.: 1. Don Juan; 4. Meistersinger. — **Breslau.** Lobe-Th.: 5. Prinzessin von Trebisonde. — **Chemnitz.** Stadtth.: 1. Figaro's Hochzeit. — **Cöln.** Thaliath.: 1. Margarethe; 3. Hugenotten; 4. Schöne Helena. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 3. Doctor und Apotheker (Dittersdorf); 5. Lohengrin. — **Elberfeld.** Stadtth.: 3. Jüdin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 3. Freischütz. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Maskenball (Verdi); 2. Prinzessin von Trebisonde; 3. Postillon von Lonjumeau, Dorothea; 4. Weisse Dame; 5. Fra Diavolo; 6. Regimentstochter. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 3. Regimentstochter; 4. Jüdin. — **Magdeburg.** Stadtth.: 2. Lustige Weiber; 5. Tannhäuser. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Hugenotten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 4. Armida. — **Nürnberg.** Stadtth.: 1. Tannhäuser; 2. Schöne Helena; 3. Norma; 4. Czaar und Zimmermann. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 4. Hamlet (Thomas). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 4. Nachtwandlerin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 2. Rienzi; 6. Nachtlager von Granada. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 1. Hans Heiling; 2. Maskenball (Auber); 4. Mignon; 5. Lohengrin; 6. Figaro's Hochzeit. Carl-Th.: 2. u. 6. Prinzessin von Trebisonde. — **Würzburg.** 3. Ernani; 6. Afrikanerin.

**Berichtigungen.**

In dieser Rubrik der vor. No. sind irrig als Opern angeführt: „Antigone" (Berlin, Hofoper, 30. Dec.) und „Fantaska" (Wien, Hofoper, 30. Dec.). — Unter Hannover (27. Dec.) fehlt bei „Maskenball" die Angabe des Componisten (Auber). — Bei Hamburg (29. u. 31. Dec.) ist als Componist der Operette „Dorothea" irrthümlich Ernst statt Offenbach genannt.

## Rückblick.

Im Laufe des Monats December waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 38 Vorstellungen mit 10, Meyerbeer und Wagner in je 26 V. m. 5, Mozart in 26 V. m. 4, Auber in 16 V. m. 7, Lortzing in 16 V. mit 4, Donizetti in 14 V. m. 4, Verdi in 14 V. mit 3, Flotow in 10 V. m. 2, Halévy und Weber in je 8 V. m. 2, Beethoven und Gounod in je 8 V. m. 1, Marschner in 6 V. m. 3, Rossini in 6 V. m. 2, Bellini und Boieldieu in je 5 V. m. 2, Hérold, Nicolai und Thomas in je 4 V. m. 1, Suppé in 3 V. m. 2 verschiedenen Werken, Conradi, Dittersdorf, v. Holstein, Kreutzer, Lecocq und Taubert in je 2 V. mit einem Werk und Adam, Balfe, Fél. David, Gläser, Grisar, Hopp, Méhul, Rozkosny, Schubert und Strauss je einmal vertreten.

## Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), „Il Carnevale di Roma". (Schwerin, 3. Abonnementconcert.)

Gade (N. W.), Symphonie No. 8. (Copenhagen, 1. Musikvereinsconcert.)

Lachner (F.), Scherzo pastorale für Orchester. (Magdeburg, 5. Logenhausconcert.)

— — Orchestersuite No. 6. (München, 4. Abonnementconcert im Odeon.)

Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Breslau, Abonnementconcert der Theatercapelle.)

Liszt (F.), Clavierconcert in Adur. (Schwerin, 3. Abonnementconcert.)

Raff (J.), Streichquartett in G dur. (Meiningen, Musikabend der „Künstlerklause".)

— — Claviertrio Op. 102. (Breslau, Versammlung des Tonkünstlervereins.)

Rubinstein (A.), Romance et Caprice pour Violon avec Orchestre. (Meiningen, 3. Abonnementconcert.)

— — Concertouverture in B dur. (Frankfurt a. M., 7. Museumsconcert.)

Siboni (E.), Claviertrio. (Copenhagen, Concert der Frau Siboni.)

Svendsen (J.), Streichquintett. (Meiningen, Musikabend der „Künstlerklause".)

Volkmann (R.), Ouverture zu „Richard III." (Leipzig, 12. Gewandhausconcert.)

## Journalschau.

Echo No. 1. Hr. Prof. Hanslick und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (die Bösendorfer'schen Flügel betr. und aus der „N. fr. Pr." abgedruckt). — Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechung (Thayer, Beethoven's Leben, 2. Band). — Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 10. Replik auf die jüngst veröffentlichte musikalisch-theoretische Denkschrift. Von F. W. Sering. — Mozart und Beethoven. Eine Parallele von L. Nitzsche. — Beurtheilungen Bechstein'scher Flügel (Abdruck aus dem Preiscourant dieser Firma). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 1. Redactionelles. — Besprechungen (Compositionen von E. Hartmann [Op. 11], B. Hopffer [Op. 5, 6, 8 und 9] und A. Kölling [Op. 2]). — Kritischer Dialog über R. Wagner's Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band I. Von A. Kalischer. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 2. Berichte (u. A. ein ohne Quellenangabe nachgedruckter Artikel von R. Pohl) und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das „Mannheimer Journal" macht folgende nähere Angaben über das Wagner-Theater in Bayreuth: „Wie von uns bereits mitgetheilt, hat Richard Wagner als Bauplatz für das Theater, in welchem seine „Nibelungen" aufgeführt werden sollen, den ausserhalb der Stadt liegenden Stuckberg gewählt, und zwar deshalb, um die ausgedehnten Versenkungen, die er nöthig hat, bequemer und billiger herstellen zu können. Die zu behauende Fläche ist auf $1\frac{1}{2}$ bayer. Tagwerk Land berechnet, doch sind Alles in Allem 4 Tagwerk des Platzes acquirirt worden, um dem Ganzen eine parkähnliche Umgebung zu schaffen. Der Eigenthümer, welchem der Platz gehört, hat den benöthigten Raum der Stadt käuflich abgelassen, und letztere denselben dem Componisten zur freien Verfügung für sein Unternehmen überlassen, auch die Strassenführung dahin übernommen. Das Theatergebäude wird zur Hälfte, d. h. bis dahin, wo es dem Publicum zugängig, massiv aufgeführt, die Vorderfronte auch monumental ausgeschmückt werden, während die hinteren, zur eigentlichen Bühne gehörigen Räumlichkeiten vor der Hand nur aus Fachwand gebaut werden. Die vordere Fronte wird 170' breit, das Gebäude selbst 240' lang und der hintere Bühnentheil, von den Versenkungen aus gerechnet, 160 Fuss hoch werden. Für den Bau des Theaters allein sind 100,000 Thaler ausgesetzt, für die Maschinerien 50,000 Thlr., während das Gesammtcapital, welches Richard Wagner von den Patronen zur Verfügung gestellt wird, bekanntlich 300,000 Thlr. beträgt. Mit den verbleibenden 150,000 Thlrn. werden die Kosten der Aufführungen, sowie alle sonstigen Bedürfnisse gedeckt. Mit den Erdarbeiten wird schon in 3—4 Wochen begonnen. Die Grundsteinlegung soll am 22. Mai 1872 (Wagner's Geburtstag) im Beisein des preussischen Ministers Hrn. v. Schleinitz, des Weimarischen General-Intendanten Frhrn. von Loën, sowie der Vorstände der deutschen Wagner-Vereine in Mannheim, Leipzig, Berlin, München, Wien, Weimar etc. stattfinden. Richard Wagner gedenkt demnächst seinen ständigen Aufenthalt in Bayreuth zu nehmen und sich daselbst anzubauen. Aus diesen authentischen Nachrichten folgt, dass das Unternehmen nicht nur jetzt schon ein vollständig gesichertes ist, sondern auch ein für fernere Zeiten bleibendes sein wird. Die Darstellungen des „Nibelungen"-Werkes werden von Zeit zu Zeit wiederholt und auch andere musikalisch und dramatisch hochbedeutende Werke dort zu Musteraufführungen gelangen. Auch grosse Concertaufführungen sind projectirt."

* Wir sind mit unserem in letzter No. unseres Blattes gegen Hrn. Redacteur J. Müller gebrauchten Ausdruck „dreiste Lüge" zum Theil zu weit gegangen. Wir sehen deshalb in aller Demuth einer geharnischten Rede oder gerichtlichen Klage von Seiten des Hrn. Müller, der sich übrigens unseren Irrthum erklären kann, entgegen.

* In No. 44 des vor. Jahrganges unseres Blattes theilten wir unseren Lesern ein ergötzliches Circular im Auszuge mit, welches die beabsichtigte Herausgabe zwangloser Beilagen zu den „Monatsheften für Musikgeschichte" betraf und von den Ausschussmitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung vertreten wurde. Wir forderten bei dieser Gelegenheit Beweise für die Richtigkeit des letzten Theiles des folgenden stilvollen Passus: „Gehen wir sämmtliche Musikzeitungen Deutschlands durch, so sehen wir in den süddeutschen Blättern nur die Kirchenmusik vertreten, während die übrigen Musikzeitungen von Verlegern geleitet werden und vorzugsweise darin ihren Verlag protegiren". Diese Beweise sind trotz dem seither verstrichenen Zeitraum, welcher bereits das Erscheinen zweier Nummern der damals angekündigten Beilage in sich schliesst, ausgeblieben, und wir können nun, was den unser Blatt betr. Theil angeht, die Beurtheilung dieses Ausfalles um so getroster unseren Lesern selbst überlassen, als denselben gewiss eine von uns gebrachte Beleuchtung des muthmasslichen Verfassers in Rede stehenden Circulars, des vortrefflichen Musikforschers und noch vortrefflicheren Clavierpädagogen Hrn. Rob. Eitner, noch in gutem Gedächtniss sein wird.

* Hr. Aug. Reissmann entledigt sich an einem gewissen Orte der Kenntnisse, welche er von den Schicksalen gewonnen hat, denen eine neue Oper gemeiniglich schon vor ihrer ersten Aufführung ausgesetzt ist. Da es nun aber Hrn. Reissmann nicht möglich war, bei dieser Plunderei etwas Neues zu sagen, so darf wohl angenommen werden, dass die letztere directen Bezug auf die in Leipzig vor Kurzem vorübergehend zur Aufführung gelangte „Gudrun" des Hrn. Reissmann hat. Wenn derselbe aber bei diesem Anlass auch noch von „kritischem Federvieh" spricht, das dem neuen Werke zuletzt noch die Schwungfedern ausrupfe, so klingt das aus dem Munde gerade des Hrn. Reissmann sonderbar genug.

* Dem Wiener Männergesangverein ist es nunmehr gelungen, die zur Herstellung des im Stadtpark zu Wien zu errichtenden Schubert-Denkmals nöthigen Geldmittel aufzubringen, und soll nun — wie bereits früher gemeldet — die Enthüllungsfeierlichkeit im Monat Mai an einem noch näher zu bestimmenden Tage stattfinden.

* Einem Telegramm aus Paris zufolge soll der mit Bayern abgeschlossene Vertrag über den Schutz des litterarischen Eigenthums (das geistige Eigenthum der Componisten hoffentlich mit inbegriffen) auf ganz Deutschland ausgedehnt werden.

* Am 2. Jan. fand im Refectorium der Franciscaner in Wien die constituirende Generalversammlung des Kirchengesangvereins „Palestrina" statt. Derselbe stellt sich die Aufgabe, „vorzugsweise ältere Kirchenmusik zu cultiviren und die Werke der alten Italiener, Niederländer und Deutschen in ihrer unverkümmerten Reinheit und im Geiste ihrer Tonmeister zur Aufführung zu bringen".

* Die drei „Lohengrin"-Vorstellungen in Florenz sind auch finanziell von bedeutendem Erfolg begleitet gewesen.

* In Cairo ging unter blendendstem Gepränge Verdi's viel ins Gerede gekommene „Aida" am 24. Dec. zum ersten Mal in Scene, ohne jedoch den gehegten Erwartungen zu entsprechen.

* Gelegentlich der Eröffnung der Carnevalssaison im Apollo-Theater zu Rom fand daselbst die erste Aufführung von Halévy's „Jüdin" statt.

* Valenza's Oper „Le Fate" fand bei ihrer erstmaligen Aufführung in Mailand sehr günstige Aufnahme.

* Am 3. Jan. fand auch im Stadttheater zu Frankfurt a. M. die 250. Aufführung des „Freischütz" statt. Ihr ging ein Festspiel voraus.

* In Italien sollen in der letzten Zeit nicht weniger als 18 Städte mit neuen, Fiasco machenden Opern beglückt worden sein.

* Nachdem Theodor Wachtel im Westen Nordamerikas 13 Concerte in verschiedenen Städten veranstaltet und verschiedene künstlerische wie pecuniäre Erfolge erzielt hatte, kehrte er am 18. Dec. nach New-York zurück, um sich von da mit seiner Operntruppe nach Philadelphia zu begeben.

* Die hochverdiente frühere Opernsängerin, jetzige Hofschauspielerin Frau Jachmann-Wagner in Berlin beabsichtigt vor ihrem gänzlichen Rücktritt von der Bühne noch einmal als Sängerin aufzutreten und zwar in Gluck's „Orpheus", in welcher Oper sie früher ihre bedeutendsten Triumphe feierte.

* Wie die „Leipziger Nachr." melden, beabsichtigt Hr. Concertmeister David mit n. Ostern seine Stellung als 1. Concertmeister des Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchesters niederzulegen, und sollen ihn Gesundheitsrücksichten zu diesem Entschluss bestimmt haben.

* Die schwedische Pianistin Frl. Erika Lie, die sich durch ihre gediegene Virtuosität kürzlich die rückhaltsloseste Anerkennung der Besucher der Leipziger Gewandhausconcerte und der Leipziger Presse zu erobern verstand, ist, wie wir vernehmen, eine Schülerin des Hrn. Kullak in Berlin.

**Auszeichnungen.** Die am 29. Dec. verlaufene Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat die HH. Richard Wagner, Dr. Ambros und Rath Köchel zu Ehrenmitgliedern ernannt. — Concertmeister Lauterbach hat von dem Kaiser von Oesterreich den Franz-Joseph-Orden erhalten. — Hrn. Prof. Carl Riedel in Leipzig ist vom Herzog von Altenburg das Ritterkreuz des herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausordens verliehen worden.

**Gestorben.** In Mecheln starb am 4. Dec. der Kirchencomponist und Organist Cras. — In Paris verschied vor Kurzem der Componist einer „Vestalin", eines „König Lear" etc., Elie Sauvage.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Th. Böhm, Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung.

**Briefkasten.** *L. H.* in *D.* Brief immer erwünscht; bei bis Montag früh geschehendem Eingang umgehende Aufnahme. — *Dr. Th. H.* in *W.* Ihre freundlichen Zeilen zu Ihrem neuesten Bericht haben uns doppelte Freude gemacht, deshalb in jeder Beziehung unbesorgt! — *F. F.* in *M.* Der Dank ist ganz auf unserer Seite. — *C. F.* Für das angegebene Quartettmotiv wissen wir vor der Hand noch keine Heimath zu finden. Ist es Ihnen nicht leichter, die Angabe von den Herren zu erlangen, denen Sie die Kenntnissnahme jenes Werkes schon verdanken. — *A. F. D.* in *D.* In diesem Falle ist guter Rath theuer, und können wir Ihnen, wenn es Ihnen anders um unbezahlte oder um ausser Verbindung mit den belobten Mimen stehende Berichte zu thun ist, ein derartiges Fachblatt nicht nennen. — *J. K.* in *M.* Die gen. Firmen mit Ausnahme der längst überflügelten Pariser sind sämmtlich zu empfehlen, ihr Lob ist von den bedeutendsten und competentesten Pianisten gesungen worden. Eine weitere Unterscheidung muss Jeder dann nach seinem eigenen Geschmack treffen. Speciell Pianinos und zwar empfehlenswerthe baut hier Hr. Feurich. — *F.* in *B.* Wir hatten schon vor Ihrer Notizgabe die neuesten monumentalen Stil- und Redactionsübungen Ihres vortrefflichen Robert gelesen. — Der M. berührende Anfall ist einfach ungeschickt und dabei wie uns scheint ungerecht, wir können Ihnen hier nicht beistimmen. — *F. W. B.* in *B.* Ihre Anfrage vom 7. d. kommt uns insofern etwas seltsam vor, als Ihnen doch als Fachmusiker und muthmaasslichem Leser unseres Blattes genug entsprechende Namen und Werke bekannt geworden sein müssen, um selbst eine bez. Auswahl treffen zu können. — *S. O.* in *L.* Wenn Sie für die J.'sche Symphonie eine besondere Neigung zu fühlen angelegt sind, so können wir nur meinen, dass es auch solche Schwärmer geben muss. Auch haben wir durchaus nichts gegen Ihr Vorhaben, die Folge neuer Schwestern jenes Werkes herzlich begrüssen zu wollen. Wir sind durchaus nicht neidisch auf Ihren Geschmack. — *Zarlino* in *L.* Wir müssen um nochmalige Mittheilung des seinerzeit in Abschrift gegebenen Programmes bitten, da wir dasselbe nicht mehr besitzen.

## Anzeigen.

# Musikalien-Neuigkeiten

[17.] aus dem Jahre 1871

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in **Leipzig.**

**Argenton,** A. d', Op. 12. **12 Etudes** p. Pfte. 1. Cah. 1 Thlr. 12½ Ngr. 2. Cah. 1 Thlr. 10 Ngr.
**Auber,** D. F. E., Ouv. **Maurer und Schlosser,** für 2 Pfte. zu 8 Händen eingerichtet von C. Burchard. 1 Thlr. 10 Ngr.
**Grammann,** K., Op. 2. **Sechs Phantasiestücke** f. Pfte. 1. Heft 17½ Ngr. 2. Heft 20 Ngr.
**Hasse,** G., Op. 5. **6 Clavierstücke.** 1. Heft 17½ Ngr. 2. und 3. Heft à 15 Ngr.
**Hauser,** C., Op. 50. No. 1. **Impromptu-Mazurka** f. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 50. No. 2. **Wirbelwind.** Galopp f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 50. No. 3. **Liebliche Träume.** Serenade f. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 74. **Impromptu** f. Pfte. 17½ Ngr.
—— Op. 75. **Schlummerlied** f. 1 Singst. m. Pfte. 10 Ngr.
**Henselt,** Ad., Op. 2. No. 6. **Si Oiseau j'étais.** Etude arr. p. 2 Pfte. 15 Ngr.
**Jaell,** Alfr., Op. 140. **Illustrat'ons** sur des Motifs de l'Opéra de Petrella: I promessi Sposi, p. Piano. 17½ Ngr.
**Kummer,** F. A., Op. 157. **Capriccio** über ungarische Nationalmotive f. Vello. m. Pfte. 1 Thlr. 5 Ngr.
**Lysberg,** Ch. B., Op. 22. **Valse brill.** p. Pfte. 17½ Ngr.
—— Op. 111. **Pensierosa.** Valse sentimentale, pour Piano à 4 Mains arr. par Rob. Wittmann. 10 Ngr.
—— Op. 116. **Mignon,** de Thomas. Fantaisie-Transscription, pour Piano à 4 Mains arr. p. Rob. Wittmann. 25 Ngr.
—— Op. 125. **Dans les Alpes.** Fantaisie, arr. p Pfte. à 4 Mains. 1 Thlr.
—— Op. 128. **Tenerezza.** Andantino et Allegretto p. Pfte. 15 Ngr.
—— **La Lithuanienne.** Polka brill. p. Pfte. 12½ Ngr.
—— **La Silésienne.** Polka fav. p. Pfte. 12½ Ngr.
**Marschner,** H., Ouv. **Templer und Jüdin,** arr. f. 2 Pfte. zu 8 Händen von Rob. Wittmann. 1 Thlr. 20 Ngr.
**Mendelssohn-Bartholdy,** F., Op. 7. **Sechs Charakterstücke** f. Pfte. und Violine bearbeitet von Friedr. Hermann. 1. Heft 1 Thlr. 2. Heft 1 Thlr. 7½ Ngr.
—— **Canzonetta** aus dem Violin-Quartett Op. 12, f. Pfte. und Violoncello (od. Viola) eingcr. v. Rob. Wittmann. 20 Ngr.
**Mozart,** W. A., Op. 25. **Zwei Duette** f. Violine u. Viola, bearb. f. Pfte. v. O. Reinsdorf. No. 1. G dur. 27½ Ngr. No. 2. B dur. 25 Ngr.
—— **Sonaten,** f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. v. Otto Reinsdorf. No. 1. 1 Thlr. 7½ Ngr.
—— **Symphonien,** arr. f. Pfte. zu 4 Hdn., Violine u. Vello. von C. Burchard. No. 11. 1 Thlr. 25 Ngr. No. 12 1 Thlr. 5 Ngr.
**Nessler,** V. E., Op. 46. **Aus gebrochenem Herzen.** 8 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 2. Folge. Album-Format. 27½ Ngr.
**Quasdorf,** P., Op. 1. **4 Lieder** f. hohe St. m. Pfte. 17½ Ngr.
**Ramann,** Br., Op. 21. **5 Lieder und Gesänge** f. S. (od. T.) m. Pfte. 2 Hefte. 1 Thlr. 2½ Ngr.
**Reichardt,** G., Op. 27. **Herzensblüthen.** 6 Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. No. 1. 5 Ngr. No. 2–6 à 7½ Ngr.
—— Op. 28. **An der Wiege,** f. 1 Singst. m. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 29. **Drei geistliche Gesänge** für Bariton (od. Alt) m. Pfte. 20 Ngr.
—— Op. 30. **Zur Nacht.** Duett f. Alt u. Bariton m. Pfte. 10 Ngr.
—— Op. 31. **Der tolle Tom,** für Bass (od. Bariton) mit Pfte. 5 Ngr.
—— Op. 35a. **Der alte und der junge Fritz,** f. 4 Männerstimmen. Part. u. St. 7½ Ngr.
**Reinsdorf,** O., Op. 5. **Liebesahnung.** Tonstück f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 6. **Ständchen** f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 15. **Polka-Caprice** f. Pfte. 1 Thlr.
—— Op. 16. **Das Waldweib.** Ballade für Bariton mit Pianof. 17½ Ngr.
—— Op. 18. **4 Lieder** f. 1 Singst. m. Pfte. 20 Ngr.
—— Op. 20. **Sonate** f. Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr. 20 Ngr.
**Richards,** Br., Op. 54. **Erinnerungen an Wales.** Transscriptionen für Pfte. No. 7. Capitain Morgan's Marsch. 12½ Ngr.
—— Op. 139. **Non vedeste un generoso.** Bolero. Transscription für Pianoforte. 12½ Ngr.
—— Op. 140. **Siebel's Gesang:** Wo werd ich finden meine Braut? Transscr. f. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 141. **Carmarthenshire-Marsch.** 12½ Ngr.
—— Op. 142. **Norah, herzige Norah.** 12½ Ngr.
—— Op. 143. **Bolero** aus der sicilianischen Vesper. 22½ Ngr.
—— Op. 144. **In Memoriam.** 12½ Ngr.
—— Op. 145. **Wallsische Phantasie.** 15 Ngr.
—— Op. 146. **Der Freischütz** von Weber, Phantasie für Pfte 22½ Ngr.
—— Op. 147. **Meistersänger's Lied** f. Pfte. 12½ Ngr.
**Rubinstein,** Ant., **Andante** a. d. Trio Op. 15, No. 1, arr. f. Pfte. von Rob. Wittmann. 17½ Ngr.
**Schaab,** Rob., Op. 97. **10 Stücke** f. Harmonium. 22½ Ngr.
**Schubert,** Franz, **Andante und Scherzo** a. d. Cdur-Symphonie, arr. f. Pfte. zu 4 Hdn., Violine und Vello. von Rob. Wittmann.
**Andante.** 1 Thlr. 10 Ngr.
**Scherzo.** 1 Thlr. 5 Ngr.
**Schubert,** Louis, Op. 35. **Vier lyrische Tonstücke** f. Viol. m. Pfte. 1 Thlr.
—— f. Vello. m. Pfte. von Fr. Grützmacher. 1 Thlr.
**Schumann,** Rob., Op. 4. **Intermezzi,** f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. von Rob. Wittmann. 2 Hefte. 2 Thlr. 2½ Ngr.
—— Op. 5. **Impromptus,** f. Pfte., Violine u. Vello. eingcr. von Friedr. Hermann. 1 Thlr. 15 Ngr.
**Thierfelder,** A., Op. 4. **Daheim.** Ein Melodiencyklus für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
—— Op. 5. **Im Mai.** Clavierstück. 12½ Ngr.
**Tottmann,** Alb., Op. 18. **6 leicht ausführbare religiöse Gesänge** f. gem. Chor. 2 Hefte. Part. u. St. Heft I. 1 Thlr. 2½ Ngr. Heft II. 17½ Ngr.
**Volckmar,** W., Op. 254. **Ein Märchen.** Tonstück f. Violine u. Pianoforte. 22½ Ngr.
**Weber,** C. M. v., Op. 62. **Rondo brillante,** als Duo f. 2 Pfte. von C. Kraegen. 1 Thlr.
—— Op. 72. **Polacca brillante,** als Duo für 2 Pianoforte von C. Kraegen. 1 Thlr.
**Werner,** Aug., Op. 13. **3 Morceaux** p. Pfte. 20 Ngr.
**Wolff,** H., Op. 11. **2 Widmungen** f. Pfte. 17½ Ngr.
**Youssoupoff,** N., Op. 29. **Féeries** de la Scène Marco Visconti p. Violon av. Pfte. 1 Thlr. 12½ Ngr.
**Zopff,** H., Op. 26. **Trios** f. Pfte., Viol. u. Vello. Heft 1. 2 à 1 Thlr. 15 Ngr.
—— **Drei Concertgesänge.**
No. 1. Op. 20. **Das Vertrauen,** f. Alt m. Pfte. 12½ Ngr.
No. 2. Op. 28. **Meiner Gattin,** für Tenor mit Pianoforte. 12½ Ngr.
No. 3. Op. 29. **Abendbild,** Soloquintett f. Alt u. 4 Männerstimmen. 15 Ngr.

---

In meinem Verlage erschienen:

# Neue Compositionen f. Clavier und Violoncell:

[18.]

**Barth, R.,** Op. 2. Sonate in Dmoll. 2 Thlr. — Ngr.
**Dietrich, A.,** Op. 15. Sonate in Cdur. 1 „ 20 „
**Kummer, F. A.,** Op. 143. Transscriptions classiques.
No. 1. Andante de 5me Sinfonie de Beethoven. 25 Ngr.
No. 2. Allegretto de la 7me Sinfonie de Beethoven. 25 Ngr.
No. 3. Lacrymosa de Requiem de Mozart. 10 Ngr.
No. 4. Larghetto de la 2me Sinfonie de Beethoven. 27½ Ngr.

**Aug. Cranz in Hamburg.**

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 19. Januar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 4.



## „Air du Roi Louis XIII."

Von **Wilhelm Tappert.**

„Geben Sie mir die Gravelotte von Louis dem *Dreizehnten*!" Hier ist sie. Die Thür schloss sich hinter dem guten Manne und wir lachten hell auf. Was liegt daran, sagte der Inhaber des „Magasin de musique", ob „Air", „Gavotte" oder „Gravelotte", das Stück ist eben Mode und „geht" ausgezeichnet; ich allein habe bereits 1300 Exemplare verkauft. Warum spielt alle Welt gerade diese Pièce? Wer das zu ergründen vermöchte! Wer doch im Stande wäre, zu errathen, was sie nächstens spielen, singen und pfeifen wird! Dem Air kam vielleicht der Umstand zu statten, dass der Titel einen König als Autor der Melodie vermuthen lässt; zwar geberdet sich unsere Zeit äusserlich sehr demokratisch, im Innern ist fast Jeder gut monarchisch gesinnt. Man kann das in Berlin überall beobachten, auf der Strasse, im Opernhause und in Concertsälen. Welch gemüthlichen Accent haben gewöhnlich die Worte: Der Hof ist auch da, sehen Sie dort den Kaiser, die Kronprinzessin, die Prinzessin Friedrich Carl u. s. w. Ludwig der XIII. ist in den Verdacht gekommen, die „Gavotte" geschrieben zu haben; selbst wenn er ganz unschuldig wäre, so hätte das gar nichts zu sagen. Kein Mensch fragt hier und in allen ähnlichen Fällen: Was ist Wahrheit? Ob Ludwig der XIII. oder Ignaz XVII., ob Peter oder Paul in Wirklichkeit der Erfinder war, das ist durchaus gleichgiltig: Bilse spielte das Air in seinen Concerten, es wurde gehört von Hunderten, gefiel Allen, und Tausende begehrten es plötzlich. Die Leute haben das Vergnügen, der Verleger macht ein Geschäft, — bis etwas Neues der schwankenden Menge flüchtige Gunst gewinnt.

Die Frage, ob hier eine Variation oder Transposition, oder lediglich eine Mystification aus Speculation vorliege, beschäftigte mich vor Allem. Dass dieses Air in der bekannten Gestalt kein Original aus dem 17. Jahrhundert sei, darüber war ich keinen Augenblick im Zweifel. Das Trio in A dur ist ein melodischer Sprössling mit der Signatur des 19. Jahrhunderts; Hauptsatz und Minore (Moll-Zwischensatz) jedoch — so calculirte ich — mögen, einfacher gedacht, vielleicht einer früheren Zeit angehören. Von wo und auf welche Weise erlangt man aber Gewissheit? Niemals hörte ich etwas von Henri Ghys. Dem Namen nach könnte er ein Belgier und Anverwandter jenes Joseph Ghys sein, der 1801 in Gent geboren, als ausgezeichneter Violinspieler 1848 in Petersburg starb. Bereits vor mindestens 10 Jahren veröffentlichte Henri Ghys sein Air; es dürfte zuerst in Paris bei Bertin & Comp. erschienen sein. Man fand Gefallen daran und spielte es viel; nicht nur als beliebtes „Morceau de Salon", sondern auch als gefällige Nummer in Orchesterconcerten gewann es sich Freunde. Die bekannte Elberfelder Verlagsfirma Arnold erwarb das Eigenthumsrecht für Deutschland und verschickte 1868 als „Novum" unter Anderem auch H. Ghys, Op. 10, Deux Morceaux de Salon. 1. Nocturne. 2. Air du Roi Louis XIII. Von dem Nocturne spricht Niemand, aber No. 2 ist gegenwärtig unstreitig das allerpopulärste Musikstück.

Schon früher habe ich einmal den Wunsch ausgesprochen, man möge aufzeichnen und sammeln, was im Laufe der Zeit so durch Aller Mund, durch jede Hand

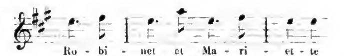
geht; ich stellte damals sogar den bestimmten Antrag, bei Grundsteinlegungen je ein Exemplar der „neuen, schönen Lieder“, Tänze u. s. w. bis zum Gassenhauer hinab mit einzuschliessen, um späteren Generationen ausreichendes Material für allerhand interessante, culturhistorische Studien, Parallelen und Betrachtungen zu hinterlassen. Dem Musiker von Anno 1972 wird es mindestens eben so nützlich sein, zu wissen, welche Melodien hundert Jahre vor ihm „fameux“ waren, als die niedrigsten, mittleren und höchsten Marktpreise für Stroh und Hafer zu lesen, oder zu erfahren, dass in Dingsda ein unbekannter Mann starb, ein unberühmter Mensch geboren wurde und zwei seitdem gänzlich verschollene Leute sich in den Stand der heil. Ehe begaben. Dies nebenbei, nur um zu zeigen, dass mir eine solche Angelegenheit wichtig genug ist; und nun zurück zu der vorliegenden Aufgabe.

Zunächst musste das vielgeschmähte und doch noch lange nicht entbehrliche Lexikon von Schilling Auskunft geben über den Componisten „Louis Treize“. In sieben Zeilen wird Folgendes gemeldet: „Ludwig XIII., auch mit dem Beinamen der Gerechte, geb. 1601 und von 1610 bis 1643, wo er starb, König von Frankreich, war auch Componist und ein entschiedener Freund der Musik. In Kircher's „Musurgie“ finden sich noch verschiedene Proben von seiner Arbeit und Kunst. Auch Laborde hat im 2. Theile seines „Essai“ einen Chanson von der Composition dieses Königs eingerückt. Ungleich mehrere Werke von ihm aber werden noch jetzt auf den Bibliotheken zu Paris aufbewahrt“. Ich suche nun in Kircher's dickleibigem Buche: „Musurgia universalis, Romae 1650“ und finde glücklich unter den vielen Exempeln auch ein „Melisma Ludovici XIII. Regis Christianissimi“, mit nachstehenden Anfangstakten:



Diese äolische Melodie bringt auch Laborde in seinem vierbändigen „Essai sur la Musique, 1780“. Die Abweichungen sind nicht bedeutend; der Franzose hat das Wiederholungszeichen nicht, er verziert ausserdem etliche Noten durch kurze Vorschläge und Trillerchen. Ob Kircher's Werk noch etwas aus der Feder des allerchristlichsten Königs enthält, lasse ich dahingestellt, ich hatte nicht die Zeit, um jedes der vielen Notenbeispiele aufzusuchen und durchzusehen. Laborde gibt indess nur diese eine Melodie und zwar mit dem Texte: „Tu crois ô beau Soleil“.

Es war nicht das erste Mal, dass ich den „Essai“ durchblätterte, aber noch niemals hatte ich dem reichen Inhalte des beigegebenen Melodienbuches in gleichem Maasse die Aufmerksamkeit zugewendet. Mir ahnte so etwas, als müsse hier das Gesuchte sich finden. Jetzt treffe ich von ungefähr auf ein kleines Tanzrondo, „imitée de Colin Muset“.




„Das ist das älteste Tanzlied, welches man kennt“, versichert Laborde. Das mag sein, Colin Muset war ein „Chansonnier, Jongleur ou Ménestrel“ zur Zeit des Königs von Navarra, also in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; die Aehnlichkeit mit dem fraglichen Air erstreckt sich nur auf acht Noten. Suchen wir weiter! Ich sehe ein kurzes fünfstimmiges Liedchen mit der Ueberschrift: „Air de la Clochette, fameux sous Henri III.“ Der erste Sopran (1. *Dessus*), mit „très gay“ bezeichnet, also hurtig, *allegro* zu singen, beginnt:



und somit wäre endlich die Melodie des Hauptsatzes entdeckt. Die folgenden (letzten) fünf Takte hat Ghys nicht benutzt. Wer ist nun aber der Componist des berühmten Glöckchen-Liedes? Eine Notiz bei Laborde gibt auch darüber Auskunft: *Cet air est tiré de la Fête donné par Beaujoyeux au Mariage du Duc de Joyeuse avec Melle de Vaudémont.* Nun handelte es sich nur noch darum, zu ermitteln, wer Beaujoyeux gewesen ist. Es ergab sich allmählich Folgendes.

Beau-Joyeux, Baltazar, daher anfänglich Baltazarini*) genannt, war seiner Zeit einer der besten Geiger. Marschall de Brissac, kriegführend in Piemont beschäftigt, sandte ihn (muthmasslich 1551) von da nach Frankreich in die Dienste der Katharina von Medici, seit 1533 die Gemahlin Heinrich II.; Walther's glaubwürdiger Angabe gemäss (1732) hatte man ihn „nebst einer gantzen Bande Violinisten, deren Chef er war, verschrieben“.

Unter den mancherlei künstlerischen und geselligen Talenten, welche Baltazarini besass, nützte ihm eines ganz ausserordentlich: er producirte schnell und reichlich Offenbach'sche Musik. (Man wolle diesen Anachronismus übersehen!) Die tändelnden Melodien, angenehm zu hören und leicht zu behalten, erfreuten den lebelustigen Hof und fanden dann mühelos auch den Weg zum Volke. Baltazarini's Verdienst bestand hauptsächlich darin, bessere Balletmusik zu schreiben. Sein Ehrgeiz bezweckte einzig und allein, den Hof zu unterhalten; er verstand es, die reizendsten, amusantesten Divertissements zu erfinden, zu arrangiren und auszuführen. Eines derselben kam mit aussergewöhnlicher Pracht im Jahre 1581 zur Darstellung. Es hiess „Ballet comique de la Reine, fait aux noces de Mr. le Duc de Joyeuse et de Melle de Vaudemont.“ (Nach Schilling war Frl. v. Vaudemont eine Schwester der

*) In Mendel's Lexikon wird behauptet, Baltazarini sei unrichtig, es müsse Baltagerini heissen.

Königin.) Als Veranlassung gibt dessen Lexikon noch das Geburtsfest des nachmaligen Königs Heinrich III. an. Hier gerathen wir mitten in die Confusion. Ich vermuthe, die erste Aufführung fiel schon ins Jahr 1551, in welchem Heinrich III. geboren wurde, das Ballet war der erste Versuch Baltazarini's in Paris, ein glücklicher Wurf, der ihm ein hohes und dauerndes Ansehen verschaffte. Der König und die Königin waren so entzückt, dass sie Beide den Künstler zu Höchstihrem Kammerdiener und zum Intendanten der Hofmusik ernannten. Das Ballet wird mehr als einmal wiederholt worden sein, und als eine solche Wiederholung haben wir die Aufführung im Jahre 1581 anzusehen. Gedruckt wurde es 1582 in Paris. Baltazarini verblieb in königlichen Diensten bis zum Tode Heinrich II., welcher 1559 erfolgte. Er privatisirte dann als Componist und Virtuos. Man weiss nicht, wann er starb; in Mendel's Lexikon liest man: um 1576; „um 1570" heisst es in Schilling, obgleich hier kurz vorher gesagt wird, er habe das Ballet im Jahre 1581 veranstaltet.

In der Bibliothek des Königs, bemerkt Laborde, gibt es noch mehrere Werke von ihm. Mich interessirt hier nur das eine, jenes Ballet vom Jahre 1551, aus welchem Henri Ghys nach 300 Jahren die Hauptmelodie zu seinem Air du Roi Louis XIII. entlehnte.

---

## Biographisches.

### Hermann Helmholtz,

Dr. der Medicin und Professor der Physik zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Seit dem Erscheinen des ersten Theils dieser Biographie ist fast ein Monat vergangen; indem wir uns wegen dieser durch unvorhergesehene ungünstige persönliche Verhältnisse entstandenen Verzögerung bei unseren Lesern entschuldigen, recapituliren wir aus jenem ersten Theile die Hauptthemata der Helmholtz'schen Schriften und Untersuchungen: dieselben betreffen zum Theil das Gesetz von der Erhaltung der Kraft, über welches wir schon neulich einige Worte sagten, — zum Theil beziehen sie sich auf die Physiologie der Sinnesorgane, namentlich des Auges und des Ohres, worauf wir weiter unten ausführlicher eingehen werden; — ferner beziehen sie sich auf die Physiologie der Nerven, greifen dabei auch oft über in das Gebiet der Elektricität und behandeln endlich auch noch mechanische und mathematische Probleme.

Mit der Mathematik, Mechanik und Elektricität wollen wir unsere Leser nicht incommodiren; dagegen haben wir über das Gesetz von der Erhaltung der Kraft noch Einiges nachzutragen. Wir haben in No. 1 dieses Jahrganges hervorgehoben, dass alle Naturkräfte auf der Erde im engsten Zusammenhange mit einander stehen, dass sie eigentlich so zu sagen sämmtlich nur Modificationen einer und derselben Grundkraft sind: als diese Grundkraft kann man die Wärme ansehen. Es ist nun leicht zu begreifen, dass die Sonnenwärme der Urquell aller irdischen Kräfte ist: ohne Sonnenwärme ist kein organisches Leben auf der Erde möglich, die Sonne bewirkt den Kreislauf des Wassers, sowie die Bewegungen der Luft, und ohne die Sonne gäbe es überhaupt keine Wärme auf der Erde; denn alle unsere Brennmaterialien, mit denen wir im Winter unsere Zimmer erwärmen, mit denen wir unsere Speisen kochen und unsere Dampfmaschinen heizen, sind sämmtlich unter der Einwirkung der Sonne entstanden: Steinkohlen, Braunkohlen, Holz, Torf etc. sind gleichsam Reservoire für die Sonnenwärme früherer Zeiten. Eine bedeutende Abnahme der Sonnenwärme, resp. ein gänzliches Aufhören derselben würde für uns also geradezu todbringend sein; glücklicherweise wird diese Eventualität nach den Berechnungen von Helmholtz erst nach einer unfassbaren Reihe von Jahren eintreten.

Es ist nicht unsere Absicht, an dieser Stelle auf die interessanten Gedanken, die sich an den Kreislauf der Kräfte in der Natur und an ihre Unzerstörbarkeit anschliessen, weiter einzugehen; wir bemerken nur noch, dass Helmholtz versprochen hat, dieses Thema in einigen populären wissenschaftlichen Vorträgen allgemein verständlich zu behandeln.

Leider sind dieselben bis jetzt noch nicht veröffentlicht; dafür entschädigen uns 2 Hefte mit anderen ebenfalls im höchsten Grade interessanten und anziehenden Vorträgen. Diese (bei Vieweg in Braunschweig erschienenen) Vorträge können wir nicht genug empfehlen; es erscheinen ja jetzt ungemein viele und vortreffliche, allgemein verständliche naturwissenschaftliche Abhandlungen und Vorträge, aber die genannten Helmholtz'schen Arbeiten nehmen ohne Zweifel eine der ersten Stellen auf diesem Gebiete ein. Der Grundgedanke, der ihn bei diesen Vorträgen leitete, war, wie er in der Vorrede zum ersten Hefte bemerkt, der, dass er das Wesen und die Tragweite der Naturgesetze und ihre Beziehungen zu den geistigen Thätigkeiten des Menschen anschaulich zu machen sucht. Dieser Grundgedanke tritt gleich in dem ersten Vortrage: „Ueber das Verhältniss der Naturwissenschaften zur Gesammtheit der Wissenschaft" aufs Deutlichste hervor; indem wir unsere Leser speciell auf diesen Vortrag hinweisen, bemerken wir noch, dass am Ende desselben auch die Beziehungen der Naturwissenschaft zu den Künsten, namentlich zur bildenden Kunst und zur Musik, angedeutet sind. Specieller behandelt er dieses Verhältniss in den beiden folgenden Vorlesungen: „Ueber Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten" und „Ueber die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie". Dieser letzte Vortrag behandelt die berühmte Helmholtz'sche Musiktheorie und wird deshalb für die Leser dieses Blattes der interessanteste sein; leider sind die Experimente, die gerade zur Erläuterung dieses Vortrags in

grosser Zahl nothwendig sind, nicht auf buchhändlerischem Wege zu beziehen und können nur durch Beschreibungen und Abbildungen ersetzt werden, was immer nur als Nothbehelf angesehen werden kann. Während sich dieser Vortrag auf die Akustik bezieht, ist der vorhergehende, über Goethe, zum grossen Theil optischen Inhalts. Specieller auf die Verhältnisse des Sehens gehen die Vorträge des zweiten Heftes ein, welche zusammen einen ziemlich vollständigen Abriss der physiologischen Optik geben.

Wer sich also — ohne selbst Naturforscher zu sein — für die neuesten Ansichten und Forschungen auf dem Gebiete der höheren Sinnesorgane interessirt, der findet in den beiden Heften der Helmholtz'schen populären Vorträge das Wichtigste bequem bei einander, und zwar in einer sehr anziehenden und allgemein verständlichen Form.

Die Fundamente dieser von Helmholtz vertretenen, zum Theil auch erst neu begründeten Ansichten über unsere Sinnesorgane und die durch sie vermittelten Sinnesempfindungen lassen sich etwa folgendermaassen darstellen:

Die Sinnesorgane bringen uns zwar Nachricht von äusseren Objecten und ihren Einwirkungen auf unseren Körper, sie bringen uns aber diese Einwirkungen in ganz veränderter Gestalt zum Bewusstsein, sodass die Art und Weise der sinnlichen Empfindung und Wahrnehmung weniger von den Eigenthümlichkeiten des wahrgenommenen Gegenstandes abhängt, als von denen des Sinnesorganes, durch welches wir die Nachricht bekommen. Alles was uns z. B. der Sehnerv berichtet, berichtet er unter dem Bilde einer Lichtempfindung, sei es nun die Strahlung der Sonne oder einer Flamme, sei es ein elektrischer Strom im Auge oder ein mechanischer Stoss aufs Auge. Hat ja doch sogar einmal Jemand, der im Dunkeln einen Schlag ins Auge bekommen hatte, die unsinnige Behauptung aufgestellt, dass er beim Scheine der aus seinem eigenen Auge herausgesprungenen Funken den Angreifer erkannt habe. Und wie der Sehnerv Alles in Lichtempfindung verwandelt, so verwandelt der Hörnerv Alles in Schallphänomene, der Hautnerv in Temperatur- oder Tastempfindungen. — Derselbe elektrische Strom, dessen Dasein der Sehnerv als einen Lichtschein berichtet, der auf den Geschmacksnerv als eine Säure wirkt, derselbe Strom also erregt im Hautnerven das Gefühl des Brennens. Denselben Sonnenstrahl, den wir Licht nennen wenn er in das Auge fällt, nennen wir Wärme wenn er die Haut trifft. Und die Wärmestrahlung eines Ofens ist physikalisch nicht mehr und nicht anders von dem Tageslicht, welches in unsere Fenster dringt, unterschieden, als z. B. die rothen und die blauen Bestandtheile des Lichtes. Wir können also sagen: die Sinnesempfindungen sind uns nur Symbole für die Gegenstände der Aussenwelt und entsprechen diesen etwa so, wie ein Schriftzug oder Wortlaut dem dadurch bezeichneten Dinge. Wer eine Sprache nicht versteht, der erhält durch irgend ein Wort derselben noch keine richtige Vorstellung von dem Dinge, welches durch dasselbe bezeichnet werden soll; und ebenso kann auch ein Mensch, der, wie Kaspar Hauser, die Sprache der Sinnesorgane nicht gelernt hat, durch die Empfindungen allein sich noch keine Begriffe über die Dinge der Aussenwelt bilden. Man hat derartige Erfahrungen wiederholt an solchen blindgeborenen Menschen gemacht, die erst in ihrem reiferen Alter durch eine glückliche Operation das Gesicht gebrauchen lernten.

Die ersten Anfänge dieser Theorie von der Verschiedenheit der äusseren Objecte und der menschlichen Wahrnehmung waren enthalten in der von Newton entdeckten Zerlegung des weissen Lichtes in die 6 oder 7 Farben des Regenbogens. Der naiven Anschauung muss es natürlich äusserst absurd vorkommen, dass das Weiss, welches dem Auge als der einfachste und reinste aller Farbeneindrücke erscheint, zusammengesetzt sein soll aus dem unreineren Mannichfaltigen. Dies ist der Kern der Opposition, die Goethe gegen Newton's Farbenlehre machte.

Helmholtz setzt dies in dem oben citirten Aufsatz über Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten sehr schön auseinander; er sagt etwa Folgendes: Goethe stellt sich der Natur gegenüber wie einem Kunstwerk, und wie das echte Kunstwerk keinen fremden Eingriff erträgt, ohne beschädigt zu werden, so meint er, dass auch die Natur durch die Eingriffe des experimentirenden Physikers in ihrer Harmonie gestört und verwirrt werde; sie täuscht daher den Störenfried durch ein Zerrbild:

> Geheimnissvoll am lichten Tag
> Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
> Und was sie Deinem Geist nicht offenbaren mag,
> Das zwingst Du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Goethe's scharfe Polemik gegen die Zerlegung des Lichtes durch das dreieckige Glasprisma und gegen alle Versuche in der dunkeln Kammer haben bekanntlich die physikalische Optik nicht erschüttert, und der Keim zu einer physiologischen Optik, der in jener Theorie enthalten war, ist trotz alles Spottes, den er darüber ausgoss, emporgewachsen zu einer neuen Wissenschaft. Die Physiologie des Auges hat dann auch den Anlass gegeben, die Physiologie der übrigen Sinnesorgane, besonders die des Ohres, genauer zu untersuchen.

Es wird nun unsere Aufgabe sein, zu zeigen, in welcher Weise Helmholtz an den soeben erwähnten Disciplinen, an der Physiologie des Auges und des Ohres mit gearbeitet hat.

(Schluss folgt.)

---

## Tagesgeschichte.

### Das Wagner-Concert in Mannheim.

(Schluss.)

Das Concert begann mit dem Kaiser-Marsch, jenem echten Friedenswerk, — das Richard Wagner zur Festfeier unseres

Völkerfrühlings schuf und als Ehrenkranz am Throne unseres deutschen Heldenkaisers niederlegte. In Stahl gepanzert, kampfbereit schreitet da der Kaiser mit seinen glorreichen Feldherren an uns vorüber; die Völker drängen sich begeistert um ihn, die Schwerter blitzen; „Ein feste Burg ist unser Gott" ist der Schlachtenruf, der noch mitten im Kampfgetümmel Alles übertönt, und in dem Volksgesange: „Heil, Heil dem Kaiser" gipfelt sich der Siegesjubel. — Das ist echt deutsche Musik! Muth und Kraft, Treue und Gottvertrauen sprechen aus diesen Tönen, die, dem ganzen einigen Volke gewidmet, ein bleibendes Denkmal jener glorreichen Zeit der Erhebung Deutschlands sind. Fest geschlossen, wie aus einem Guss, heldenhaft und sieggewohnt, zog das symphonische Werk in festlich glänzendem Instrumentalschmuck unter des Meisters eigener Führung an uns vorüber, traf und zündete, wie es soll und muss.

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf uns ein!"

hätten wir mit Faust ausrufen mögen, als wir nun die Einleitung zu „Lohengrin" vernahmen, welche die wunderwirkende Darniederkunft des „heiligen Grales" im Geleite der Engelschaar und seine Uebergabe an hochbeglückte Menschen in Tönen darstellt. Der entzückte Hörer wird hier von ähnlichen Empfindungen bewegt, wie Faust, als er das Zeichen des Makrokosmos erblickt:

> Jetzt erkenn ich, was der Weise spricht:
> Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
> Dein Sinn ist zu, Dein Herz ist todt!
> Auf, bade, Schüler, unverdrossen
> Die irdsche Brust im Morgenroth!

Hier, wie bei den folgenden Wagner'schen Werken, hätten wir gewünscht, dass jeder Hörer die Erläuterungen zur Hand gehabt hätte, welche der Meister selbst zu diesen Instrumentalsätzen verfasst und veröffentlicht hat. Wie eindringlich diese Töne auch zu jedem Herzen sprechen, wie sicher auch ihre Wirkung ist im Hervorrufen der von ihrem Schöpfer beabsichtigten Stimmung, so eröffnen die erläuternden Worte uns doch erst den vollen Einblick in das innere, seelische Leben dieser wunderbaren Tondichtungen. Sie werden der Vorstellungskraft dadurch gegenständlicher und somit zugleich fassbarer.

*Aber* auch vom absolut musikalischen Standpuncte aus betrachtet, ist diese Instrumentaleinleitung von wundervoller Wirkung. Mit unendlich zart hingehauchten Klängen beginnend, auf ätherischen Harmonien, wie ein Regenbogen, sich aufbauend, verdichten die Accorde sich mehr und mehr und nehmen immer deutlichere Tongestaltungen an, die sich verzweigen, verschlingen und emporwölben zu einer strahlenden Kuppel, von der ein sonnenhelles Licht mit wahrhaft blendendem Glanze ausströmt. Dieser majestätische Gipfelpunct der musikalischen Steigerung war von colossaler, völlig erschütternder Wirkung. Wir haben nie ein so gewaltiges und doch harmonisch so schönes Fortissimo vernommen, das wie ein riesiger Tonkatarakt herniederbrauste und, trotz seiner donnergleichen Macht, doch immer noch einer Steigerung fähig war. Von hier an dämpfen sich die blitzenden Töne zu immer milderem Glanze ab — „und im klaren Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht".

Der donnernde Beifallssturm, welcher nach diesem herrlichen Tonstück den Saal erschütterte, gab von der Wirkung desselben das sprechendste Zeugniss. Die Dacapo-Rufe wollten nicht enden — aber der heilige Gral erscheint den entzückt Schauenden nicht zum zweiten Male! —

Die staunenswerth mannichfaltige Gestaltungskraft des Meisters, welche den Stil der Darstellung stets aus dem gewählten Stoffe selbst und deshalb immer neu gestaltet, konnte nicht eindringlicher dargelegt werden, als durch das nun folgende Instrumentalbild von durchaus gegensätzlichem Charakter. Wie das Melos der Instrumentaleinleitung zu „Lohengrin", dem durchaus idealen, ätherischen Charakter entsprechend, in äusserst ruhiger, rhythmisch kaum merkbar fortschreitender, völlig schwebender Bewegung ohne Contrast, ohne Alternative, in einem harmonischen Strome majestätisch auf- und niederwogt — so erscheint dagegen vor unseren geistigen Augen in der Ouverture zu den „Meistersingern" in heiterer Fülle ein durchaus reales, festbewegtes, in frappanten Antithesen und kühnen Combinationen sich darstellendes echt deutsches Leben, durchdrungen vom köstlichsten Humor.

Ein festliches Treiben, ein neugieriges Drängen wogt fröhlich auf und ab. Wir sehen Nürnbergs ehrenfeste Bürger als Meistersinger, mit dem Banner des Königs David feierlich an uns vorüberziehen; über Alle hinaus ragt die volksthümliche Gestalt von Hans Sachs, seine Lieder schallen aus dem Munde des freudig erregten Volkes als Begrüssung ihm entgegen. Aber die Stimme der Sehnsucht, die Seufzer der Liebe verstummen auch hier nicht. Eva, des Goldschmieds Tochter, und Ritter Walther, des Sängers „von der Vogelweide" sinniger Schüler, suchen und finden sich im Festgedränge, werden jedoch wieder getrennt von den keck und übermüthig sich geberdenden Lehrbuben, welche David, Hans Sachsen's lustiger Schüler, führt. Hans Sachs aber hat das hohe Lied der Liebe wohl vernommen und in seinem Werthe erkannt; hilfreich erfasst er den Sänger, führt ihn der Geliebten zu und gibt dem jugendlich schönen Paar den Ehrenplatz, ihm zur Seite, an der Spitze des Festzugs. Jubelnd begrüsst sie das Volk: Das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Pedanterie und Poesie sind versöhnt!

Die Ausführung dieser Ouverture dürfte vielleicht die schwierigste Aufgabe des ganzen Concertabends gewesen sein und erschien uns gerade als die allerglänzendste Instrumentalleistung. Dem durchdringendsten Verständniss und der unfehlbar sicheren Leitung des Dirigenten ist hier der Erfolg oder Nichterfolg fast lediglich allein anheimgegeben. Die Wagner'schen Fundamentalsätze für das Erfassen des richtigen Tempos und Vortrags, vom Erkennen des Charakters des Melos, von den daraus resultirenden Modificationen der Bewegung nach dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen, sowie das dynamische Gesetz von der künstlerischen Vertheilung von Licht und Schatten, — finden hier alle ihre ausgedehnteste Anwendung. Ohne genaueste Einhaltung dieser Principien ist eine acceptable Aufführung dieses auf wahrhaft grossartiger Polyphonie aufgebauten Werkes gar nicht denkbar, weshalb Nichts dringender zu wünschen ist, als dass ein Dirigent von der alten Schule, der seine Vierviertel metronomenartig „durchfuchtelt" und sein Orchester in einem (vermuthlich auch noch falsch eingesetzten) Tempo „durch Dick und Dünn" führt, — seine Hände gänzlich davon lasse!

Wie wunderbar plastisch gestaltete sich aber dieses riesige Instrumentalbild unter den Händen seines eigenen Schöpfers! Die Stimmen traten, je nach ihrer momentanen Geltung, mit einer Präcision hervor und zurück, Licht, Schatten und Mitteltinten erschienen hierdurch so wirkungsvoll vertheilt, die Abrundung der Bewegungen war eine so vollkommene, dass dieses Tonwerk, das wir nur mit dem complicirtesten gothischen Bau vergleichen können, in staunenswerther Klarheit sich vor uns aufbaute und dem entsprechend auch enthusiastisch aufgenommen ward.*)

Den erhabenen Schluss des Concertes bildete die begeisterte Apotheose der Liebe: das Vorspiel (Liebestod) und der Schlusssatz (Verklärung) aus „Tristan und Isolde". — „Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Gluth, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint." — „Doch, was das Schicksal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf. Ueber Tristan's Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens: ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar!"

So Richard Wagner's eigene Worte — denen wir Nichts mehr hinzuzufügen haben. Was er ausgesprochen über die erhabene Mission der Musik, „die, sobald sie uns erfüllt, die höchste Exstase des Bewusstseins der Schrankenlosigkeit erregt" — hier ist es ganz und voll erreicht. Hier wird das höchst denkbare Ziel eines musikalischen Kunstwerks zur That; und hier erreichte

*) Von der Frische und Energie der vom Tondichter eingehaltenen Tempi gibt die Thatsache sprechendes Zeugniss, dass diese Ouverture, welche bei der besten Aufführung, die wir von derselben ausserhalb München erlebten — unter Levy's Direction in Carlsruhe —, 10 Minuten dauerte, unter Wagner's Leitung nur wenige Secunden über 8 Minuten in Anspruch nahm.

auch das unvergessliche Wagner-Concert seinen Höhepunct — und Schluss.

Wir müssen mit dem musikalischen Theil unseres Concertberichtes nothgedrungen hier abschliessen, obgleich noch Manches zu sagen wäre. Nur über die ausgezeichneten Leistungen der Mannheimer und Carlsruher Hofcapellen, welche mit ihren Concertmeistern hier vereint wirkten und durch freiwillig beigetretene vorzügliche Kräfte zu einem Instrumentalkörper von einigen 70 Künstlern verstärkt waren — (als Harfenspieler wirkte z. B. der treffliche Tombo aus München mit) —, seien einige Worte wohlverdientester Anerkennung hier noch beigefügt. Alle wirkten mit ersichtlicher Liebe und Begeisterung mit, Alle leisteten ihr Bestes und theilweise ganz Vorzügliches! Das Orchester war mit seinem Dirigenten wie zusammengewachsen, von ihm beseelt und inspirirt, jedem seiner Winke ohne Missverstehen, ohne Schwanken folgend. Wohl muss es jedem tüchtigen Künstler zur Freude und zum Stolz gereichen, unter eines solchen Meisters Leitung und bei solchen Werken mitzuwirken; aber bewundernswerth bleibt es, wie dieser Meister innerhalb dreier Tage es zu erreichen vermochte, seinen durchaus neuen Stil des musikalischen Vortrags zweien ihm völlig fremden Orchestern so fest und sicher einzuprägen, als wenn diese nie eine andere Vortragsweise gekannt hätten.

Der schon in der Generalprobe sehr gut besetzte, bei der Aufführung aber übervolle, schöne Concertsaal des Theaters war festlich geschmückt. Die Brüstung des Orchesterbaues zierten in Medaillons die Titel der Wagner'schen dramatisch-musikalischen Schöpfungen: „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", „Meistersinger"; dazwischen prangten Lorbeerkränze, von der Mannheimer Hofbühne, dem Wagner-Comité, den vereinigten Orchestern und anderen Verehrern dem Meister gewidmet. Ueber dem Orchester thronte in grossem Medaillon „Der Ring des Nibelungen", mit „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung". — So stand und wirkte der grosse Meister mitten unter seinen Werken.

Ueber den äusseren Erfolg bedarf es kaum noch der Versicherung, dass derselbe sich von der ersten bis zur letzten Nummer zu einem einigen, stürmischen Triumph für Richard Wagner gestaltete. Am anhaltendsten und donnerndsten schien der Applaus und Hervorruf nach dem Kaiser-Marsch, der Adur-Symphonie und der Einleitung zu „Lohengrin" zu sein. Diese Werke hatte das festlich gestimmte und enthusiastisch erregte Publicum — das nicht nur aus Mannheim, sondern auch aus Heidelberg, Carlsruhe, Darmstadt, Mainz, Frankfurt etc., selbst aus Würzburg, Basel und München herbeigeeilt war — anscheinend zu seinen erklärten Lieblingen dieses Abends auserkoren.

Einen besonderen Glanz erhielt das Concert durch die Anwesenheit Ihrer königlichen Hoheiten des Grossherzogs, der Grossherzogin, des Erbgrossherzogs, Ihrer kaiserlichen Hoheit der Prinzessin Wilhelm nebst hohem Gefolge, höchstwelche zu dem Concert mit Extrazug von Carlsruhe gekommen waren und vom Orchester mit rauschendem Tusch begrüsst wurden. In der Pause unterhielten sich die höchsten Herrschaften mit dem gefeierten Meister auf das Huldvollste in längerem Gespräche, wobei das grossherzogliche Paar Seine höchste Anerkennung gegen den Dichtercomponisten aussprach und über den Plan der Bayreuther Festbühne Sich näher zu unterrichten geruhte.

Nach dem Concert versammelten sich die Verehrer des Meisters, Damen und Herren, zu einem solennen Festmahl im „Europäischen Hof", dem Absteigequartier des Gefeierten. Als Richard Wagner und seine Gemahlin erschienen, wurden sie von begeisterten Hochrufen empfangen; sie nahmen mitten unter den Festgästen, gegenüber dem Wagner-Comité, Platz, welches sich, wie schon durch die Gründung des Wagner-Vereins, so besonders noch durch die Veranstaltung dieses Festconcertes ein bleibendes Verdienst erworben und in allen hierzu getroffenen Vorbereitungen ebenso grosse Begeisterung für die Kunst, als Energie, Geschmack und Umsicht bewiesen hat.

Ein Mitglied des Comités, Hr. Dr. Zeroni jun., richtete folgende Worte der Begrüssung an den Meister:

„Es fällt mir schwer, den Gefühlen hoher Begeisterung und lebhaften Dankes gegen den verehrten Meister, die uns Alle heute durchdringen, mit Worten gerecht zu werden. Und doch drängt es uns Mitglieder vom Comité insbesondere, heute auszusprechen, was uns bewegt. Seit dem Bestehen unseres Vereins hat der verehrte Meister unsere Bestrebungen, Hoffnungen, schwachen Anläufe zum Thun stets auf das Fördersamste unterstützt, und heute krönt er unsere Wünsche durch seine persönliche Anwesenheit.

Es ist eine grosse Ehre und Auszeichnung nicht für uns allein, sondern für die Stadt, die wir bewohnen, wenn ein Mann, dessen Sinn und Zeit so grossen Zwecken zugewandt ist, ein bedeutendes Opfer an Zeit und geistiger Thätigkeit darbringt, um uns in unserem beschränkten Kreise eine Freude zu bereiten. Wir können so kühn sein, unsere Stadt heute mit Bayreuth in Parallele zu stellen. Beide Städte erscheinen als die auserlesenen. Bayreuth erhält sein Festspiel zur Zeit der Sommersonnenwende, und wir feiern heute unseren Wagner-Tag (20. Dec.) zur Zeit der Wintersonnenwende. Damit hat Richard Wagner für unseren hiesigen Verein die altdeutsche Weihnacht wieder in ihr Recht eingesetzt, und alle Jahre werden wir dieses Fest erneuern, und hoffentlich der Meister wenigstens im Geiste mit uns.

Wie aber gefragt wird, was will Bayreuth unter den Städten, so werden auch viele es unbegreiflich finden, warum gerade unsere Stadt einen Vorzug erhalten hat, und zwar werden diejenigen, die uns am besten kennen, am meisten erstaunt sein. Wie kommt es, dass eine Stadt, in der die Wissenschaft nur sehr bescheiden und die Kunst nur einseitig vertreten ist, die aber sonst ganz den materiellen Interessen des Handels und der Industrie sich hingibt, für die Durchführung einer der schwierigsten Unternehmungen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst als eine beachtenswerthe Stütze erfunden wird?

Die Antwort darauf ist nicht in den Archiven des Wagner-Vereins zu finden, sondern wir müssen weiter zurückgehen. Die Verbindung unserer Stadt mit der Entwickelung des deutschen Dramas ist fast hundert Jahre alt. Am 15. Januar 1782 wurden in unserer Stadt zuerst in Deutschland Schiller's „Räuber" aufgeführt. Damit war der dramatische Funke in Deutschland erwacht, und elektrisch verbreitete er sich von hier aus über alle deutschen Gauen. Im Leben der Nation war ein bedeutsamer Schritt geschehen, die erste dramatische That war gethan. Und unser heimischer Boden, vom Genius berührt, war in einen höheren Kreis aufgenommen, aus dem er nie mehr ganz heraustreten konnte. Es blieb etwas zurück in den Herzen, was die Stürme der nachfolgenden Jahre überdauerte. Der Genius sprüht unsterbliche Funken, die nie ganz verglimmen; und so hat das erhöhte Interesse am Theater von Seiten der hiesigen Bevölkerung, das dieses Institut unter den schwierigsten Verhältnissen immer zu schützen gewusst hat, gewissermaassen als letztes Lebenszeichen einer grossen Zeit fortgewirkt.

Und wieder, fast ein Jahrhundert später, wird ein Drama geboren, gross, gewaltig, furchtbar. Nicht als erstes Jugendproduct, sondern als Mannesproduct, als das Lebenswerk eines grossen Dichters tritt es auf; und nicht ein zufälliger, romanhafter Stoff, sondern der deutsche Stoff, die deutsche Heldensage, die deutsche Sage ist es, die zum ersten Male dramatisch lebendig wird. Die alten Heldengestalten sprengen die Decke eines Jahrtausends, und wir erkennen sie wieder, es sind die Unseren. Erschüttert werden wir gewahr, wie der Geist unserer Nation schon vorhanden war, ehe wir noch eine Geschichte hatten.

Was Wunder, dass sich das alte Zucken wieder regt an dem Orte, wo es zuerst gepocht hat. Und als Frucht dieser Erregung entspringt zunächst ein praktischer Gedanke, der Wagner-Verein wird gegründet. Aber die praktische Seite dieses Gedankens, die sich erst noch zu bewähren hat, ist nicht die einzige, sondern das, worauf wir besonders stolz sind, ist, dass wir damit die Pflicht des Volkes gegen unsere Dichter bezeichnet zu haben glauben. Die Stellung der Nation ihren grossen Söhnen gegenüber muss jetzt eine andere sein, als im vorigen Jahrhundert. Während man früher gesungen hat: „Es soll der Sänger mit dem König gehen", muss es jetzt heissen: „Das ganze Volk soll mit dem Dichter gehn, er führt es auf der Menschheit Höhn". Nicht einzelnen hohen Patronen, nicht den späten Enkeln wollen wir es überlassen, den Dichter zu würdigen, seinen hohen Zielen die

Arme zu leihen; selbst wollen wir erleben, selbst mitthaten; das Princip der allgemeinen Wehrpflicht wollen wir ausdehnen auf das geistige Kampfesgebiet, wo das Schicksal unseres besseren Theils entschieden wird.

Dieser Gedanke wurde von Richard Wagner günstig aufgenommen, er hat geistige Beziehungen zwischen ihm und uns angeknüpft, und er hat ihn endlich in unsere Mitte geführt, um vor uns die zauberischen Tongebilde erstehen zu lassen, die nur Er in seiner Gewalt hat, deren Eindruck ich nicht beschreiben kann noch will, auf den aber die Worte Goethe's passen: „Ergriffen fühlt der Mensch das Ungeheure".

Auf welche Weise können wir nun dem Meister am besten unseren Dank bezeugen? Doch nur durch die That. Aber die Thaten reifen langsam im Laufe der Zeiten, und die That ist stumm. Heute aber sind wir zum Geniessen aufgefordert, unsere Herzen sind weit geöffnet durch die grosse Freude, die uns bereitet worden; geben wir uns ganz diesen Empfindungen hin, jubeln wir unserem erlauchten Gaste zu und bekräftigen wir unsere Entschlüsse und Gesinnungen durch ein feuriges Hoch, das auch eine Art von Zukunftsmusik darstellen soll, das für jetzt und in Zukunft unsere tiefempfundene Harmonie, unsere tiefinnerste Uebereinstimmung mit dem Geiste, den die Wagner'sche Musik kundgibt, ausdrücken soll. Richard Wagner, der Retter der Musik in unseren Tagen, der Schöpfer des musikalischen Dramas, lebe hoch!"

Der Gefeierte war sichtlich ergriffen von der ihm dargebrachten Huldigung. Fast unmittelbar nach dem Toast erhob er sich und erwiderte in der ihm eigenen ernsten, eindringlichen und herzlichen Weise etwa Folgendes: „Es sei ihm unmöglich, diese Rede ohne Erwiderung zu lassen, in welcher mit grosser Natürlichkeit und in herzlichster Weise Gedanken von hoher Bedeutung ausgesprochen worden, die recht unmittelbar den Eindruck der Ereignisse wiedergeben. Der Festredner habe seine (Richard Wagner's) Beziehungen zu Mannheim tief empfunden, sinnig gedeutet und ausgesprochen. Man habe gefragt, wie es komme, dass Er gerade hierher sich gewendet habe. Die grosse Vergangenheit Mannheims, der stets rege Sinn für Kunst und Künstler, der hier herrscht, seien wohl für ihn schon Anziehungs- und Anknüpfungspuncte gewesen. Es habe sich in ihm aber auch ein eigener Sinn dafür ausgebildet, wo das Echte, das Deutsche in Gesinnung und That zu suchen ist. Das findet man nicht in den grössten Städten, nicht in den Residenzen, sondern in den Städten, wo echtes Bürgerthum und echter Bürgersinn herrscht.

Seit einer Reihe von Jahren wusste sonst der Deutsche kaum noch, wo für seine Sitte und Art die eigentliche Heimath zu finden wäre. Das deutsche Wesen müssten wir oft nur errathen, wenn es sich nicht in unseren grossen Denkern, Dichtern und Musikern so herrlich bekundet und erhalten hätte, und wenn wir nicht wüssten, dass der fruchtbringende Boden für ein festbegründetes, bürgerliches Dasein auch der für unsere echt nationale Gesinnung sei und bleibe, während Alles, was nach aussen strebt, in Gesinnung und That unnational werde. — Man habe ihn oft verwundert gefragt, wie es komme, dass er das kleine Bayreuth als Stätte für sein Festtheater sich auserseben habe. Diesem kleinen Ort den Vorzug vor weit grösseren zu geben, haben ihn dieselben Gründe bestimmt. Zudem liegt Bayreuth mitten im Herzen Deutschlands, von allen Seiten leicht erreichbar, und zugleich in Bayern, dem Lande, dessen König ihm so grosse Huld bewiesen. Des Königs Gnade verdanke er es, dass es ihm gegönnt war, seine Werke in Ruhe und ohne Sorgen ununterbrochen zu vollenden. Damit aber die Gedanken zur That werden konnten, bedurfte er der Mithilfe enthusiastischer Freunde, die sich um ihn schaarten. Corporativ ist Mannheim der erste Ort gewesen, der ihm hierbei in selbständiger Initiative entgegenkam. Die Mannheimer haben in ihm zuerst den Glauben an die praktische Verwirklichung seiner Pläne befestigt, sie haben ihm bewiesen, wo für den deutschen Künstler der wahre Boden zu suchen ist: im Herzen der Nation. Schon der Name bezeichne Mannheim als einen Ort, wo „Männer heimisch" sind; Bayreuth aber sei ein durch die Cultur noch unentweihter, echt jungfräulicher Boden für die Kunst. Aus der Verbindung Beider soll ein neues, jugendlich kräftiges Kunstleben entspriessen. Dies hoffe er zuversichtlich und bringe ein Hoch aus auf die Freunde seiner Kunst in Mannheim, auf die ersten Gründer und Vorsteher des Wagner-Vereins!"

Begeisterter Jubel antwortete diesen, in ihrer unmittelbaren Wirkung von Allen tief empfundenen Worten des Meisters. Andere Toaste schlossen sich an: so von Hrn. Dr. Werther, der in schwungvoller Rede die deutsche Kunst und ihren Repräsentanten, Richard Wagner, feierte; von Hrn. Wengler, der die Jugend als die Trägerin des Enthusiasmus pries, welche allem Grossen und Schönen begeistert entgegenkommt; von Hrn. Dr. Fuchs, der in gebundener Rede den Meister besang. — Mitten in dem Festjubel ertönte Musik und Gesang. Die vereinigten Männergesangvereine Mannheims brachten Richard Wagner ein Fackelständchen mit Instrumentalbegleitung; erst im Hofe, dann im Saale selbst sangen sie den Festgruss „An die Künstler" von Mendelssohn, einen Chor von Marschner u. A. Ein Mitglied, Hr. H. Schmidt, brachte ein begeistertes Hoch auf Richard Wagner aus, das von diesem in herzlichen Worten bedankt und erwidert ward.

So endeten die Mannheimer Wagner-Festtage in gehobener, fröhlichster Stimmung. — Der 20. December 1871 wird aber nicht nur für Mannheim ein unvergesslicher sein, sondern auch für die Kunstgeschichte unserer Zeit ein bedeutungsvoller bleiben. Denn dieses Concert wird das letzte sein und bleiben, das Richard Wagner selbst geleitet hat. Erst in Bayreuth werden seine Freunde und Verehrer ihn wiedersehen, dann aber sein grösstes Werk als reichstes, kostbarstes Geschenk aus seiner eigenen Hand empfangen. Richard Pohl.

## Musikbrief.

**Wien.**

„Christus", Oratorium von Franz Liszt.

1. Theil, „Weihnachtsoratorium", zum ersten Male aufgeführt im dritten Gesellschaftsconcerte zu Wien am 31. Dec. 1871.

Wir haben uns in unseren Wiener Musikbriefen, einmal auch ausführlicher in der Besprechung von Deprosse's „Salbung David's" wiederholt dahin ausgesprochen, dass wir eine dramatische Behandlung des Oratoriums in Wagner'schem Sinne in unserer Zeit für die allein lebensfähige halten. Dass wir dabei in erster Linie den textlichen Vorwurf im Auge hatten, zu einem solchen einen dramatischen Vorgang für unerlässlich hielten, brauchen wir wohl erst nicht des Näheren zu erörtern.

Unpraktische Theorienschmiede konnte man uns schon deshalb nicht nennen, weil wir auf ein allgemein bekanntes, fast überall mit warmer Zustimmung aufgenommenes modernstes Oratorium hinweisen konnten, das die von uns gemeinte Form am prägnantesten zum Ausdruck brachte: Liszt's „Heilige Elisabeth". Während wir nun schon nahe daran waren, die von Liszt gewählte Form für die seiner innersten Ueberzeugung, wie der unserigen allein entsprechende zu halten, während wir eben in dem Meister einen Reformator der Oratorienform begrüssen wollten, wie Richard Wagner längst als ein solcher bezüglich der Oper anerkannt ist, tritt Liszt mit einem neuen Werke vor uns, welches die Grundprincipien seiner „Elisabeth" mit einem Male über den Haufen wirft und nach jeder Richtung vollständig geänderte Kunstanschauungen seines Autors bekundet.

Liszt steht diesmal dem erhabenen Mythus der Menschwerdung des Heilandes, der Erlösung der Welt mit der Inbrunst eines frommen Mystikers des 12. and 13. Jahrhunderts rein contemplativ gegenüber. Er schreibt ein grosses Oratorium „Christus", von dessen drei Abtheilungen wir im Wiener dritten Gesellschaftsconcerte nur die erste als ein selbständiges „Weihnachtsoratorium" unter Anton Rubinstein's Leitung aufführen hörten.

Es würde eine nicht geringe Portion Leichtfertigkeit dazu gehören, über ein so complicirtes Werk ohne Partitur oder auch nur Clavierauszug (die beide in Wien nirgends aufzutreiben waren) nach einem erstmaligen Hören dictatorisch abzuurtheilen. Aber offen herausgesagt, unbedingt günstig war dieser erste Eindruck nicht.

Gegenüber der frischen Schaffensfreudigkeit, welche die grössere Hälfte der „Elisabeth" durchzieht, waltet im „Christus" ein Gesammtton geistiger Ascetik, welcher eine zündende und den Hörer mit sich fortreissende Begeisterung fast nirgends aufkommen lässt.

Liszt's „Christus" erscheint uns mehr als irgend eine andere kirchliche Composition des Meisters der grauen Reflexion entsprungen. Der Ernst, mit dem Liszt diesmal an die Arbeit gegangen, fordert unbedingt unseren höchsten Respect heraus, die Intention, etwas Tiefes und Inbrünstiges, dabei Originelles zu geben, ist überall ersichtlich. Aber diese Pfade der Zerknirschung, der gesuchten Simplicität, wie weit stehen sie ab von den Wegen und Bahnen von uns modernen Weltmenschen!

Wie in seinem voriges Jahr aufgeführten 13. Psalm versenkt sich Liszt förmlich in die ältesten Meister der Kirchenmusik, dabei will er aber auch die modernsten Errungenschaften nicht aufgeben; so geschieht es, dass wir neben rein Palestrina'schen Dreiklangfortschreitungen, ja neben dem unverhülltesten Gregorianischen Kirchengesang Vorhalte finden, wie sie ohne Weiteres in „Tristan und Isolde" stehen könnten, vielleicht auch wirklich dort stehen.

Die Absicht ist unverkennbar und höchst berechtigt: „Alle Stile aller Zeiten sollen der religiösen Idee zum Triumphe verhelfen", aber eben dieses unentschiedene Schillern nach allen Richtungen hin erschwert das Verständniss des Oratoriums bei der bekannten mehr episodisch-musivischen, als streng organischen Manier des Liszt'schen Entwickelns um so mehr. Die meisten Bedenken hegen wir gegen die gewählte Form des Weihnachtsoratoriums, im Besonderen gegen das Ueberwuchern des instrumentalen Elementes gegenüber dem vocalen.

Vier weit ausgeführten Orchestersätzen steht ein einziger selbständiger (und ein gleichsam nur dem zweiten Instrumentalstück, Pastorale, anhangsweise beigefügter kurzer zweiter) Chorsatz gegenüber. Die Schilderung der alttestamentarischen Erwartung des Messias („*Rorate coeli*"), welche Liszt mit einem Pastorale („Die Hirten zu Bethlehem") vereinigt zur Einleitung seines „Christus" bestimmt, ferner die musikalische Darstellung der Vorgänge an der Krippe — Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige — überlässt der Meister einzig und allein dem Orchester.

Bei der brünstigen Hingebung, mit der Liszt die Idee der allgemeinen Sehnsucht nach dem Erlöser verfolgt, bei der geradezu Bach'schen Sorgfalt, mit der er jedem einzelnen Momente des ihm geistig vorschwebenden biblischen Textes: *Rorate coeli desuper, et nubes pluant Justum; aperiatur terra et germinet Salvatorem* *) charakteristisch gerecht zu werden und dabei doch die fromm-ergebungsvolle Grundstimmung festzuhalten sucht, erwächst ihm das herkömmliche Orchestervorspiel allmählich zu einer stattlichen „symphonischen Dichtung", welche nahe den Zeitraum einer Glockenstunde in Anspruch nimmt. Und diese stundlange „symphonische Dichtung" ist ein scheinbar uferloses Andante, fast ausschliesslich von verschwommen sordinirten Geigen geführt, denen nur selten die schärfer zeichnenden Clarinetten und Oboen zutreten; dieses Andante ist zugleich in den einförmigsten Sechsachtel- (oder Sechsviertel-) Takt gezwängt und bietet, fortwährend pastoralen Charakters, zugleich jene von uns erwähnten alterthümelnden Palestrina'schen Wendungen in Ueberfülle: wo findet sich für dergleichen ein hingebendes Auditorium unter den gewöhnlichen Concertbesuchern?

Liszt hat seinen „Christus" absolut nicht für den Concertsaal, sondern für die Kirche, oder vielmehr, wie einst St. Augustin seine berühmten „Confessiones", für sich selbst geschrieben.

Diese Ansicht bestätigt vor Allem das nach dem kurzen Solo (die Verkündigung des Engels ohne feste Rhythmen, gleichsam psalmodirend darstellend) und dem sich anreihenden gleichfalls alterthümlich gehaltenen Engelchor folgende „Stabat mater speciosa", dieser wunderbar innig gemeinte Mittelpunct des Weihnachtsoratoriums: ein Strophenchor, der wegen seiner Länge und melodischen Armuth dem gemischten Publicum des Concertsaals unsympathisch bleibt, während eine warmgläubige Versammlung in der Kirche sich des mächtigsten, weihevollsten Eindruckes schwerlich erwehren würde.

Ob Liszt selbst oder Jemand Anderes für ihn die uralten Terzinen des „Stabat mater dolorosa" zu einem „Stabat mater speciosa" textlich umbildete, wissen wir nicht.

Liszt hat die 27 (!) Strophen dieses Chorgesanges in feinster und hingebendster Weise declamirt, auf das Merkwürdigste harmonisirt und die Monotonie der strophischen Composition durch musikalisches Zusammenziehen von je vier und vier Strophen (zu einem Ganzen), sowie durch Wechsel zwei- und dreitheiliger Taktart zwar nicht ganz aufgehoben, aber doch gemildert. Die voll ausschallenden Accordfermaten an jedem einzelnen Textabschnitte, der Hinzutritt der Orgel und später der Posaunen (zu dem anfangs ganz unbegleiteten Chor) müssten im Gotteshause — etwa in feierlicher Dämmerstunde — unendlich ergreifend wirken.

Begreiflich blieb auch der so tief empfundene Marien-Hymnus der grossen Majorität des Publicums ein schwülstiges und schwer zu lösendes Räthsel. Auf festem musikalischen Boden fand man sich erst in dem das Weihnachtsoratorium abschliessenden „Drei-Königs-Marsch", oder vielmehr schon in dem vorhergehenden (zweiten) Pastorale, von der durch das Pizzicato sämmtlicher Saiteninstrumente intonirten Marschmelodie angefangen.

Obwohl durch das anfangs verschwommene Colorit und die fortgesetzte Imitation der Schalmei (ähnlich wie in Berlioz' „Scène aux champs") ermüdend, birgt dieses Pastorale ein paar unendlich schöne und poetische Einzelmomente, die leider nur viel zu rasch vorüberfliegen, um sich in den Herzen der Hörer (wenigstens der Mehrzahl) festsetzen zu können.

Für das erstmalige Hören hat uns die zweite Hälfte dieses Pastorals unter allen diesmal aufgeführten Nummern des „Christus" am wärmsten zu Herzen gesprochen. Mit dem pomphaften „Marsch der heiligen drei Könige" hat sich der Tondichter unseres Erachtens am leichtesten abgefunden. Seinen musikalischen Ideen nach gehört dieser Marsch am wenigsten Liszt allein an: Die Reminiscenzen an Meyerbeer's „Robert", Schubert's C-Quintett, Wagner's „Lohengrin" und Liszt's eigene symphonische Dichtungen springen leider auch dem Laien so zu sagen ins Auge. Indessen ist der Marsch so meisterhaft instrumentirt, er enthält einige so köstlich gemachte Steigerungen, dass man ihn den effectvollsten (wenn auch etwas äusserlichen) Abschluss des „Weihnachtsoratoriums" nennen müsste, wenn der Meister um eine Minute früher schlösse. Dieses übermässige Ausspinnen jedes einzelnen Stückes dürfte die Hauptklippe sein, an der ein rascheres Verständniss des „Christus" seitens des grossen Publicums scheitert; dieses nicht Fertigwerdenkönnen führt uns aber andererseits besonders deutlich den merklichen Unterschied Liszt'scher und Wagner'scher Herrschaft über das Material, die Form vor Augen.

Jedes grössere selbstständige Wagner'sche Orchesterstück überschreitet nicht ein gewisses, allgemein zugängliches Maass an Zeit und Raum; gerade bezüglich der Dimensionen seiner Orchestersätze finden wir einen wunderbaren künstlerischen Instinct des Meisters, auf den unseres Wissens noch Niemand aufmerksam gemacht hat.

Um wieder auf Liszt's „Christus" zurückzukommen, so schieden wir von dem ersten Theile des Werkes mit der höchsten Achtung vor dem wahrhaft selbstlosen, inbrünstigen, ganz der Sache hingegebenen Streben des Tondichters; wenn wir aber erklären würden, dass uns das Werk für sich allein vollkommen sympathisch berührt hätte, müssten wir gegen unsere Ueberzeugung sprechen. *)

Insbesondere scheint uns gerade diese Form des Oratoriums keine Zukunft zu haben, ja sie dürfte unter den Händen eines weniger genialen Künstlers wie Liszt leicht antik-moderne Zwitter zu Tage fördern, für die sich nirgends in der Welt ein theilnehmendes Ohr und Herz findet. Hier, wie überall in der Kunst,

*) Thauet Himmel von oben, die Wolken mögen regnen den Gerechten, es öffne sich die Erde und spriesse den Heiland.

*) Dass wir dieses unter dem ersten Eindruck abgegebene Urtheil bei eingehender Kenntniss der Partitur und bei wiederholtem Hören revidiren müssen, ist immerhin möglich.

Ein Facsimile von Johannes Brahms.

gilt der derbe, aber schlagende Satz: *„Quod licet Jovi, non licet bovi“.*

Die Aufnahme des „Christus“ im dritten Gesellschaftsconcerte war eine relativ noch immer warme, ja sie konnte den mit dem sonstigen Enthusiasmus der Wiener (anwesenden Componisten gegenüber) nicht Vertrauten, dem besonders die zwei jubelvollen „Elisabeth“-Aufführungen des Jahres 1869 fremd geblieben, sogar als ein vollständiger Erfolg erschienen sein. Opposition war nirgends laut, vielmehr wurde Liszt nach dem Engelchor, dem „Stabat mater“ und dem zweiten Pastorale hervorgerufen, eine Ovation, die sich nach Schluss der Aufführung noch mehrmals wiederholte. Aber es war doch nur ein Pyrrhussieg, welcher zum grössten Theile der sprichwörtlich gewordenen Courtoisie der Wiener zu danken.

Die von A. Rubinstein mit der grössten Pietät — als gälte es seinem eigenen Werke — geleitete Aufführung liess keinen billigen Wunsch (ausser etwa nach einem festeren Zusammenstimmen der Orgel mit Chor und Orchester) unbefriedigt. Soli, Chor und Orchester gaben ihr Bestes. Die von Hrn. Pruckner gespielte Orgel inspirirte Liszt selbst aus nächster Nähe.

Das Concert war selbstverständlich eines der am glänzendsten besuchten der Saison. Dr. Th. Helm.

## Kürzere Berichte.

**München.** Der hiesige Wagner-Verein veranstaltete am 5. Jan. in den Räumen des kgl. Odeonssaales ein Concert, dessen Ertrügniss dem Fonds für die „Nibelungen“-Aufführung zugewendet werden soll. Als derselbe gegründet wurde, traten ihm die Musikdirectoren Jos. Gungl und Aug. Koch sofort bei und erboten sich zugleich, mit ihren Privatcapellen zu Gunsten des Vereins Concerte veranstalten zu wollen. In Anerkennung dieser uneigennützigen, wirklich künstlerischen Gesinnungsart beschloss der Verein, beide Herren als Mitglieder des Ausschusses zu wählen. Hr. Musikdirector Gungl hat nun sein Wort gelöst und mit seinen Kräften das Möglichste geleistet. Sein Orchester trug an jenem Abende das Vorspiel zu „Lohengrin“ (an dieses schloss der Prolog des Hrn. Prof. Peter Cornelius an), die Ouverture zu „Tannhäuser“ und den Kaiser-Marsch vor; ausserdem fiel diesem Orchester die Aufgabe zu, das Cmoll-Concert von Beethoven und die Ocean-Arie aus „Oberon“ zu begleiten. Fräul. Virginie Gungl, eine Tochter des Musikdirectors, sang mit viel Geschmack und Bravour diese schwierige Arie; mit nicht minder rühmenswerther Auffassung und Technik spielte Hr. Carl Polko das Beethoven'sche Concert, und durch den Vortrag der Lieder „Die „Rose“, „Träume“, „Die Erwartung“ von Wagner bewährte Hr. Hasselbeck seinen anerkannten Ruf als Concertsänger. Ein Mitglied des k. Hoforchesters zählte auch zu den Mitwirkenden: Hr. Violinist Fromm zeichnete sich durch ein Violinconcert eigener Composition aus, und wenn ich endlich Frl. Elisabeth Müller aus Oldenburg erwähne, welche den Prolog gesprochen hat, so ist damit der Inhalt des Programms erschöpft. Wie verhielt sich nun das Publicum gegenüber den Leistungen an jenem Abende? Rühmend sei es hervorgehoben, dass die Zuhörer, unter welchen die höchsten Stände vertreten waren, allen Mitwirkenden freudige Anerkennung zollten, weil sie mit ganz richtigem Sinne die Aufgabe erkannten, welche sämmtliche Concertirende sich gestellt, nämlich: nach besten Kräften einer erhabenen Idee zu dienen, zu deren Verwirklichung der deutsche Meister Richard Wagner das deutsche Volk auffordert. Hat sich nun auch ein Theil der hiesigen Localkritik in läppischer, ja unverantwortlicher Weise über jenes Concert expectorirt, so kann doch solches Gebahren den Wagner-Verein in seinen Bestrebungen nicht hindern. In München ist man es gewöhnt, dass beim Namen „Wagner“ die Raben auffliegen und mit jämmerlichem Gekrächze die Luft erfüllen. Gönnen wir diesen Trauervögeln ihre Domäne, sie gleichen jenen Thierchen in den Sümpfen, von denen ein lateinischer Hexameter sagt: *Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant.*

b.

**Prag**, 14. Jan. Die am 4. im Deutschen Landestheater stattgefundene zweite Aufführung der Oper „Hamlet“ von Thomas entschied über „Sein oder Nichtsein“ derselben, und es ist keine Frage mehr, dass mit diesem für einen französischen Compositeur der Gegenwart genug originellen, stellenweise geistvoll erfundenen und piquant instrumentirten Werke eine Bereicherung des Opernrepertoires nicht erzielt wurde. Der vorsichtige Theaterdirector mag dies geahnt haben, da er auf die Ausstattung der Novität, mit deren Vorführung lange gezögert wurde, nichts verwendete. Der lebhafteste und wohlverdiente Beifall galt zumeist der Ophelia des Frl. Löwe, welche die zu Ehren der ersten Darstellerin dieser Rolle in Paris im Jahre 1868 bearbeiteten und eingeflochtenen schwedischen Nationalmelodien mit allem Reize ihrer herrlichen und geschulten Stimme vortrug. Der Hamlet unseres ersten sehr strebsamen Baritonisten Hrn. Schebesta war, was die Gesangsleistung betrifft, zumeist genügend, in der Darstellung über blos sentimental. — Die diesjährige Concertsaison wurde am 6. mit einem von Hrn. Dr. Prochaska geleiteten historischen Concerte eröffnet, das sich durch ein äusserst interessantes Programm auszeichnete. Die Ausführung sämmtlicher Nummern war äusserst gelungen, insbesondere aber müssen wir hervorheben die graziösen französischen Gesangsvorträge des Frl. E. Bubeniczek, die charakteristische, von dem feinsten Geschmacke und dem eindringendsten Studium zeugende Wiedergabe von Schumann's „Kreisleriana“ durch die ausgezeichnete Pianistin Frl. Sophie Dittrich und den fein abgestuften Vortrag des Chors „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ aus dem Deutschen Requiem von Brahms, durch dessen vollständige Aufführung unseren Musikern ein hoher Genuss bereitet werden könnte. — Am 7. fand das erste Philharmonische Concert statt, das nur drei Nummern enthielt: eine Orchesterphantasie von Rémy (Dr. Meyer in Graz), die Variationen aus Beethoven's Quartett Op. 18, No. 5 und die Symphonie in Bdur von Schumann. Die Phantasie fand reichen Beifall; ein grosser Theil desselben galt jedoch dem Landsmanne — der Componist ist nämlich ein Prager Kind. Dem Werke ist als Motto eine Stelle aus Halm's „Wildfeuer“ vorgesetzt: „— — Er oder Sie? Jetzt trotzig wilder als der tollste Knabe, jetzt weich und innig wie nur Mädchen sind!“ Beim Anhören des in jeder Beziehung schwierigen musikalischen Tableaus wussten daher auch einige bedächtigere Musikfreunde nicht, ob sie — wie es im Sprichworte heisst — Buben oder Mädchen sind. Einen beruhigenden Contrast zu diesem Tonsturme bildeten darauf Beethoven's liebliche Quartettvariationen, deren Ausführung von den sämmtlichen Streichinstrumenten des Orchesters zum Verständnisse und Genusse derselben jedoch weit weniger nothwendig erscheint, als die Betrachtung zarter Naturgebilde durch das Mikroskop. Die Symphonie von Schumann wurde allzu wuchtig und polternd gegeben, und fehlte allzuhäufig die feinere Nuancirung, welche nur durch zahlreiche Proben hergestellt werden kann. — Hrn. v. Bülow's für den 20. angekündigtes Concert wird wahrscheinlich verschoben werden müssen, da die beiden hiesigen für Concerte geeigneten Säle während des Carnevals nicht zu haben sind. Ein Königreich für einen Concertsaal in Prag! K.

**Pest**, 13. Jan. Am 9. und 11. d. M. concertirte hier H. v. Bülow, beide Mal vor einem höchst eleganten und ausgewählten Publicum, welches alle Räume des Saales besetzt hatte. Die beiden Concerte können als eine kurz gefasste illustrirte Geschichte der Clavierlitteratur gelten; in chronologischer Ordnung wurden uns Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt, dann wieder Hummel, Mendelssohn, Beethoven, Schumann und Liszt vorgeführt. Bach's Amoll-Präludium und Fuge machten einen wahrhaft überwältigenden Eindruck. Die echt germanische wuchtige Kraft dieser Composition dürfte kaum einen würdigeren Interpreten finden, als Hans v. Bülow, dessen ganzes künstlerisches Wesen von so echt deutschem Gepräge ist. Von Liszt hörten wir sechs (?) der feurigsten Rhapsodien und etwa ein Dutzend andere Compositionen, von Beethoven die geistreichen Fdur-Variationen und die schöne Sonate in Esdur (*L'adieu, l'absence et le retour*). Das Publicum spendete dem Künstler, welcher die mehr als zweistündigen Concerte ganz allein mit seinem Spiele ausfüllte, ohne Noten und mit kaum eine Minute währenden wenigen Pausen spielte, reichlichen, beinahe jubelnden Beifall. — Auch über ein recht gelungenes Orchesterconcert habe ich zu berichten, welches die Ofener Musikakademie in den

eleganten Raumen des Ofener Festungstheaters am 5. d. M. veranstaltete. Schubert's elegante, aber auch ein wenig flüchtige „Rosamunde“-Ouverture, desselben „Allmacht Gottes“ in der prachtvollen Instrumentation Liszt's, Bruch's effectvolle Composition „Frithjof's Klage beim Grabe seines Vaters“ und Mendelssohn's Psalm „Wie der Hirsch schreit“ u. s. w. waren die anregenden Nummern des Concertes, welche gut executirt und auch lebhaft beklatscht wurden. — Als interessante Neuigkeit theile ich Ihnen mit, dass Richter eine Musikschule errichten will.
O. P.

## Concertumschau.

**Basel.** 6. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Symphonie in Ddur von Haydn, Ouverturen von Beethoven (zu „Coriolan“) und Reinecke („Friedensfeier“), Gesangvorträge des Frl. O. Ottiker aus München, Violoncellvorträge des Hrn. Em Hegar aus Leipzig.

**Berlin.** Musikdirector Bilse's Concerte vom 9. bis 15. Jan.: Ouverturen zu „Egmont“ und „Leonore“ von Beethoven, „Beethoven“-Ouverture von Lassen, Ouverturen „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und zu „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn, zu „Wilhelm Tell“ von Rossini, zu „Rosamunde“ von Schubert, zu „Jessonda“ von Spohr, zu „Rienzi“ und „Faust“-Ouverture von Wagner, zu „Freischütz“ und „Oberon“ von Weber; Symphonien in Cdur von Mozart und in Adur von Beethoven; Türkischer Marsch von Beethoven, Sylphentanz von Berlioz, Vorspiel zu „Loreley“ von M. Bruch, Serenade von Haydn, Ungarische Rhapsodie von Liszt, „Träumerei“ und „Abendlied“ von Schumann, Vorspiel und Entr'act zu „Lohengrin“ von Wagner, „Aufforderung zum Tanz“ von Weber-Berlioz.

**Bern.** 4. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: Bdur-Symphonie von Haydn, „Egmont“-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. O. Ottiker aus München, Violoncellvorträge des Hrn. Em. Hegar aus Leipzig.

**Breslau.** Symphonieconcert der Concertcapelle am 12. Jan.: Ddur-Symphonie von Mozart, Violinvortrag des Hrn. Louis Lüstner etc. — Verein für classische Musik am 13. Jan.: Streichquartett in Gdur von Mozart, Cmoll-Trio und Fmoll-Quartett von Beethoven.

**Chemnitz.** Symphonieconcert des Stadtmusikcorps am 12. Jan.: Marsch No. 1 von Joachim, Ouverture zu „Medea“ von Bargiel, „Winterruhe“ von Raff und „Trauer“ von Schumann (beide Stücke vom gesammten Streichquartett ausgeführt), Adur-Symphonie von Beethoven, Serenade in Fdur für Streichorchester von Volkmann, Andante aus der Cmoll-Symphonie von Cartellieri, Ouverture zum „Beherrscher der Geister“ von Weber.

**Coblenz.** 4. Abonnementconcert des Musikinstitutes: 4. Symphonie von Schumann, Ouverturen von Mendelssohn und Mozart, Motette von Haydn, Chor aus „Christus am Oelberg“ von Beethoven, Claviervorträge der Frau Ritter-Bondy.

**Elberfeld.** Concert des Instrumentalvereins am 9. Jan.: Bdur-Symphonie von Gade, Ouverture „Fingalshöhle“ von Mendelssohn, Esdur-Concert von Beethoven und Clavierstücke (Präludium, „Abendgesang“, Terzenstudie) von I. Seiss, Arie von Marschner und Lieder von M. Weyermann.

**Frankfurt a. M.** 6. Kammermusiksoirée: Streichquartett in Gdur von Mozart, Claviersonate in Ddur von Schubert, Streichquartett in Esdur, Op. 127, von Beethoven.

**Graz.** 1. Mitgliederconcert des Singvereins: „Mirjam's Siegesgesang“ von F. Schubert, „Ungewisses Licht“, Doppelchor von Schumann, „Lass, freudiger Geist“, Motette von Bach, „Schön Rohtraut“ von Schumann, „Deutsches Liederspiel“ (Sopransolo, Tenorsolo und Chor mit Clavierbegleitung) von H. v. Herzogenberg. (Letzteres Werk wird in einer uns vorliegenden eingehenden sachkundigen Besprechung u. A. als eine „höchst interessante Novität“ bezeichnet, in der sich eine eigenartige, tief und innig fühlende Natur ausspricht.)

**Jena.** 4. Akademisches Concert mit Liszt's Beethoven-Cantate und der 5. Symphonie von Beethoven.

**Leipzig.** 13. Gewandhausconcert: Symphonie in Esdur von Haydn, Ouverturen „Nachklänge von Ossian“ von Gade und zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn, Harfenvorträge des Hrn. Aptommas aus London, Violoncellvorträge des Hrn. L. Lübeck. — 4. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: Cmoll-Symphonie von Gade, „Haideschacht“-Ouverture von F. v. Holstein, Kaiser-Marsch von Wagner, Gesangvorträge des Frl. J. Käubler. — 59. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins: Cdur-Symphonie von Schubert, Spanisches Liederspiel von Schumann.

**Lemberg.** 1.—4. Soirée des galizischen Musikvereins: Claviertrios in Ddur von H. Reber und in Esdur von Beethoven, Dmoll-Violinsonate von Hauptmann, Rondo brillant Op. 70 von Schubert, Sonate für Pianoforte zu 4 Händen von Moscheles, Claviersonate Op. 81 von Beethoven etc. — 1. Orchesterconcert desselben Vereins: „Abenceragen“-Ouverture von Cherubini, „Ode du printemps“ für Pianoforte mit Orchester von Raff, Reitermarsch von Schubert-Liszt.

**Magdeburg.** 5. Logenhausconcert: Ocean-Symphonie von A. Rubinstein, Scherzo pastorale für grosses Orchester von F. Lachner, Ouverture No. 3 zu „Leonore“ von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Eggeling-Isendahl aus Braunschweig. — 2. Concert der Gesellschaft „Vereinigung“ am 13. Jan.: Symphonie von Ritter, Concertouverture von Kalliwoda, Gesangvorträge des Frl. Margarethe Müller vom herzogl. Hoftheater zu Braunschweig, Flötensoli: Hr. Th. Winkler, grossherzogl. Kammervirtuos aus Weimar. — 5. Harmonieconcert: Gmoll-Symphonie von Mozart, Ouverture zu „Wilhelm Tell“ von Rossini, Gesangvorträge des Frl. Klauwell aus Leipzig, Violoncellvorträge des Hrn. F. Grützmacher aus Dresden.

**Meiningen.** 4. Abonnementconcert: 4. Suite von F. Lachner, „Manfred“-Ouverture von Schumann, Andante mit Variationen aus Schubert's Dmoll-Quartett in mehrfacher Besetzung, Claviervorträge des Hrn. Th. Ratzenberger.

**Oldenburg.** 3. Abonnementconcert: Symphonie in Ddur von Em. Naumann, Ouverture zur „Zauberflöte“ von Mozart und zu den „Abenceragen“ von Cherubini, Violinvorträge des Hrn. L. Auer.

**Stuttgart.** 2. Quartettsoirée der HH. Singer, Wehrle, Wien und Krumbholz unter Mitwirkung des Hrn. Hofpianisten W. Krüger: Streichquartette in Ddur von J. Haydn, in Amoll von F. Kiel und in Dmoll von Schubert.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen.
D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Frau Pauline Lucca hat von den Directionen der kaiserl. Theater zu Moskau (und Petersburg?) Einladungen zu Gastspielen für nächsten Winter erhalten und angenommen; im September gedenkt die Sängerin in Mannheim einige Male aufzutreten. Die hiesigen Vorstellungen der vom Impresario Pollini geleiteten italienischen Operngesellschaft werden am 15. März ihren Anfang nehmen und sich vorläufig auf drei Abende erstrecken. Im Walhalla-Volkstheater gab die am 13. d. M. stattgehabte erstmalige Aufführung des „Zauberringes“ von Alb. Schröder Frl. von Ferency Gelegenheit, ihrem Gastspielcyklus eine neue Partie einzureihen. — **Chemnitz.** Frl. Paula Gayer und Frl. Marie Jäger setzten am 8. u. 11. d. M. in den Opern „Freischütz“ und „Rigoletto“ mit Erfolg ihr hiesiges Gastspiel fort. — **Hamburg.** Das Gastspiel des Hrn. Dr. Gunz aus Hannover soll dem Sänger die Aussicht auf ein Engagement am hiesigen Stadttheater eröffnet haben. Auf der genannten Bühne debutirte am 7. d. M. Hr. Zinkernagel vom Dessauer Hoftheater als Vasco de Gama in der „Afrikanerin“. Vom 23. Jan. an wird hier Pollini's italienische Operngesellschaft eine Reihe von Vorstellungen geben. — **Magdeburg.** Die jüngste Vorstellung der „Martha“ (am 9. d. M.) führte uns wieder einmal Hrn. Th. Wachtel jun. aus Dessau als Gast zu. — **Mannheim.** Am 10. d. M. („Waffenschmied“) gastirte im Hoftheater der Director der Coblenzer Stadtbühne, Hr. Gottfried Becker. — **Posen.** Das erste hiesige Auftreten der Frau Friederike Grün aus Berlin als Valentine in den „Hugenotten“ (5. d. M.) war von so günstigem Erfolg begleitet, dass sich die Sängerin, nachdem sie

zuvor noch als Leonore im „Troubadour“ aufgetreten war, veranlasst sah, erstere Rolle nochmals dem Publicum vorzuführen. — **Prag**. Frl. Löwe hat mit der Direction des Deutschen Landestheaters einen neuen, bis 1876 laufenden Contract abgeschlossen. — **Wien**. Im ferneren Verlauf ihres Gastspiels im Hofoperntheater trat Frl. Ilma von Murska am 10. d. M. als Dinorah auf.

## Kirchenmusik.

**Leipzig**. Thomaskirche am 13. Jan.: „O deus ego amo te“ von Th. Gaugler; „Auf dich, Herr, auf dich“ von E. F. Richter. Am 14. Jan: „Sanctus“ aus der Bdur-Messe von J. Haydn. — **Carlsruhe**. Schlosskirche am 17. Dec.: „Auf, auf, ihr Reichsgenossen“, Choralbearbeitung von H. Giehne; „Herr Jesu Christe, Gottes Sohn“ (fünfstimmig) von Joh. Eccard. Am 24. Dec.: „Gott sei Dank in aller Welt“, Choralbearbeitung von H. Giehne; „Gelobet sei der König gross“ von M. Prätorius (achtstimmige Bearbeitung von H. Giehne). Am 25. Dec.: „Singet frisch und wohlgemuth“ (fünfstimmig) von J. Eccard; „Stille Nacht, heilge Nacht“, nach einem Volksliede aus dem Zillerthale (für achtstimmigen Chor bearbeitet von H. Giehne); „Ehre sei Gott in der Höhe“ von D. Bortniansky. Am 26. Dec.: „Göttliches Kind! du wagst der Vater heisses Verlangen“ von Joh. Mich Haydn (für Chor bearbeitet von H. Giehne); „Frohlocket, ihr Völker auf Erden“ (achtstimmig) von Mendelssohn. Am 31. Dec. Morgens: „Es ist ein Ros entsprungen“ von M. Prätorius. Abends: „Meine Seele ist stille zu Gott“ von D. Bortniansky; „Herr, du bist meine Zuversicht“ von N. W. Gade; „Auf Gott allein will hoffen ich“ von Mendelssohn. Am 1. Jan.: „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ von Mendelssohn; „Herr, der da ist, und der da war“ von H. Giehne; „Ehre sei Gott in der Höhe“ von D. Bortniansky. Am 7. Jan.: „Wie schön leucht der Morgenstern“ von J. H. Schein; „Ich lag in tiefer Todesnacht“ von Joh. Eccard. — **Chemnitz**. St. Johanniskirche am 14. Jan.: „Agnus dei“ aus der 2. Messe für Männerstimmen von R. Volkmann. St. Jacobikirche am 14. Jan.: Psalm 22 von W. Bargiel. — **Dresden**. Kreuzkirche am 13 Jan.: „Macht hoch die Thür“, Motette von M. Hauptmann; „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“, Arie von Seidel. Am 14. Jan.: „Kyrie“ und „Gloria“ von Ig. von Seyfried. — **Magdeburg**. Domkirche am 14. Jan.: „Ich lag in tiefster Todesnacht“, Motette von E. F. Richter. — **Weimar**. Stadtkirche am 14. Jan.: „Ach Herr von grosser Güte“, Motette von Ed. Grell. — **Wien**. K. k. Hofcapelle am 14. Jan.: Pastoralmesse nebst Einlagen von L. Rotter. Dominicanerkirche am 14. Jan.: Grosse (preisgekrönte) Vocalmesse in C von Silas mit Einlagen von Krull. Italienische Nationalkirche am 14 Jan.: Festmesse von Fr. Schubert mit Einlagen von Weiss und Diabelli. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 14. Jan.: Messe in C von Ig. Ritter von Seyfried mit Einlagen von J. Haydn, Lickl und Fr. Kreun. Pfarrkirche zu Rossau am 14. Jan.: Grosse Festmesse von Aug. Pöschl mit Einlagen von Kempter und Cherubini. Pfarrkirche zu Floridsdorf am 14. Jan.: Messe von Mich. Bauer mit Einlagen von Kumenecker, Marschner und Cherubini. — **Zwickau**. Im November: „Sanctus“ von Palestrina; Cherubimhymne von D. Bortniansky; Trauerhymne von Kronach. Im December: Finale aus dem unvollendeten Oratorium „Bonifacius“ von Fr. Schneider; Cherubimhymne von D. Bortniansky; „Salvum fac regem“ von E. F. Richter; „Gloria“ aus der Cdur-Messe von Jos. Haydn; Weihnachtscantate von Kronach; „Vom Himmel hoch“, Motette von E. F. Richter.

## Opernübersicht.

(Vom 7. bis 13. Januar.)

**Leipzig**. Stadtth: 7. Wilhelm Tell; 10. Fra Diavolo; 12. Hans Heiling. — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 7. Macbeth (Taubert); 8. Fra Diavolo; 11. Euryanthe; 12 Fidelio; 13 Margarethe. Walhalla-Volksth.: 7. Czaar und Zimmermann; 8. Troubadour; 11. Lucrezia Borgia; 13. Der Zauberring (Alb. Schröder). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 8. Pariser Leben; 12. u. 13. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Bremen**. Stadtth.: 7. Lohengrin; 10. Regimentstochter; 12. Belisar. — **Breslau**. Lobe-Th.: 7. u. 8. Paimpol und Perinette; 11. Zaubergeige, Fritzchen und Lieschen; 12. Grossherzogin von Gerolstein; 13. Dorothea. — **Chemnitz**. Stadtth.: 8. Freischütz; 11. Rigoletto. — **Cöln**. Thaliath.: 7. Zauberflöte; 8. Schöne Helena. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 7. u. 13. Robert der Teufel; 11. Templer und Jüdin. — **Elberfeld**. Stadtth.: 7. Fra Diavolo; 10. Undine. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 10. Lohengrin; 12. Freischütz. — **Hamburg**. Stadtth.: 7. Afrikanerin; 8. Prinzessin von Trebisonde; 9. Maskenball (Verdi); 10. Freischütz; 11. Figaro's Hochzeit; 12. Weisse Dame. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 7. Hugenotten; 10. Johann von Paris; 11. Hans Heiling. — **Magdeburg**. Stadtth.: 9. Martha; 12. Tannhäuser. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 10. Waffenschmied. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 7. Lustige Weiber von Windsor; 11. Häuslicher Krieg (Schubert). — **Nürnberg**. Stadtth.: 7. Troubadour; 11. Freischütz. — **Prag**. Deutsch. Landesth.: 9. Hamlet (Thomas); 11. Prinzessin von Trebisonde; 13. Meistersinger. Kraloské zemské ceské divadlo: 7. Robert d'abel; 10. Norma; 12. Rigoletto. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 7. u. 11. Afrikanerin. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 7. Jüdin; 10. Margarethe. — **Wien**. K. k. Hofoperntb.: 7. u. 13. Rienzi; 8. Fliegender Holländer; 9. Wilhelm Tell; 10. Dinorah; 12. Hugenotten. Carl-Th.: 7. Insel Tulipan; 11. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 10. u. 12. Grossherzogin von Gerolstein. Strampfer-Th.: 9. u. 10. Die Rächer (Legonis). — **Würzburg**. 8. Troubadour; 12. Dinorah.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Medea“-Ouverture. (Chemnitz, Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Herzogenberg (H. v.), Deutsches Liederspiel, für Chor und Soli mit Clavier. (Graz, 1. Mitgliederconcert des Singvereins.)

Holstein (H. v.), „Haideschacht“-Ouverture. (Leipzig, 4. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle.)

Joachim (J.), Orchestermarsch No. 1. (Chemnitz, Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Kiel (F.), Streichquartett in Amoll. (Stuttgart, 2. Quartettsoirée von HH. Singer und Genossen.)

Lachner (F.), 4. Orchestersuite. (Meiningen, 4. Abonnementconcert.)

Liszt (F.), Beethoven-Cantate. (Jena, 4. Akademisches Concert.)

Naumann (Em.), Symphonie in Ddur. (Oldenburg, 3. Abonnementconcert.)

Reber (H.), Claviertrio in Ddur. (Lemberg, 1. Kammermusik des galizischen Musikvereins.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier“-Festouverture. (Basel, 6. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)

Rheinberger (J.), „Das Thal des Espingo“, Ballade für Männerchor und Orchester. (Leipzig, Concert des akademischen Gesangvereins „Arion“.)

Ritter (A. G.), Symphonie. (Magdeburg, 2. Concert der „Vereinigung“.)

Rubinstein (A.), Ocean-Symphonie. (Magdeburg, 5. Logenhausconcert.)

Svendsen (J. S.), Symphonie in Ddur. (Zürich, 3. Tonhalleconcert.)

Volkmann (R.), Serenade in Fdur für Streichorchester. (Chemnitz, Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Leipzig, 4. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle.)

## Journalschau.

Echo No. 2. Unsere Todten vom Jahre 1871. — Kunstnachrichten. — Beilage: Besprechungen. — Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 1. Disposition der Orgel zu St. Trinitatis in Danzig. Mitgetheilt von F. W. Markull. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 2. Recensionen (Compositionen von H. Brückler [Op. 10], Jaell-Trautmann, A. Thierfelder [Op. 4], H. Vieuxtemps [Op. 43] und C. Götze [Op. 22], sowie F. Hiller. Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 3. Besprechungen (Compositionen von R. Metzdorff [Op. 2, 3, 5 und 9], E. Kronach [Op. 6] und Ed. Jantsch [Op. 4]). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Wie uns mitgetheilt wird, steht auch in Cöln, Frankfurt a. M. und Mainz die Gründung von Wagner-Vereinen nahe bevor. Wir werden übrigens in unserer n. No. Angabe der Comitémitglieder der bereits bestehenden Wagner-Vereine machen, damit die werthen Leser, welche dem einen oder dem anderen Verein als Mitglied beizutreten gedenken, nach ihrer grösseren Bequemlichkeit Anmeldung machen können.

* Wie das „Mannh. Journal" neuerdings schreibt, hat das Project, das Wagner-Theater auf dem sogen. Stuckberg in Bayreuth aufzuführen, schliesslich aus besonderen Gründen wieder aufgegeben werden müssen. „Die Angelegenheit wurde jedoch rasch geordnet, da sich in der prächtigen Anhöhe auf dem Wege nach dem nahen Bürgerreuth ein weit gelegenerer Platz zum Theaterbau ergab, mit dessen Wahl sich auch Wagner sofort einverstanden erklärte. Der neue Platz bietet gegenüber dem früheren viele nicht hoch genug in Anschlag zu bringende Vortheile, er ist malerischer gelegen und umfasst eine Grundfläche von 18 Tagwerk."

* Die Aufführung von F. Liszt's „Christus" im neulichen 3 Gesellschaftsconcert in Wien hat in seltenen Fällen eine gleich vorurtheilsfreie Besprechung wie die in unserem heutigen Wiener Musikbriefe gefunden, vielmehr zum grösseren Theil die absprechendsten Beurtheilungen von Seiten der Presse wachgerufen. Wir gestatten uns, diesen letzteren ausserdem noch einige Worte aus einer von kundiger Hand stammenden Privatmittheilung über dieses Ereigniss entgegenzustellen. Unser Gewährsmann schreibt: „Ich habe am 31. Dec. den „Christus" von Liszt gehört und mich sehr daran erfreut. Ich lege dem Werke eine hohe Bedeutung bei, es steht auf specifisch katholischem und sentimental-idealem Standpunct, ist aber dabei von einer Wahrhaftigkeit und oft wunderbaren Innigkeit der Empfindung, die ihm, wie ich glaube, eine erste Stelle sichern werden".

* Die Originalpartitur von Mozart's „Don Juan", welche sich im Besitz des bekannten Kunstfreundes Ritter von Friedland befand, ist bei der neulichen Versteigerung der nachgelassenen Kunstschätze des Genannten von der k. k. Hofbibliothek zu Wien erstanden worden.

* Auf dem für nächstes Pfingsten angesetzten Niederrheinischen Musikfest zu Düsseldorf kommt u. A. auch Anton Rubinstein's „Thurmbau zu Babel" zur Aufführung.

* Die deutschen Theater werden nächstens in Vorführung der musikalisch bearbeiteten Königstochter Gudrun die Auswahl zwischen Oper und Operette haben, indem Hr. F. v. Suppé das schon von A. Reissmann benutzte Sujet auch seinem Geschmacke angepasst fand und dasselbe für eine Operette ausnutzen will.

* Dem „Gaulois" zufolge wurde unlängst in Paris die Partitur einer einactigen komischen Oper von Joseph Haydn aufgefunden, an deren Authenticität nicht zu zweifeln sei.

* Die schon seit langer Zeit erwartete neue Oper F. v. Holstein's, „Der Erbe von Morley", ursprünglich „Des Bruders Heimkehr" betitelt, wird nun definitiv in nächster Woche in Leipzig in Scene gehen. Wie uns von dritter Seite mitgetheilt wird, ist, wie schon beim „Haideschacht", so auch bei dieser neuesten Oper Holstein's die Dichtung sein eigenes Werk, und zwar hat er diesmal den Boden des Lustspiels betreten. Was die von Holstein eingeschlagene künstlerische Richtung betrifft, so soll sein Werk die Mitte halten zwischen dem modernen Musikdrama und der älteren Operngattung. Während Holstein auf der einen Seite es nicht über sich vermocht hat, durchgängig die festbegrenzte Melodiebildung aufzugeben, hat er andererseits, wo die Gestaltung des Textbuches es bedingte, dem Orchester gegenüber der musikalischen Recitation eine entscheidende Rolle zuertheilt und auch von dem System der Leitmotive einen umfassenderen Gebrauch gemacht. Die Behandlung der einen Rolle als Coloraturpartie dient einer parodistischen Absicht.

* Im Hoftheater zu Stuttgart fand am 1. Jan. die erstmalige Aufführung der G. v. Linder'schen Oper „Dornröschen" statt.

* Im Berliner Opernhause haben die Vorproben zu Max Bruch's „Hermione" begonnen. Die Oper wurde, wie zum Theil schon mitgetheilt, ausserdem noch von den Theatern zu Leipzig, Dresden und Bremen zur Aufführung angenommen; mit dem Her Majesty Theatre zu London steht der Componist noch in Unterhandlung.

* Am 6. Jan. ging Verdi's „Louisa Miller" in Venedig mit Erfolg in Scene.

* Die Gesammtzahl der im Jahre 1871 in Scene gegangenen neuen italienischen Opern beträgt 35. Seit Neujahr haben die Herren bereits wieder wacker weitercomponirt und inscenirt: so ging z. B. auf dem Teatro Cerruti in Cagliari (Insel Sardinien) Maestro Aspa's „Il Muratore di Napoli" in Scene und — machte Fiasco; im Apollo-Theater zu Rom fand die erste Aufführung von Petrella's „I Promessi sposi" vor einem ziemlich kühlen Auditorium statt. In Aussicht stehen ferner noch die Opern „La Zingara" von Rozzano, „Vitalina" von Carrado, „Bi Ba Bu" (!?) von Buonomo und „La Sonnambula" von Miceli.

* Im Jovellanos-Theater zu Madrid fand eine neue spanische Oper, „La venta encantada" von Don Antonio Neparez, bei ihrer erstmaligen Vorführung sehr günstige Aufnahme.

* „Der Zauberring" heisst eine neue, von Dr. H. T. Schmid gedichtete und von Alb. Schröder in Musik gesetzte lyrisch-romantische Oper in zwei Acten, welche am 13. Jan. im Berliner Walhalla-Theater zum ersten (?) Mal das Licht der Lampen erblickte.

* Der bekannte Bassist Carl Formes erringt gegenwärtig bedeutende künstlerische und pecuniaire Erfolge in südlichen Staaten Nordamerikas. Nach Beendigung dieser Concerttour gedenkt der Sänger in Cöln das dreissigjährige Jubiläum seiner künstlerischen Thätigkeit zu feiern.

* Mr. Samuel, der Gründer und Dirigent der Concerts populaires in Brüssel, ist zum Director des Conservatoriums in Gent ernannt worden.

**Gestorben.** In Recanati starb der Pianist und Componist Giuseppe Unia. — Am 27. Dec. starb in New-York der bekannte musikalische Schriftsteller Th. Hagen. — In Wien verschied am 13. Jan. im 72. Lebensjahre der durch eine Reihe gediegener Claviercompositionen in den weitesten Kreisen bekannt gewordene Tonsetzer J. C. Kessler.

## Kritischer Anhang.

**Georg Vierling.** Drei Clavierstücke, Op. 40. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Diese drei Stücke sind dem Werthe nach ziemlich verschieden, nicht nur unter sich, sondern selbst in sich, und machen den Eindruck, als stammten sie aus einer früheren Entwickelungsepoche des Componisten. Diese Ungleichheit prägt sich vornehmlich in der Schreibweise aus. No. 1, S. 1 bis 5 ähnelt mehr einer für Clavier arrangirten Orchestercomposition, als einer für Clavier erfundenen, dann folgt zwei Seiten lang ganz guter Claviersatz, bis S. 8 und 9 der Anfang sich wiederholt. Der Composition ist sonst eine gewisse Frische und gelungene Gliederung nicht zu bestreiten. No. 2 der Clavierstücke ist schon weit einheitlicher im Stil. Nach einem Andante sostenuto, von dem wir nur gewünscht hätten, dass es ohne Triolenbegleitung

bis zum Allegro un poco agitato durchgeführt worden wäre, beginnt ein ziemlich bewegter Mittelsatz, der sich von A tempo con sentimento an vortrefflich steigert, um schliesslich S. 15 wieder mit demselben Motiv, womit er aus dem ersten Andante entwickelt wurde, in dasselbe zurückzukehren. Mit einer nur kurzen Rückerinnerung an den Anfang schliesst die zweite Nummer. Die dritte ist ein Allegro molto vivace im Walzertakt. Wir geben diesem Stücke den Vorzug vor den beiden ersteren. Es ist ziemlich populär (im guten Sinn) und doch rhythmisch piquant und voll Abwechselung. Ja vielleicht ist etwas Abwechselung zu viel, wenn man sieht, wie schwer es dem Zuhörer in dem Mittelsatze S. 18 gemacht ist, sich den $^3/_4$-Takt immer noch als der Melodie zu Grunde liegend vorzustellen. Uebrigens ist in diesem Stücke der Stil entschieden am meisten claviermässig, wie es bei Claviersachen ja auch sein muss. W. F.

**Josef Rheinberger.** Improvisation über Motive aus der „Zauberflöte" für Pianoforte, Op. 51. Leipzig, Robert Forberg.

In dem vorliegenden Werke hat der Componist weniger vollständig abgeschlossene Sätze, als einzelne Satzfragmente (also Motive im wahren Sinne des Wortes) aus der Oper entlehnt und dieselben zumeist derartig verarbeitet, dass deren Vorführung keineswegs als Zweck, sondern sie selbst vielmehr als Mittel zum Zweck erscheinen. Von Seite 6 an verfällt der Componist leider hin und wieder einmal in Thalbergianismus, was wir bei der sonstigen Anlage des Werkes immerhin ein wenig bedauern. Spieler, welche sich gern mit Transscriptionen und dergleichen beschäftigen, dürfte das Werk besonders interessiren; denn wenngleich es auch, rein äusserlich betrachtet, keine andere Physiognomie zeigt, als viele andere derartige Compositionen, so guckt doch überall der fein begabte und fein gebildete Musiker heraus, eine Eigenschaft, welche man der Majorität der „Phantasie-improvisation" und ähnlich benannten Saloncompositionen gerade nicht nachrühmen kann. G. H. W.

**Briefkasten.** *F. M.* in *W.* Die gew. Quartale, sowie sämmtliche Prämien des 1. Jahrganges können Sie nur durch Bezug des completen letzteren erlangen. Der Preis für denselben ist 2 Thlr. — *A. M.* in *K.* Die Sch.'schen Compositionen wollen Sie gef. später mit der Ihnen in den nächsten Tagen zugehenden bew. Ausgabe B.'scher Sonaten zurücksenden. — *F.* in *B.* Dass Europa in diesem Falle in Ihrer Stadt ein williges Echo finden würde, sahen wir voraus. Lassen wir den Leutchen das Vergnügen, ihren Aerger über gewisse Sachen derart zu ventiliren. — *A. H.* in *K.* Sie konnten uns, wenn Sie nun einmal späte Mittheilungen machen wollten, recht gut auch noch einige Programme des vor. Winters zusenden.

[22] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

**d'Argenton, A.**, Op. 20. **Grande Fantaisie** sur le Freischutz de Weber pour Piano. 25 Ngr.
— Op. 21. **La Danse des Ombres.** Songe p. le Piano à 4 ms. 25 Ngr.
— Op. 26. **Ariel. Galop**, composé pour le Piano. 20 Ngr.
**Bach, J. S., Concerto** für 2 Bratschen, 2 Gamben, Violoncello, Violone und Cembalo. Für 2 Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von G. Krug. 1 Thlr. 12½ Ngr.
**Beethoven, L. v., Symphonie** No. 8. F dur. Arrangement für 2 Pfte. zu 8 Händen von Friedr. Hermann. 3 Thlr.
**Cossmann, B., Concertstück** f. Vell. mit Begl. des Orch. 2 Thlr.
— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
**Händel, G. F., Concerto grosso** No. 2 für Oboe, 2 Flöten, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Fagotte, Vello. und Basso continuo. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von G. Krug. 25 Ngr.
**Heller, Stephen**, Op. 129. **Deux Impromptus** p. Piano. 1 Thlr. 7½ Ngr.
— Op. 130. **Variationen** für das Pianoforte über ein Thema von L. van Beethoven. 1 Thlr. 10 Ngr.
**Liederkreis. Sammlung** vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:

No. 144. **Curschmann, Fr.,** Willkommen, du Gottes Sonne, aus Op. 3. No. 3. 5 Ngr.
No. 145. — — Mein Bächlein, lass dein Rauschen sein, aus Op. 3. No. 4. 7½ Ngr.
No. 146. — — Ungeduld. Ich schnitt es gern in alle Rinden ein, aus Op. 3. No. 6. 5 Ngr.
No. 147. — — Der Fischer. Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, aus Op. 4. No. 3. 7½ Ngr.
No. 148. — — Danksagung an d. Bach. War es also gemeint, aus Op. 5. No. 1. 5 Ngr.
No. 149. — — Wiegenlied. Schlaf, Kindchen, balde, aus Op. 5. No. 4. 5 Ngr.
No. 150. — — Die stillen Wanderer. Die Wolken ziehn vorüber, aus Op. 5. No. 5. 5 Ngr.
No. 151. — — Der Abend. Es singt und klagt die Nachtigall, aus Op. 11. No. 3. 5 Ngr.

**Loos, V. A.**, Op. 9. **Bilder** aus Schiller's Glocke. Sonate für das Pianoforte. 1 Thlr.
**Mendelssohn-Bartholdy, F.**, Op. 61. **Shakespeare's** Sommernachtstraum.
Daraus einzeln: Intermezzo in Partitur. 20 Ngr.
— **Ouverturen** für Orchester. Arrangement für Pianoforte und Violine von Friedr. Hermann.
No. 1. Sommernachtstraum, Op. 21. 1 Thlr.
No. 2. Fingalshöhle (Hebriden), Op. 26. 25 Ngr.
No. 3. Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 27. 27½ Ngr.
**Mozart, W. A., Opern.** Vollständige Clavierauszüge nach der in gleichem Verlage erschienenen Partitur-Ausgabe.
No. 6. Così fan tutte. 8. **Roth cartonnirt** 4 Thlr.
**Schubert, Franz, Werke für Kammermusik.** Op. 114. Grosses Quintett (Forellen-Quintett) für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass. Adur. 2 Thlr. 6 Ngr.
**Schumann, R.**, Op. 21. **Novelletten** für das Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von S. Jadassohn. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2. 25 Ngr.
— **Robert und Clara**, Op. 37/12. 12 Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling, für Gesang und Pianoforte. Für Pianoforte übertragen von S. Jadassohn. Heft 1 und 2. 1 Thlr.
— Op. 44. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello. Partitur-Ausgabe. 4 Thlr.
**Street, J.**, Op. 25. 6ième **Sonate** pour Piano seul, en La bémol majeur (Asdur). 1 Thlr.
**Vogt, Jean**, Op. 26. **Etude** No. 1, tirée des 12 grandes Etudes pour Piano. 10 Ngr.

---

[23.] **Novitätenliste No. I. 1872.**

# Empfehlenswerthe Musikalien,

publicirt von

## Schuberth & Co., Leipzig u. New-York.

**Goldbeck, Rob.**, Op. 65. Hymne für Pianoforte — 7½
**Jungmann, L.**, Op. 22. Zwei Mazurkas für Pfte. — 15
**Liszt, Fr.**, Gaudeamus igitur. Humoreske für Orchester, Soli und Chor. **Orchesterstimmen** 3⅔ Thlr.
— „La Marseillaise", Transscription pour Piano — 15
**Marschner, Dr. H.**, Liedesfreiheit, für vierstimmigen Männerchor (aus Op. 75). Part. u. Stimmen — 10
**Maylath, H.**, Op. 54. Encouragements pour jeunes Pianistes. Collection de Morceaux très faciles sans Octaves. No. 18. Sonnambula de Bellini. No. 19. Robert le Diable de Meyerbeer. No. 20. Ernani de Verdi à 5 Ngr. — —
— Op. 67. Toccata pour le Piano — 7½
**Müller, C. F. W.**, Op. 82. Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Ständchen. No. 2. Frühlingsahnung. No. 3. Marschiren. No. 4. Silbernes Bächlein. No. 5. Liebchens Wohnort. Part. u. Stimmen 1 7½
**Schlenkrich, Rich.**, Op. 28. Courir-Zug. Galop brillante für Pianoforte — 7½
— Op. 53. Triumph-Marsch für Pianoforte — 5
**Schmitt, Jac.**, Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 beliebte Opern- und Volksmelodien, Lieder, Tanzweisen, Märsche etc. im leichten Stile arrangirt und progressiv geordnet für Pianoforte und Violine. Heft 5. 6. 7. 8 à 15 Ngr. — —
— Op. 332. Bibliotheca religiosa. Album geistlicher Melodien. No. 5. Elias von Mendelssohn für Pianoforte — 20
**Spohr, Dr. L.**, Op. 120. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, neue Auflage. Part. u. Stimmen 1 15
**Stecher, H.**, Op. 35. Studien für Pfte., melodische Uebungsstücke mit besonderer Rücksicht auf Vortragsbildung — 20
**Terschak, A.**, Op. 100. Le Carneval de Venise. Varié pour Flûte avec Piano 1 —
**Thalberg, S.**, Op. 35. No. 2. Arpeggio-Nocturne. Edition soigneusement revue, corrigée et doigtée par K. Klauser — 15
**Vieuxtemps, H.**, 6 Morceaux de Salon. No. 5. La Nuit de Fél. David. Transscription pour Violon avec Piano — 12½
— — — pour Viola avec Piano — 12½
**Vollweiler, Chs.**, Op. 12. Seconde Tarentelle pour Piano. Edition soigneusement revue, corrigée et doigtée par K. Klauser — 15
**Weingarten, G.**, Op. 127. Liederkranz-Lanciers (Quadrille à la Cour) für Orchester 2 12½
— — — für Pianoforte — 10
**Welsch, S.**, Der Herr ist König (The Lord is Ruler). Psalm 93, für gemischten Chor u. Orgel. **Partitur** — 7½
**Willmers, Rud.**, Op. 2. No. 2. Körner's Schlachtgebet von Himmel, für Pianoforte. Neue revidirte, mit Fingersatz versehene Ausgabe von K. Klauser — 10

Ausserdem erschienen vor Kurzem:

**Hermann Zopff**, Op. 27. **6 religiöse Sologesänge** theils für **höhere**, theils für **tiefere** Stimme.
Hieraus: 4 **Oster- und Pfingstlieder** mit Begleitung des **Pianoforte** oder der **Orgel allein**; oder auch mit Orgel, Violine und Viola, welche neue Zusammenstellung sich im grossen Kirchenconcerte des **Magdeburger Musikertages** gleich wie auch bei anderen Aufführungen dieser sehr dankbaren Gesangstücke als von ebenso schöner wie eigenthümlicher Klangwirkung ergeben hat.

# 1872. Novasendung No. 1 1872.

[24.] von

## C. A. Challier & Co. in Berlin.

**Asioli, B.,** Zehn italienische Lieder zum Studium des italienischen Gesanges für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Text: deutsch und italienisch) à 5–10 Sgr.
**Billert, C.,** Op. 6. No. 3. Dann komm zu mir. Lied für Sopran oder Tenor mit Clavierbegleitung 5 Sgr.
**Gaillard, C.,** Will ruhen unter den Bäumen. Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung 7½ Sgr.
—— Op. 4. Die Perle. Lied für do. 5 Sgr.
**Golde, Ad.,** Op. 57. Mährchen. Clavierstück 20 Sgr.
—— Op. 58. La Gracieuse. Polka de Salon p. Piano 17½ Sgr.
—— Op. 59. Souvenir de Warmbrunn. Valse brillante p. Piano 20 Sgr.
**Grünfeld, A.,** Op. 1. Vier Gedichte von Heine für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. No. 1. Ich will meine Seele tauchen. No. 2. Hör ich das Liedchen klingen. No. 3. So hast Du ganz und gar vergessen. No. 4. Und wüsstens die Blumen, die kleinen 22½ Sgr.
**Gumbert, Ferd.,** Op. 109. No. 1. Ob ich an dich gedacht. Lied für Sopran und Tenor mit Clavierbegleitung 15 Sgr.
—— Idem für Alt oder Bariton 15 Sgr.
—— Op. 109. No. 2. Sie allein. Lied für Sopran oder Tenor mit Clavierbegleitung 15 Sgr.
—— Idem für Alt oder Bariton 15 Sgr.
—— Op. 110. Es fällt ein Stern herunter. Lied für Bass mit Clavierbegleitung 15 Sgr.
**Hasse, J. A.,** Solfeggien und Vocalisen für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Jul. Stern. Heft 1. 2. 3 à 1 Thlr.
**Hauer, C.,** Op. 11. Die Rosen und die Nelken. Duett für zwei Singstimmen mit Clavierbegleitung 7½ Sgr.
**Hertz, Hedw.,** Op. 36. Im Herbste. Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung 7½ Sgr.
**Lessmann, Otto,** Op. 14. Vier Clavierstücke. No. 1. Abendlied. No. 2. Mazurka. No. 3. Liebeslied. No. 4. Perpetuum mobile 17½ Sgr.
**Reichardt, Gust.,** Op. 37. Punschlied von Schiller.
—— a) für gemischten Chor in Part. und Stimmen 7½ Sgr.
—— b) für Männerchor in Part. und Stimmen 7½ Sgr.
**Rüfer, Ph.,** Op. 17. Drei Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. No. 1. So wahr die Sonne scheinet. No. 2. Der Himmel hat eine Thräne geweint. No. 3. Schilflied 17½ Sgr.
**Sabbath, Ed.,** Op. 12. No. 1. Aus meines Herzens Grunde. Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung 10 Sgr.
—— Op. 12. No. 2. Rose. Lied für do. 7½ Sgr.
**Schlottmann, L.,** Op. 35. Tanzbagatellen für Clavier 25 Sgr.
—— Dieselben einzeln: No. 1. Polonaise 7½ Sgr. No. 2. Walzer 5 Sgr. No. 3. Polka 5 Sgr. No. 4. Galopp 7½ Sgr. No. 5. Mazurka 7½ Sgr.
**Swert, Jules de,** Op. 27. Chanson du pâtre (Hirtenlied) für Violoncello mit Pianoforte 17½ Sgr.
—— Glöcklein im Thale aus „Euryanthe" für Violoncello mit Pianoforte 12½ Sgr.
—— O wie wogt es sich schön auf der Fluth aus „Oberon" für Violoncello mit Pianoforte 12½ Sgr.
**Taubert, With.,** Op. 178. Fünf zweistimmige Gesänge mit Pianofortebegleitung 1 Thlr. 7½ Sgr.
—— Dieselben einzeln: No. 1. Sehnsucht 12½ Sgr. No. 2. Sommertag 10 Sgr. No. 3. Witt witt, komm mit 7½ Sgr. No. 4. Wenn ich ein Vöglein wär 7½ Sgr. No. 5. Freude, holde Freude 7½ Sgr.
**Teschner, G. W.,** Elementar-Uebungen und Solfeggien nach italienischen und anderen Meistern bearbeitet und mit Pianofortebegleitung versehen.
—— Heft III. Progressive Solfeggi 27½ Sgr.
—— Heft IV. Zwei- und dreistimmige Solfeggi 25 Sgr.
**Trehde, G.,** Transscriptionen beliebter Lieder für Pianoforte.
—— Op. 248. Ständchen (Leise flehen) von Schubert 15 Sgr.
**Trehde, G.,** Op. 255. Auf Flügeln des Gesanges von Mendelssohn 15 Sgr.
**Willmers, R.,** Op. 131. Melodische Tonbilder für Pianoforte à 15 Sgr.
—— No. 1. Deutsche Sage.
—— No. 2. Liebesträumerei.
—— No. 3. Was der Bach sich erzählt.

---

[25.] Soeben erschien im Verlage von **Robert Oppenheim** in Berlin und ist in allen Buch- und Musikhandlungen vorräthig:

**Langhans, W.,** Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung. Preis 10 Sgr.

---

## Neue Lieder und Gesänge

[26.] aus dem Verlage von

## Buchholz & Diebel in Wien.

**Bachrich, S.,** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung Op. 5: No. 1 „Blaue Blume" 30 kr. — No. 2 „Nocturne" 45 kr. — No. 3 „Frühling ohne End'" 60 kr. — No. 4 „O komme bald" 45 kr. — No. 5 „An eine Waldlerche" 45 kr. — No. 6 „Schwäbisches Volkslied" 30 kr.
**Hofmann, C.,** Zwei Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung Op. 6. No. 1 „Weil' auf mir, du dunkles Auge" 45 kr. — No. 2 „An die Nacht" 45 kr.
**Rokitansky, Victor,** „O wär' mein Lieb' die rothe Ros'!" Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung für Sopran oder Tenor 45 kr., für Alt oder Bariton 45 kr.
**Weinwurm, Rudolph,** Vier Lieder von Mart. Greif, für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung Op. 11. No. 1 „Abend" 30 kr. — No. 2 „Das kranke Mägdlein" 45 kr. — No. 3 „Schattenleben" 30 kr. — No. 4 „Am Brunnen" 45 kr.

**Demnächst erscheint desselben Componisten „Alpenstimmen aus Oesterreich" in Ländlerform, in Arrangements für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, für Männerchor mit Clavierbegleitung, für Clavier allein zu zwei und vier Händen. Die „Alpenstimmen" wurden in der Sylvester-Liedertafel des Wiener Männergesangsvereines mit wahrem Jubel aufgenommen.**

---

[27a.]

## Missa solemnis

**für 4 Singstimmen, Soli, Chor und Orchester von**

## G. Rossini.

**Partitur** netto Pr. Fl. 30. — **Orchesterstimmen** netto Pr. Fl. 25.
**Clavierauszug mit Harmoniumbegleitung ad. lib.**
4° netto Pr. Fl. 6. 8° netto Pr. Fl. 3. 36
**Chorstimmen** Pr. Fl. 48.

☞ Wir haben das Aufführungsrecht dieses Werkes ebenfalls erworben, und der Ankauf der Partitur berechtigt jetzt zur Aufführung des Werkes ohne weitere Bedingungen.

**Mainz,** den 2. Januar 1872.

**B. Schott's Söhne.**

---

[28.] **Aug. Thümmler in Leipzig**

macht die Herren Musikdirectoren auf den eben erschienenen **ersten Anhang** zum Hauptcatalog seiner reichhaltigen **Musikalien-Leihanstalt für arrangirte Orchester-Musik** aufmerksam und versendet denselben auf frankirte Bestellung gratis.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 26. Januar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 5.



### Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

Aber ich habe es noch nicht gewagt, die Parallele zwischen beiden auf den Vergleich zwischen dem geträumten O b j e c t, d. h. dem tieferen Inhalt des Traumes, dessen hochräthselhafte Hieroglyphen seine Bilder nur sind, und andererseits dem im Kunstgenuss uns Mitgetheilten, bis hinab zum Ursprunge und Charakter der musikalischen Conception auszudehnen, so unzweifelhaft es bei der in Hinsicht auf das Subject ganz ihren Verwandtschaft thunlich sein müsste, wenn nur vor allen Dingen der Traum selber erst tiefer erforscht wäre. Schopenhauer aber selbst nennt die Abhandlung, in welcher er auf diesen Gegenstand eingeht, „eine metaphysische Phantasie" — wer mag sich dem dunklen Gebiete anvertrauen?

Fand ich nun aber schon in dem Sonett Shakespeare's nachträglich einen höchst treffenden poetischen Ausdruck meiner Art, Musik zu betrachten (man wolle verzeihen, dass ich meine Wenigkeit noch des Weiteren mit dieser Sache identificire), so musste ich in ein um so freudigeres Erstaunen gerathen, als ich n a c h Herausgabe der „Präliminarien" den grössten Tondichter unserer Tage (in seiner Schrift „B e e t h o v e n") aus dieselbe Quelle gehend, wie auch sonst in vielen Puncten mit meinem Nachdenken in ungesuchtester Uebereinstimmung fand: so in der Betonung des Umstandes, dass alle musikalische Construction nur das Aeusserlichste an der Musik, ihre gleichsam nur unvermeidliche Art, in die Zeit erscheinend einzugehen, sei und daher nimmer an kunstvoll raumverwandte Formen in ihr gebunden sein könne, wohingegen die thematische Consequenz das einzig wahre Princip musikalischer Entwickelung sein muss; ferner in der Gewahrung der Analogie zwischen der musikalischen Phrase und der Geberde, die mir (§. 12 der „Präliminarien") wie Wagnern geradezu als eine der gründlichsten ursprünglichen Veranlassungen zum Musiciren gegolten hat, die sie nie und nirgends verleugnet, welches der Kerngedanke meiner Betrachtung der musikalischen „Dramatik" ist, u. s. f.

W a g n e r nun versucht in der That, aus der Betrachtung, wie sie Schopenhauer in der Abhandlung „Ueber das Geistersehen und was damit zusammenhängt" angestellt hat, Licht auf das im Kunstwerk uns vom Componisten Mitgetheilte zu verbreiten. Den Versuch zu erschöpfen, lag wohl überhaupt nicht in seiner Absicht; ich gestehe aber, dass auch soweit er geführt ist, ich daraus nur diesen einen Gedanken als festen Gewinn entnehmen kann, dass nämlich die tonkünstlerische Mittheilung zu dem noch in der Brust des Tondichters verborgenen Besitz sich so verhalten müsse, wie die allegorischen Träume zu jenen unerinnerlichen, welche wir gar nicht dem wahren Bewusstsein zurückzurufen vermögen, weil sie gar nicht in den Formen des Raumes und der Zeit sich festhalten lassen, während die erinnerlichen Träume in ihren Bildern (dergleichen jene uns gar nicht vorführen, obwohl wir in ihnen agiren und laut reden) doch Räumliches und Zeitliches, Geschehen und Wirken aufweisen. Leider hat aber d e r Verkehr mit dem ewigen Urgrunde der Dinge, in welchem wir in den unerinnerlichen Träumen unbewusst stehen, mit j e n e m, in welchem der Componist, wenn auch ohne

begriffliche Rechenschaft darüber, und ehe er das darin Geschaute uns noch in Tönen mittheilt, so doch wach und bewusst mit ihm zu stehen sich rühmen darf, gerade Das gemein, dass beide sich der Kundgebung durch das Wort fast ganz entziehen, indem der letztere, wenn überhaupt, nur sehr schwer, der erstere aber wohl gar nicht mehr auf klare Begriffe zu bringen ist, und es zweifelhaft bleibt, was bei einem dionysischen Schwärmen darüber, welchen Eindruck Wagner's Worte hier (S. 1—22) auf mich machen, mit Bestimmtheit gewonnen werden könne. Indessen trifft uns vielleicht immer noch nicht das *lasciate ogni speranza* beim Eintritt in diese Mysterien, und ein wichtiger Fingerzeig bleibt in dem Wagnerischen Versuch gegeben — und von wessen Hand sollte er willkommener sein, als der des begeisterten Sängers selber, wenn wir ihn nur recht verstehen und zu benutzen wissen?

Zunächst mag es aber erlaubt sein, den zuverlässiger erscheinenden Weg zu gehen, auf welchem wir, die sichere Erforschung des Traumes noch erharrend, uns an die Betrachtung des Verhältnisses zwischen intuitiver und abstracter Erkenntniss halten, zwischen dem künstlerischen anschauenden Aufschwunge und dem bedächtigen Fluge des Gedankens in den ausserirdischen Bereich; unser Gedicht berührt dieses Verhältniss in den Strophen:

Wahrheit ahnt er in den Melodieen.
Manch Geheimniss wird ihm kund,
Abgelauscht vom Geistermund.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Kritik.

**Robert Franz.** Offener Brief an Eduard Hanslick. Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik.

„Nichts ist dauernd als der Wechsel" — die Zeit übt ihr Recht an Allem, was auf Erden steht, selbst die geistigsten Gebilde der Kunst müssen ihre Macht fühlen, und was heute berechtigt, vollgiltig, unübertrefflich erscheint, ist es morgen schon nicht mehr. Nur die bedeutendsten Hervorbringungen einer Epoche, in denen diese sich widerspiegelt und gleichsam ihren künstlerischen Ausdruck gefunden, kommen auf die Nachwelt über, nur der ewig wahre Kern des Kunstwerkes ist es, an dem die Zeit machtlos nagt, — erscheint auch oftmals dessen Hülle veraltet und unseren Anschauungen und unserem Geschmacke nicht mehr gemäss. Sollen nun aber diese Werke in ihren Vorführungen auf unsere Zeitgenossen ihrem Werthe adäquate Wirkungen hervorbringen, so ist es vonnöthen, selbe auch in entsprechender Einkleidung erscheinen zu lassen, soll ihre Aufführung überhaupt möglich und angehört und von wünschenswerthen Erfolgen begleitet sein. Ein Mann, und wäre er sonst der trefflichste, der gediegenst gebildete der Welt und theilte er uns das Erhebendste mit, der in altmodischer Tracht mit Zopf und Perücke unter uns träte, würde trotz alledem in erster Linie unsere Heiterkeit und Lachlust erregen — seine Worte wären wirkungslos; ebenso kann in überlebten Formeln und unvollständig gewordenen Ausführungen kein lebensvoller Inhalt geboten werden.

Diese Ueberzeugung hat auch Robert Franz dazu veranlasst, ältere Tonwerke neu zu bearbeiten und so einer durch ihren werthvollen Gehalt unverdienten Vergessenheit zu entziehen. Nicht allzuoft weist die Kunstgeschichte Beispiele auf, dass ein selbstschaffender Künstler von der Eigenartigkeit und Bedeutung eines Robert Franz sich der keineswegs dankbaren Aufgabe von derlei Bearbeitungen hingab, ja sie zu einem Hauptziele seines Lebens sich stellte. Die Berechtigung, ja Nothwendigkeit dieserartiger Bearbeitungen steht ausser Frage — fand man doch schon zu Mozart's Zeiten die Händel'sche Instrumentirung für ungenügend, weshalb auch Mozart diese vermehrte und verstärkte —, und welcher Fortschritt ganz besonders in dieser Absicht von damals bis heute! Selbst der Adressat dieses offenen Briefes, ein eifriger Gegner Richard Wagner's, musste dessen Bearbeitung der Gluck'schen „Iphigenie" rückhaltslose Anerkennung zollen und gestehen, dass sie wesentlich mit zu den in der Gegenwart errungenen Erfolgen beitrug.

Dass übrigens diese Bearbeitungen durchaus nicht so einfach und leicht sind, als sie den Anschein haben mögen, zeigt uns R. Franz in seiner Schrift. „Es ist durchaus nothwendig, dass die reconstruirende Thätigkeit auf einer wirklich productiven Kraft, wäre sie auch noch so eng begrenzt, ruhe; ausserdem muss sie dem Geiste, der in den Vorlagen herrscht, gewissermaassen verwandt sein, weil sonst eine bedenkliche Zwiespältigkeit des Stils kaum ausbleiben kann" — bemerkt er sehr richtig. Nur sehr wenige schaffende Künstler können derart die eigene Individualität aufgeben und sich in den Geist der Vorlage einleben — selbst die Geistesverwandtschaft vorausgesetzt —, dass jener Zwiespalt nicht zu Tage tritt. Nennen wir in dieser Richtung wirkend neben die Obgenannten noch Mendelssohn, so sind wir auch schon fertig. Die überwiegend epische Begabung des Letztgenannten hat ihn zu den Oratorienbearbeitungen geführt, während Richard Wagner's eminent dramatische Befähigung ihn naturgemäss zu seinem grossen Vorgänger Gluck leitete.

Wie diese seine Bearbeitungen entstanden und sich allmählich entwickelten, bis sie sich, soweit dies möglich, gewissermaassen zu einer bestimmten Methode gestalteten, und nach welchen leitenden Gesichtspuncten dies geschehen, erzählt uns Robert Franz in seiner Schrift; ihre Auseinandersetzungen sind das Resultat einer Reihe von Erfahrungen, die er in dieser Kunstangelegenheit machte. Er zeigt uns, wie er nach vielerlei vergeblichen Versuchen eines Tages wieder ans Werk

ging und es diesmal der Abwechselung wegen mit der polyphonen Schreibart — im Gegensatze zu den früher versuchten accordischen Ausführungen — versuchte: „und siehe da: zu meiner freudigen Ueberraschung wurde plötzlich Alles lebendig, die Stimmen schienen nur darauf gewartet zu haben, dass man sie niederschriebe und waren offenbar prämeditirt worden. Schnell begriff ich, dass die Skizzen keineswegs flüchtige Entwürfe seien, sondern ebenso vollendet und abgeschlossen, wie der übrige wirklich ausgeführte Tonsatz. Indem die alten Meister dieselben aufzeichneten, schufen sie zugleich das noch fehlende Stimmgewebe im Geiste mit und konnten sich wohl um so mehr darauf verlassen, es wieder zu finden, als sie gewöhnlich selbst für die Ausführung des Accompagnements Sorge trugen. Es muss also die Hauptaufgabe des Bearbeiters sein, hinter die eigentlichen Absichten der Autoren zu kommen und denen gemäss sich zu verhalten: bleibt auch die Reconstruction aus naheliegenden Gründen für uns stets problematisch, so wird doch in sehr vielen Fällen ein Ergebniss zu gewinnen sein, das mit den Intentionen der Meister nicht gar zu sehr differirt." Franz gesteht aber auch, dass er oft Tage lang rathlos vor ein paar Takten gesessen, und kennt Stücke, „die befriedigend zu lösen der gegenwärtigen Kunsttechnik kaum gelingen dürfte". Er gewann die Ueberzeugung, dass der polyphone Stil durchschnittlich vorbedacht sei, und machte rathlos so lange Proben und Versuche, bis brauchbare Resultate zum Vorschein kamen. Auf diese Weise bildete sich allmählich eine Methode heraus, die, „auf dem Material der Skizzen fussend, mit deren Bestandtheilen die Ausführung bestreiten lernte". Selbst im Accompagnement der Chöre fand Franz „recht eigentlich den Schwerpunct derartiger Musik". Der mit demselben Betraute war der Nerv des Ganzen, in ihm vereinigten sich sämmtliche Fäden.

Vor Allem kam es also darauf an, einen Tonsatz herzustellen, der ungezwungen in die eben vorliegende Composition passte und im Stil und Geist des Meisters gehalten war: „War ein Tonsatz in diesem Sinne gewonnen, so handelte es sich demnächst um das Material, mit welchem er dargestellt werden sollte". Die Aufgaben des Cembalo, sowie die meisten der Orgel weist Franz dem Orchester, besonders auch den Clarinetten und Fagotten zu, und die weise Selbstbeschränkung und Pietät, mit denen er auch hierbei zu Werke geht, verdienen alle Achtung. Ueber den Erfolg seiner Einrichtungen war Franz freudig erstaunt. Er sah sich reichlich belohnt „durch die gar nicht zu verkennende Theilnahme des Publicums, das kaum glauben wollte, sich noch jener alten wunderlichen Musik, die ihm schon manche schwere Stunde bereitet hatte, gegenüber zu befinden". — Hingegen fand sich Franz in der Erwartung eines raschen Erfolges seiner Publicationen leider sehr getäuscht, und der Verdacht, „dass die Mehrzahl der Künstler Seb. Bach's Namen lieber im Munde führe, als dass ihr die Verbreitung seiner Werke ernstlich am Herzen läge, schien sich leider zu bestätigen".

Der Verfasser polemisirt hierauf mit der Redaction der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", die zu Gunsten ihrer eigenen Ausgaben die seinigen discreditirte und verwarf, und führt eine Reihe arger Verstösse des Bearbeiters der Orgel- und Clavier-Accompagnements in der „Deutschen Händelgesellschaft" - Edition auf — verbotene Quinten und Octaven nebst anderen „Tongespenstern", die zumindest dessen Incompetenz R. Franz gegenüber deutlich darthun. Ein ausführlicheres Eingehen auf diese Polemik würde hier wenigem Interesse begegnen, weshalb wir es auch unterlassen. Erwähnt sei nur noch, dass Franz in einigen 400 Nummern Händel'scher Opernarien — im Gegensatze zur Ansicht anderer, nicht minder gewichtiger und competenter Stimmen — einen wahren Schatz lyrisch-dramatischer Musik entdeckt haben will, mit deren Bearbeitung er sich noch beschäftigt, von denen jedoch drei Sammlungen bereits im Drucke erschienen sind.

Hiermit sind nun alle entscheidenden Hauptpuncte der Schrift berührt, und sei sowohl sie als auch die von ihr vertretenen Bearbeitungen der besonderen Beachtung aller Derjenigen empfohlen, die Bach's Namen nicht nur „im Munde führen", sondern ihrer Verehrung für den Meister durch Aufführung seiner eigenen Werke tönenden Ausdruck verleihen wollen.

**Joseph Engel.**

---

# Biographisches.

## Hermann Helmholtz,

Dr. der Medicin und Professor der Physik zu Berlin.

(Schluss.)

Wir haben neulich begonnen, die modernen Ansichten über die Sinnesorgane und deren Empfindungen zu besprechen; der erste Keim dieser Ansichten war (wie wir schon erwähnten) die Behauptung Newton's, Weiss sei aus allen Farben des Spectrums zusammengesetzt. Auf die übrigen Sinnesorgane wurden diese Ansichten zu Newton's Zeiten noch nicht ausgedehnt; erst in diesem Jahrhundert, nachdem der Galvanismus entdeckt worden war, war es möglich, dieselben weiter auszubilden. Es war Johannes Müller, der berühmte Physiolog und Anatom zu Berlin, der zuerst die Sinnesempfindungen in ihrer Gesammtheit wissenschaftlich untersuchte und das Gesetz von den „specifischen Sinnesenergien" aufstellte. Man kann dasselbe etwa folgendermaassen kurz ausdrücken: „Durch Reizung einer jeden Nervenfaser, resp. des an ihrem Ende angebrachten Apparates können nur Empfindungen entstehen, welche dem Qualitätenkreise eines bestimmten Sinnes angehören — also z. B. bei dem Gesichtsnerven nur Lichtempfindungen, bei dem Gehörnerven nur Tonempfindungen u. s. w. Erst die besondere Art der Empfindungen

innerhalb eines bestimmten Qualitätenkreises hängt auch noch von der Natur des Objectes ab, welches den Reiz verursacht".

Aber nicht jeder Reiz ist im Stande, jede Nervenfaser zu erregen, ein Kieselstein z. B. kann den Geschmacksnerven nicht reizen, weil die Endapparate dieses Nerven so eingerichtet sind, dass sie nur von solchen Stoffen gereizt werden, die sich im Wasser auflösen lassen. Es gibt also für jeden Sinn besondere Reize, welche im Stande sind, in ihm seine bestimmte Empfindungsqualität zu erregen: man bezeichnet diese Reize als dem betreffenden Sinne adäquat. Die Sonnenstrahlen z. B. sind also zwei Sinnen adäquat, nämlich dem Tastsinn und dem Gesichtssinn, der erste empfindet sie nur als Wärme, der zweite nur als Licht; ob die Sonnenstrahlen als Licht oder als Wärme empfunden werden, hängt also gar nicht von ihnen selbst ab, sondern davon, ob sie unser Auge oder unsere Haut treffen. Erst die feineren Unterschiede der Empfindung, also, um bei unserem Beispiele zu bleiben, etwa die Unterschiede zwischen roth und blau, hängen ab von der Natur des Reizes. Und auch hier kommt das Organ immer noch mit in Betracht, denn es gibt in den empfindenden Theilen der Sinnesorgane (d. h. in den Apparaten, welche an den Enden der Nerven angebracht sind) noch besonders feine Unterschiede für verschiedene Empfindungen. So weiss man z. B. schon längst, dass es auf der Zunge verschiedene Arten von Geschmackswärzchen gibt, und man hat nachgewiesen, dass einige derselben zur Vermittelung des salzigen Geschmackes dienen, andere zur Vermittelung des sauren Geschmackes u. s. w.

Im Auge und im Ohre scheint gleichfalls eine solche Unterscheidung der verschiedenen Empfindungsarten zu bestehen, wenigstens hat dies Helmholtz durch seine Untersuchungen im höchsten Grade wahrscheinlich gemacht, so wahrscheinlich wie eine naturwissenschaftliche Hypothese überhaupt gemacht werden kann. Helmholtz hat also Müller's Theorie von den „specifischen Sinnesenergien" und von den „adäquaten Reizen" in ihren einzelnen Theilen noch specieller ausgebildet. — Schon früher hatte der Engländer Thomas Young die Hypothese aufgestellt, dass es im Auge dreierlei Nervenfasern gäbe, denen verschiedene Arten der Empfindung zukämen, nämlich rothempfindende, grünempfindende und blauempfindende. Helmholtz nahm diese wenig beachtete Theorie wieder auf, modificirte sie etwas, indem er statt der blauempfindenden Nervenfasern violettempfindende annahm, und zeigte, dass sich auf diese Weise eine sehr einfache und vollständig consequente Erklärung sämmtlicher auf die Farben bezüglichen Gesichtserscheinungen ergibt. Während man also früher nur wusste, dass die Aetherschwingungen dem Sehnerven, die Luftschwingungen dem Gehörnerven adäquat sind, kann man jetzt annehmen, dass es im Sehnerven und auf der Netzhaut des Auges einzelne Fasern gibt, denen die „rothen", andere denen die „grünen", und noch andere denen die „violetten" oder „blauen" Strahlen adäquat sind. — Dadurch werden die qualitativen Unterschiede der Gesichtsempfindungen zurückgeführt auf die Verschiedenheit der empfindenden Nerven, es bleiben dann für die Empfindungen jeder einzelnen Nervenfaser nur die quantitativen Unterschiede stärkerer und schwächerer Reizung übrig.

Diese Hypothese gewinnt besonders noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass es Personen gibt, die gewisse Farben nicht erkennen, resp. nicht unterscheiden können, es sind dies die sogenannten Farbenblinden. Man muss annehmen, dass bei diesen Leuten die eine oder andere Art von Nervenfasern fehlt. Leider ist es bis jetzt noch nicht gelungen, die Unterschiede in den Nervenfasern anatomisch nachzuweisen.

Auch im Gebiete des Gehörs hat Helmholtz eine ähnliche Hypothese aufgestellt, die ihn als Nachfolger seines Lehrers J. Müller erscheinen lässt; er stellte die Vermuthung auf, dass es im Ohre für jede Tonhöhe ein bestimmtes Nervenende mit einem tonempfindenden Apparate gibt. Er glaubte zuerst diese tonempfindenden Apparate in den sogenannten Corti'schen Bögen zu finden, später stellte es sich aber heraus, dass dies wohl nicht der Fall sein dürfte, indem den Vögeln, denen eine musikalische Empfindung doch sicherlich nicht abzusprechen ist, das Corti'sche Organ fehlt. Dafür zeigte sich, dass die Fasern der sogenannten *membrana basilaris* diese Rolle übernehmen; principiell ist das natürlich höchst gleichgiltig. Es genügt hier das Resultat, dass die Enden des Hörnerven überall mit besonderen, theils elastischen, theils festen Hilfsapparaten verbunden sind, welche unter dem Einflusse äusserer Schwingungen mit in Schwingung („in Mitschwingung" pflegt man zu sagen) versetzt werden können, — gerade so, wie die von den Dämpfern befreiten Saiten eines Claviers oder die einer Harfe durch einen Schallwellenzug zum Mitschwingen und zum Tönen gebracht werden. Aber wenn man in ein Instrument einen bestimmten Ton hineinsingt oder hineinbläst u. s. w., so klingen nicht alle Saiten mit, sondern nur die dem Tone entsprechenden; ebenso ist es auch bei den Nervenenden im Ohr und ihren Apparaten: man hört daher stets nur solche Töne, welche bestimmte Fasern des Ohres zum Mitschwingen veranlassen. Wenn ein Wellenzug ins Ohr kommt, der sonst ebenso beschaffen ist wie eine Schallwelle, der aber eine zu langsame oder auch eine zu schnelle Wellenbewegung besitzt, so ist das Ohr nicht im Stande, denselben als Ton zu empfinden. — Helmholtz hat nachgewiesen, dass man nur solche Luftwellen als Schall empfindet, die 30 Schwingungen oder mehr in der Secunde machen, aber erst bei 40 Schwingungen in der Secunde wird der Ton deutlich; das tiefe E des Contrabasses, der tiefste Ton in unserem Orchester hat $41^{1}/_{4}$ Schwingungen in der Secunde. Andererseits gehen die höchsten Töne des Orchesters nicht über 5000 Schwingungen, aber jenseits dieser Grenze winken dem Virtuosen auf der Geige und der Piccolflöte noch unendlich viel höhere Töne, mit denen sie ihren Mitmenschen nie geahnte Qualen bereiten können; hat doch Despretz

mitgetheilt, dass er durch eine ganz kleine Stimmgabel, welche mit einem Violinbogen angestrichen wurde, noch das 8mal gestrichene d mit 38016 Schwingungen erreicht habe. Man sieht hieraus, wieviel verschiedene Fasern im Ohr existiren müssen, um die Empfindung der einzelnen Töne zu vermitteln. Es ist aber wohl zu bemerken, dass bei verschiedenen Menschen die Fähigkeit, die Töne zu empfinden, verschieden ist; es kommt auch vor, dass durch nervöse Krankheiten diese Fähigkeit für gewisse Töne verloren geht, wie dies z. B. bei einem sehr talentvollen und allgemeingeschätzten Musiker in unserer Nähe der Fall ist.

Es würde hier zu weit führen, wenn ich noch zeigen wollte, wie die Theorien der Obertöne und der Combinationstöne, ferner die Theorie der Consonanzen und der Dissonanzen, welche Helmholtz aufgestellt hat, mit der besprochenen Eigenschaft des Ohres zusammenhängen; ich fürchte, ich habe den geehrten Lesern dieser Biographie schon zu viel Theoretisches geboten, und möchte daher nur noch auf einen mehr praktischen Punct aufmerksam machen.

Ich bin häufig von Musikern, denen ich die Wichtigkeit der Helmholtz'schen Entdeckungen klar zu machen suchte, gefragt worden, was die ganze Theorie für die Praxis bringe, ob sie neue Compositionsregeln begründe, oder ob Helmholtz durch seine Theorie ein neues Instrument erfunden habe, oder ob diese Theorie etwas biete, was sich im Concert, oder sonst verwerthen liesse? — Da habe ich denn meist darauf aufmerksam gemacht, dass Helmholtz allerdings ein neues Instrument construirt, oder doch nach neuen Principien habe stimmen lassen.

Es ist bekannt, dass man seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts die Claviere und alle anderen Tasteninstrumente nach der gleichschwebenden Temperatur stimmt; dieselbe ist ein Auskunftsmittel, in allen Tonarten gleich rein spielen zu können — eigentlich müsste man sagen gleich wenig unrein. Helmholtz hat nun in seiner „Lehre von den Tonempfindungen" auf einige bisher noch nicht genügend beachtete Fehler dieser Stimmungsart hingewiesen und hat durch Construction eines Harmoniums mit 24 Tönen in jeder Octave gezeigt, dass es sehr wohl möglich ist, Tasteninstrumente mit reiner Stimmung herzustellen. Dieses Harmonium ist von den Gebrüdern Schiedmayer in Stuttgart hergestellt, und man kann auf demselben in 13 Dur- und 8 Molltonarten ganz rein spielen. Der Wohlklang dieses Instrumentes ist ganz vorzüglich; gegenüber der temperirten Stimmung ist folgender Vergleich charakteristisch: „Septimenaccorde, in reiner Stimmung ausgeführt, haben ungefähr denselben Grad von Rauhigkeit, wie ein gewöhnlicher Duraccord in gleicher Tonhöhe und temperirter Stimmung." Helmholtz empfiehlt daher solche Instrumente besonders zum Gebrauch bei der Begleitung und beim Unterricht im Gesang. Leider scheint diese Empfehlung bis jetzt wenig beachtet zu sein. Die modernen Musiker, welche mit seltenen Ausnahmen niemals andere Musik gehört haben, als solche, die in temperirter Stimmung ausgeführt ist, gehen meist sehr leicht über die Ungenauigkeiten der temperirten Stimmung hinweg, sie halten sie womöglich nur für mathematische Spitzfindigkeiten. So sagte z. B. die „Allgemeine Musikalische Zeitung" (1866 No. 15), als sie die Vorlesungen des Hrn. Appunn in Leipzig und die Vorführung eines von ihm nach dem Helmholtz'schen Vorschlage gebauten Harmoniums besprach, „die Kunst hüpfe, leichtgeschürzt wie die Muse selber, über diese Ungenauigkeiten hinweg", und auf der nächsten Seite beweist sie sogar, dass die Durchführung der reinen Stimmung in der Musik geradezu unmöglich sei, und dass man bei der gleichschwebenden Temperatur bleiben müsse. — In neuerer Zeit scheint jedoch in dieser Beziehung ein Umschwung eingetreten zu sein; im verflossenen Jahre ist nämlich ein von der Akademie der Künste zu Berlin abgefasstes Gutachten über den Gesangunterricht an alle preussischen Schullehrer Seminare versandt worden, in dem unter Anderem folgende beachtenswerthe Stelle vorkommt:

„Durch die Accordlehre kann ein Schüler behufs des Generalbassspieles einigermaassen auf der Claviatur sich zurecht finden lernen, aber weder Sänger noch Spieler bekommen dadurch die mindeste Anleitung zur eigenen Hervorbringung harmonischer Verhältnisse und deren Gestaltung zu musikalischem Sinn und Gedanken, und das fortwährende Hören der Orgeln und Claviere dem Gesange gegenüber ist höchst gefährlich: denn die reinste Einstimmung aller dieser Instrumente, welche sehr selten, streng genommen niemals vorkommt, würde doch nur eine auf alle Intervalle mit Ausnahme der Octave gleichmässig vertheilte Verstimmung und Unreinheit sein, die das Ohr verdirbt und die Ueberzeugung gänzlich zurückdrängt, dass die Orgelclaviatur für die vom Sänger zu erstrebende und, wie es auch der königl. Domchor in den ersten Jahren seiner Existenz erwiesen hat, entschieden erreichbare Reinheit der harmonischen Verhältnisse ein zwar sinnreiches, aber doch höchst unvollkommenes Surrogat ist, indem statt der grossen Anzahl von Tonhöhen, welche der Sänger innerhalb der Octave zu bilden hat, die Claviatur nur 12 Tasten gewährt, wodurch z. B. die Verschiedenheit der beiden überaus wirkungsvollen und empfindlichen Verhältnisse (die *sog. tons sensibles*) gänzlich ignorirt, also $^{16}/_{15}$ und $^{25}/_{24}$ für ganz gleiche Grössen genommen wird, indem man durch ein uneinstimmbares Mittel das grössere Verhältniss zu klein, das kleinere zu gross ausführt. Wie mit den Verhältnissen 15:16 und 24:25, muss auch auf den Claviatur-Instrumenten mit den Verhältnissen 25:27 und 24:25 verfahren werden, demgemäss $^{27}/_{25}$ und $^{25}/_{24}$ nur als ein und dieselbe Grösse ausgeführt werden können, und zwar ebenfalls so, dass beide durch ein und dasselbe, weder berechen- noch einstimmbare Mittel ersetzt werden. Man denke sich solche Differenzen in den zeichnenden Künsten, etwa bei einzelnen Theilen eines Portraits oder eines Gebäudes durch ein angenommenes Mittel fortgeschafft."

Wir haben dieser Auseinandersetzung nur noch

hinzuzufügen, dass man auch auf Orgeln und ähnlichen Instrumenten die genannten Unterschiede sehr gut wirklich hervorbringen kann, wenn man sich zur Annahme des Helmholtz'schen Systems entschliessen kann. Die von Hrn. Orgelbauer Appunn in Hanau construirten Harmoniums mit 24 oder 36 Tönen in der Octave sind für den Gesangunterricht ganz vorzüglich geeignet, weil sie den Sänger rein zu singen lehren und sein Ohr für den Wohlklang reiner Accorde empfindlich machen. Auch in England und in Amerika ist man schon seit längerer Zeit bestrebt, zur Begleitung des Gesanges rein gestimmte Orgeln zu verwenden. Hoffentlich wird man nun auch bei uns in dieser Beziehung seitens der musikalischen Unterrichtsanstalten mehr thun als bisher. — Diejenigen Leser, die sich für die Einrichtung der rein gestimmten Instrumente interessiren, erlauben wir uns ausser auf das Helmholtz'sche Werk: „Die Lehre von den Tonempfindungen" (3. Ausgabe 1870) auch noch auf ein paar eigene kleine Arbeiten hinzuweisen, die in der „Zeitschrift für die gesammten Naturwissenschaften" (Bd. 32, S. 451) und in der „Zeitschrift für Mathematik und Physik von Schlömilch, Kahl und Cantor" (1868, Suppl. XIII, S. 122) veröffentlicht sind.

Wer aber einen kurzen Ueberblick über die gesammte Helmholtz'sche Musiktheorie wünscht, dem empfehlen wir ausser dem schon erwähnten Vortrage „Ueber die physikalischen Ursachen der musikalischen Harmonie" von Helmholtz selbst noch eine kleine Schrift von Prof. Ernst Mach: „Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie" (Graz, 1866), sowie auch dessen populäre Vorlesungen über musikalische Akustik (Graz, 1865) und endlich einen Vortrag von Dr. Dellmann: „Ueber die Harmonie der Einzeltöne" (Kreuznach, 1867).

Unter den Gegnern der Ansichten von Helmholtz ist vor Allem M. Hauptmann, der vor wenig Jahren verstorbene Cantor an der Thomaskirche in Leipzig, zu nennen. Wir glauben aber die Pietät für diesen verdienstvollen Musiker durchaus nicht zu verletzen, wenn wir die Ueberzeugung aussprechen, dass die von ihm in seiner „Natur der Harmonik und Metrik" (Leipzig, 1854) niedergelegten und später wiederholt gegen Helmholtz vertheidigten Ansichten sich nicht lange mehr halten können und dass sie durch die physikalische Theorie der Musik in nicht ferner Zeit ebenso verdrängt sein werden, wie Goethe's Farbenlehre durch die physikalische Theorie Newton's verdrängt worden ist.

**G. Schubring.**

---

# Feuilleton.

## Sinnreiches und Charakteristisches aus Schriften über Musik und Musiker.

Zusammengetragen von **J. N. Dunkl.**

(Fünfter Auszug.)

[Siehe den vor. Jahrgang.]

Das allgemeine Vorurtheil bezeichnet die grossen Orchester als lärmende; sind sie indess gut zusammengesetzt, gut eingeübt und geleitet und führen wahrhafte Musik auf, so müsste man sie mächtig nennen, und fürwahr Nichts ist dem Sinne nach so verschieden, wie diese beiden Ausdrücke. Berlioz.

* * *

Man will den erreichten Höhepunct festhalten, übersieht aber, dass man nur durch lebendiges Weiterschreiten, nicht durch Stehenbleiben bei dem Errungenen die Erbschaft eines grossen Mannes antreten kann. Brendel.

* * *

Warum nennt ihr Effecthascherei die Bassclarinette, Viola d'amour und Harfe bei Meyerbeer, und nicht die drei Hörner in „Fidelio", die Posaunen in Gluck's „Alceste", die Harfe im „Orpheus", das dritte Horn in der „Eroica", die drei Trompeten und Oboe di caccia bei Bach, die Bassethörner bei Mozart? Wenn man alle grossen Wirkungen durch kleine Mittel erzielen soll, warum hat Bach in seiner Passionsmusik zwei verschiedene Chöre und Orchester um den *Cantus firmus* „O Lamm Gottes unschuldig" gruppirt? v. Bronsart.

* * *

In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern, und oft begnügt man sich mit ihren Namen; wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt, und die von der zweiten und dritten Grösse auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich. Goethe.

* * *

Das Leben ist ein ewiges Uebergehen und Sterben; an der Grenze jeder Erscheinung beginnt eine neue. Kein Einzelnes ist das Höchste, sondern das Ganze. Kullak.

* * *

Ich habe jetzt den „Paulus" von Mendelssohn gelesen. Das Werk ist prächtig, mächtig gearbeitet, der Stil ist einzig, ernst, interessant. Löwe. (1837.)

* * *

Mendelssohn treibt die Kunst wie ein echter Dilettant. Löwe.

* * *

Vor Kurzem hörte ich wieder den „Paulus" von Mendelssohn. Es sind in dem Werke bei allem Geschick in der Arbeit, bei aller Pracht in der Instrumentation doch gar zu viel Motive von Händel und Bach, die Chöre bewegen sich in engen Räumen. Man sagt, dass Menschen als Künstler zuweilen verunglücken; von Mendelssohn könnte man sagen: „er ist verglückt". — Das macht die Journalistik, die sich auf den delphischen Dreifuss geschwungen. Uebrigens verehre ich Mendelssohn als ein durch und durch geschicktes Kerlchen, welches sich aufs Handwerk gründlich versteht; welche Gewandtheit neben seiner Kunst in allen praktischen Dingen! Löwe. (1841.)

* * *

Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Componisten durch Worte zu schnellerem Verständniss führen kann. Schumann.

* * *

Da Beethoven bei immer zunehmender Taubheit gar keine Musik mehr hören konnte, so musste dies nothwendig lähmend auf seine Phantasie zurückwirken. Sein stetes Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nicht mehr, wie früher, durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. War es daher zu verwundern, dass seine Arbeiten immer barocker, unzusammenhängender und unverständlicher wurden? Zwar gibt es Leute, die sich einbilden, sie zu verstehen, und in ihrer Freude darüber sie weit über seine früheren Meisterwerke erheben. Ich gehöre aber nicht dazu und gestehe frei, dass ich den letzten Arbeiten Beethoven's nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja, schon die vielbewunderte neunte Symphonie muss ich zu diesen rechnen, deren drei ersten Sätze mir, trotz einzelnen Genie-Blitzen, schlechter vorkamen, als sämmtliche der acht früheren

Symphonien, deren vierter Satz mir aber so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schiller'schen Ode so trivial erscheint, dass ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethoven'sche niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, dass es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehlte. Spohr.

* * *

Die Musik ist das Ideal selbst, die blosgelegte Seele aller Künste, das Geheimniss aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze und ebensosehr das verflüchtigte, weltbauende Ideal; sie hat Alles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch Vielen völlig verschlossen ist, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maass der Dauer überschreitet, durch ihren inneren Mangel zum Anschluss an das Wort getrieben und dann unselbständig, in ihrer reinen Selbständigkeit aber von einem Gefühle begleitet, wie ein ungelöstes Räthsel. Vischer.

* * *

Ueber Lohengrin's Erzählung: „Mein Vater Parzival trägt seine Krone, sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt" schreibt Liszt 1852: „Das volle Unisono des ganzen Orchesters lässt hier seine Melodie mit einer so verklärenden Macht ertönen, dass wir uns die Fanfaren der himmlischen Heerschaaren, unter denen der h. Georg und der Erzengel Michael, ihre Führer, kämpfen, nicht herrlicher vorstellen können."

## Tagesgeschichte.

### Musikbrief.

Dresden.

Bei dem nunmehr nöthig gewordenen Rückblick auf die erste Hälfte unserer musikalischen Saison ergibt sich ein keineswegs erfreuliches Bild: allerorten zeigte sich jene Zersplitterung der Kräfte, die daraus herleitet, dass wir kein Concertinstitut besitzen, das grössere Aufführungen in kürzeren Zwischenräumen in die Hand nehmen und unserem Musikleben einen gewissen Charakter aufprägen könnte. Unleugbar ist man in neuerer Zeit zu einer erweiterten Auffassung der Musik als Culturförderniss gelangt. Von dem reinsinnlichen bequemen Anhören bereits auswendig gekannter Meisterwerke sieht man etwas mehr ab und nimmt — bezeichnend genug Amerika voran — Werke auf und an, die die allgemeinen ästhetischen Gesichtskreise erweitern und schreckt auch vor gewagteren Versuchen nicht zurück. Indess kaum irgend weniger als in Dresden macht sich diese erfrischende Strömung geltend. Im Herbst tritt der Vorstand der k. Capelle zusammen, beräth und veröffentlicht die Programme für die sechs Symphonieconcerte, und damit ist die Orchestermusik Dresdens erschöpft. Da Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn und Schumann zu öfteren Malen wiederkehren müssen und einige Capellmeistermusik ebenfalls zum Unumgänglichen gehört, so ist klar ersichtlich, wie wenig Raum für Nova bleibt — absehend noch, wie ein neueres Werk unmittelbar zwischen Beethoven und etwa Schumann zu stehen kommt: Zwei Symphonien und eine Ouverture, ohne Gesang-, noch sonstige Solonummern, das ist hier Usus. Die Symphonieconcerte sind also hochconservativ, und neben diesen entwickeln sich die Virtuosen und Hilfsconcerte auf breitester Grundlage. Selbst die classischen Werke für Clavier-, Geige-, Violoncellsolo und Orchester kommen beinahe nie vor: die Capelle leiht ihre Mitwirkung seltenst. Und so sind die Programme der Solistengäste natürlich auch beschränkt genug. Die in einer Stadt von 180,000 Einwohnern selbstverständlich vorhandenen reichen Chorkräfte sind eben zersplittert, schwer unter einen Hut zu bringen, und tritt der Tag einer Pensions- oder Wittwencassenaufführung plötzlich näher, so langen die Kräfte und Proben in den meisten Jahren just bis zur „Schöpfung". Man darf nicht ermüden, eine einheitliche und tendenziös fortschrittliche Concertleitung zu discutiren, und es mehren sich die Zeichen, dass man auf dieses Ziel losgehen werde. Die Intendanz müsste in etwa 12 Concertwochen die Oper etwas beschränken, die 12 Concerte, nach Ablösung der dem Capellfonds zufallenden Renten aus den Einnahmen der Symphonieconcerte, selbst in die Hand nehmen, mit Chören und Solos ausstatten, und damit wäre der Anfang zur Besserung gemacht! Bislang sind drei Concerte vorüber, darin kam ein neues Werk vor: Rheinberger's Vorspiel zu den „Sieben Raben". Die Neuheit der Ideen dahingestellt, macht die echte Orchesterqualität der Musik einen sehr guten Eindruck, und hat denn auch der Wohlklang des Ganzen und manche zierliche Einzelheit angesprochen. Als Einleitung einer Oper kann man Ferneres erst nach Kenntnissnahme der letzteren sagen.

Von den Symphonien zu den Quartetten des Concertmeisters Lauterbach und Genossen zu kommen, so bewegten diese sich bisher auch auf bekanntem Boden. Den bereits stattgehabten drei Soiréen folgen demnächst noch zwei. Die Triosoiréen des Pianisten Rollfuss brachten Goldmark's schöne Violinsuite und ferner Claviervariationen von R. Volkmann über das bekannte Thema Händel's „The harmonious blacksmith". Händel selbst variirte das Lied, und zwar angenehmer als Volkmann, der die schlichte Melodie zu einer ihr selbst fremdartigen Bedeutung aufstutzte, allerdings sie mit einer Fülle geistreicher Musik umschreibend. Ein musikalisch werthvolles Concert gab am 19. M. Fürstenau, der geschätzte Soloflötist der k. Capelle und unschätzbare Archivar der k. mus. Bibliothek. Von C. M. v. Weber erschien das reizvolle Trio (componirt 1819) für Flöte, Clavier und Violoncell, in welchem sich im Scherzo einige Takte des Refrains aus Kaspar's „Freischütz"-Lied und fast schon völlig ausgebildet das Thema des Schlusschores jener Oper anticipirt vorfinden. Beethoven's Serenade Op. 25 (Flöte, Violine und Viola) und ein Flötenadagio von Mozart kamen noch vor. A. Blassmann spielte phantasievoll und feinempfunden Schubert's Clavierphantasie Op. 78, und Frl. Hänisch sang unter Anderem höchst ansprechend ein Lied „Du bist wie eine Blume" von Rubinstein. Wieniawski (der Pianist) gibt am 22., Hans von Bülow, der herzlich Willkommene, am 27. selbständige Concerte. Immer — wie bemerkt — ohne Orchester. Auch die Sängerin Auguste Götze hat Concertabsichten.

Mit unserem Wagner-Vereine geht es auch herzlich langsam vorwärts, und die öffentliche Theilnahme ist den Comitémassnahmen weit voraus. Wie wir bei obbesagten Umständen ein Wagner's würdiges Concert insceniren werden können, ist unsere nächste Frage. Dresden, das doch in der That die Wiege von Wagner's Ruhm darstellt, steht beschämt hinter Mannheim zurück. Man mag Wagner noch so direct als Genie und Autodidakt bezeichnen, der ja thatsächlich aus sich mit einer merkwürdigen schöpferischen Kraft die Gebilde seiner Musikphantasie schuf, so steht doch nimmer ein Sterblicher ganz ausser Connex seiner augenblicklichen Umgebung, und um so feiner und intimer die Fäden sind, mit denen das grossartige Gesammtkunstwerk des Meisters in die Lehr- und Wanderjahre des Mannes verwebt erscheinen, um so dringender fühlt man diese Beziehungen zu Zeiten einer Wagner-Bewegung, wie die jetzige, und man verhehlt sich die bittere Erkenntniss nicht, dass Dresden, das heutige Dresden, so manches Anrecht an seinen grossen ehemaligen Mitbürger nicht zu behaupten verstanden hat. Oder wäre es nicht endlich natürlich gewesen, wenn Wagner hier, an der Geburtsstätte seines „Tannhäuser" und „Lohengrin", wo die grösste Zahl der älteren königl. Capellmitglieder mit rührendster Verehrung an seine hiesige Thätigkeit zurückgedenkt, seine Musik zu höherer Schönheit erklingen liesse, als solche werktäglich hier „gemacht" wird? — Wir haben vor 14 Tagen den „Holländer" neustudirt gehört. Das Orchester und die Chöre waren auf der Höhe der Situation, theils auch die Träger der Rollen hinter den Rampen. Statt Mitterwurzer's sang Hr. Degele den Holländer, Frl. Zimmermann die Senta. Von Letzterer ist ein Eindringen in den Charakter nicht verlangbar; sie singt mit schöner und wohltemperirter Stimme. Prächtig naiv gibt Hr. Köhler den Daland. Aber die Hauptrolle fordert zu einer Bemerkung auf; Hr. Degele nimmt den Schmerz des Helden noch lediglich individuell. Nach meiner Meinung ist der „Holländer" als Typus aufzufassen, und

diese Vertiefung der poetischen Absicht erhöht ja die Bedeutung fast aller Wagner'schen Bühnencharaktere. Nach Heimath und Heil sucht die Menschheit als solche, und in dieser Symbolik muss die Idee des Spielers aufgehen, der hiernach die Gestalt so sehr einfach wie möglich, ohne störendes Zuviel durchführen möge; und wenn auch nicht im landläufigen Theatersinne, so doch im Sinne des poesiebedürftigen Publicums wird der Darsteller hiermit die höchste Wirkung erzielen. Die wunderbar schöne musikalische Romantik des Werkes wird in so excessivem Maasse von keinem Publicum so sehr wie von dem Dresdener geliebt und bewundert. — „Alceste" und „Zauberflöte" sind bislang immer wieder zurückgelegt worden. Doch stehen beide ehestens bevor. — Im Palmsonntagsconcert wird Hr. Lachner sein Requiem dirigiren, wie nunmehr beschlossen ist. Und auch in der Wahl gerade dieses Werkes sind also die oben skizzirten Prämissen des hiesigen Kunstlebens berücksichtigt worden. Ohne Zweifel wird das Werk gefallen: „es raste der See", er wollte sein „Opfer", und siehe — es kam ein Novum — aber es war nicht neu. Ludwig Hartmann.

## Kürzere Berichte.

**Leipzig.** Der Verlauf des 12. Gewandhausconcertes ist als ein bei Weitem befriedigenderer zu bezeichnen, als der des Neujahrsabends in denselben Räumen, denn wenn sich auch mit der Wahl der leierigen Rossini'schen Cavatine „Bel raggio lusinghier" und der kürzeren Solostücke für Violine rechten lässt, so war doch gerade die Ausführung der Soli eine im Ganzen lobenswerthere, nach Seite des Instrumentalen sogar hervorragende. Beginnen wir mit dem orchestralen Theil des Concertes, so wollen wir zuerst die trefflichst gelungene Wiedergabe von R. Schumann's herrlicher D moll-Symphonie und Cherubini's „Anakreon"-Ouverture lobend erwähnen. Ausser diesen wohl accreditirten Werken bot das Orchester noch eine hochinteressante Novität, Robert Volkmann's Ouverture zu „Richard III.", eine Composition voll dramatischen, die Hauptvorgänge des dichterischen Vorwurfs prägnant musikalisch illustrirenden Lebens und von seltener Originalität der Erfindung, die uns ihren Schöpfer in wirklich jugendlicher Schaffenskraft erscheinen lässt und ihm auch bei den diesmaligen Hörern hohe Anerkennung verschaffte. — Von den Solisten ist dem Range nach zuvörderst Hr. L. Auer zu nennen. Er spielte in jeder Hinsicht wie ein vollgiltiger Meister, sein Vortrag des 9. Concertes von Spohr wenigstens half uns über manche langweilige Stelle dieses abgespielten Opus hinweg. Hingegen konnte uns alle mit der Wiedergabe kürzerer Stücke von Auer, Paganini und Bachrich geglückte Bethätigung ausgezeichnetster Virtuosität nicht mit der Wahl dieser seichten Waare versöhnen. Wir ersehen die Mission eines Künstlers vom Range des Hrn. Auer entschieden in etwas Anderem, als in dem naiven Begnügen an der Lösung rein technischer, musikalischen Werthes gänzlich baarer Aufgaben. Noch absonderlicher nimmt es sich aus, wenn minder geübte Kräfte aus dem eben gerügten Grunde rein virtuoses Material bewältigen wollen, wie dies an diesem Abend Frl. Natalie Hänisch mit der Wiedergabe oben erwähnter Arie von Rossini versuchte, denn der Gesang dieser Dame deckte nirgends die Blössen dieses tristen Tonstückes mit dem Glanz einer den technischen Schwierigkeiten desselben gewachsenen Coloraturausbildung zu. Besser gelangen ihr die später vorgetragenen Lieder: „Willst du dein Herz mir schenken", muthmaasslich von Bach, und „Im Freien" von F. Schubert, wenn der Vortrag immerhin auch noch ein Mehr von Beseeltheit und Wärme zu wünschen übrig liess. — —.

**Leipzig.** „Frisch gewagt ist halb gewonnen" — scheint sich Hr. Büchner zugerufen zu haben, als er das Programm seines 4. Symphonieconcertes (am 16. Jan.) aufstellte und in den orchestralen Theil desselben die „Haideschacht"-Ouverture von F. von Holstein, Gade's C moll-Symphonie und Wagner's Kaiser-Marsch — also drei, ziemlich hohe Forderungen an die Orchestertechnik stellende Werke — aufnahm. Und das Sprichwort behielt Recht: überraschend zahlreich fand sich das Publicum ein und zollte den wenn auch nicht positiv, so doch wenigstens relativ trefflichen Leistungen der Capelle warme Anerkennung. Am besten gelang die Wiedergabe der Holstein'schen Ouverture; in der Symphonie und in dem (übrigens ein viel breiteres Tempo erheischenden) Kaiser-Marsch hätten sich namentlich die Blechinstrumente einer nobleren Tongebung befleissigen müssen. Zwischen vorstehend genannten Werken trug Frl. Jenny Käubler eine Cavatine aus Rossini's „Gazza ladra" und je ein Lied von Schumann („Die Soldatenbraut") und Schubert („Ungeduld") vor. Die stimmliche Impotenz und dilettantische Vortragsweise lassen den Gesang der jungen Dame als für die Oeffentlichkeit ungeeignet erscheinen. Beiläufig sei noch bemerkt, dass wir erst nach genauer Vergleichung der resp. Vornamen erkannten, dass die diesmalige Sängerin nicht identisch sei mit der früher von uns an diesem Ort besprochenen Frl. Clara Käubler. Die Stimmen der beiden Schwester-Sängerinnen zeigen in der That eine so auffallende Aehnlichkeit, dass eine Verwechselung der beiden jungen Damen sehr leicht statthaben kann. x.

**Basel,** 10. Jan. Die erste Hälfte unserer Abonnementconcerte ist vorüber, und haben wir vor Allem rühmend anzuerkennen, dass die Direction bemüht war, neben Vorführung des guten Alten uns auch mit den Werken neuerer, theilweise bis jetzt hier unbekannt gebliebener Componisten bekannt zu machen. Von den in dieser Saison bis jetzt zur Aufführung gelangten Novitäten erregte besonders ein Scherzo von Goldmark und die zweite Suite (für ganzes Orchester) von Grimm (3. und 4. Satz) lebhaftes Interesse, während die Ouverture „Loch Lomond" von Thieriot nur spärlichen Beifall fand und die beiden Märsche von Joachim fast spurlos vorübergingen. Ausserdem kamen von bekannten grösseren Orchesterwerken in meist gelungener Weise zur Aufführung die Symphonien in A dur von Mendelssohn, in Es dur von Mozart und in F dur von Beethoven. Von Instrumentalisten, welche wir zu hören Gelegenheit hatten, nennen wir in erster Linie Concertmeister Walter aus München, welcher in einem Violinconcert von Viotti und in einer Polonaise von Vieuxtemps sich in jeder Beziehung als Virtuose *par excellence* erwies und allseitigen Beifall erntete; desgleichen Frl. Marie Wieck, welche das F moll-Concert von Chopin spielte. Leider wurde die Verehrung für diese Künstlerin nachher durch deren ziemlich poesielosen Vortrag des Schumann'schen „Carnaval" etwas abgekühlt. — Nicht vergessen dürfen wir unseren wackeren Violoncellisten Kahnt, welcher verdiente Anerkennung fand für die treffliche Ausführung des nicht gerade dankbaren, aber immerhin interessanten Concertes von Hiller. Ueber die Gesangsleistungen in den bisherigen Abonnementconcerten können wir weniger Günstiges berichten. Weder Frau von Leonitoff aus Mailand, noch Frl. Holmsen, noch Frl. Kaufmann (Letztere derzeit am hiesigen Theater engagirt) vermochten durch ihre Vorträge sonderliches Interesse zu erregen. Nur der Tenorist Ruff aus Mainz erfreute sich eines warmen Beifalls, der nach der Arie aus „Euryanthe" auch ein wohlverdienter war; weniger behagte uns seine etwas süssliche und an manchen Stellen ganz unmotivirte Vortragsweise von Beethoven's „Adelaide". Schade, dass bei diesem Sänger die schönen Stimmmittel nicht mit musikalischer Intelligenz Hand in Hand gehen! Manches trägt er recht hübsch vor; oft aber, indem er wohl meint, etwas ganz Besonderes in seinen Vortrag gelegt zu haben, wirkt derselbe unkünstlerisch, ja geradezu komisch. Diese Beobachtung drängte sich uns ganz besonders auf in der von ihm übernommenen Tenorpartie aus „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann. — Genanntes Werk kam kürzlich in dem Beneficconcert des Hrn. Capellmeister Reiter zur Aufführung; schon von früheren Jahren her durch Aufführungen des Orpheus-Vereins hier im besten Andenken stehend, fand es auch jetzt wieder ein aufmerksames und für seine vielen Schönheiten empfängliches Publicum. Frl. Reiter, deren Stimme und Vortragsart sich zwar am besten für Kirchenmusik eignet, fand sich über Erwarten gut in ihre Partie der Rose, hingegen konnte die Inhaberin der zweiten Sopranpartie, Frl. Buri, in keiner Weise genügen. Um so mehr erfreute uns die Mitwirkung von Frau Hegar-Volkart aus Zürich, welche die kleine Altpartie übernommen hatte und die Einzige unter den Solisten war, welche nicht nur musikalisch richtig, sondern auch wirklich

in Schumann'schem Geiste vortrug. Auch Hr. Engelberger war mit seiner Basspartie ganz an seinem Platze. — Chor und Orchester, gut einstudirt, lösten ihre Aufgabe mit sichtlicher Hingebung. Bezüglich des freieren Vortrags, wie ihn ein Werk wie das in Rede stehende verlangt, wäre es indessen wünschenswerth gewesen, dass der Herr Beneficiant den Taktstock an gewissen Stellen weniger metronomisch streng gehandhabt hätte. Manches, besonders in den Solos, hätte sich dadurch wirkungsvoller gestaltet. Das zahlreich besuchte Concert wurde durch die A dur-Symphonie von Beethoven in würdiger Weise eingeleitet, worauf Frl. Reiter und Hr. Ruff das bekannte Duett aus „Jessonda" in anerkennenswerther Weise vortrugen. m.

**Breslau.** In dem 6. u. 7. Abonnementconcert des Orchestervereins (am 2. u. 16. Jan.) wurden an Orchesterwerken vorgeführt: die Ouverturen zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn und zu „Leonore" (No. 3) von Beethoven, ferner die C moll-Symphonie von Beethoven und Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale. Die Capelle hielt sich unter Hrn. B. Scholz' Leitung sehr gut und entfaltete geeigneten Orts einen wirklich schwungvollen Vortrag. Besonders hervorgehoben zu werden verdient die Sauberkeit, mit der namentlich die Streicher auch die schwierigen Partien der oben genannten Werke executirten. In dem 6. Abonnementconcert waren mit Ausnahme von Mozart's C dur-Clavierconcert (No. 1 der Härtel'schen, No. 6 der André'schen Ausgabe), welches in Hrn. B. Scholz einen tüchtigen Interpreten gefunden hatte, Solopiècen gänzlich ausgeschlossen; in dem 7. Concert hatte man ihnen dagegen mehr Raum gegönnt: Sologesang und -spiel waren vertreten. An dem Solospiel betheiligten sich die HH. Concertmeister Himmelstoss von hier und Schiever vom gräfl. Hochberg'schen Quartettverein in erfolgreicher Weise. Ein hier noch unbekanntes Concert für zwei Violinen von S. Bach und die Sinfonie concertante mit obligater Violine und Viola dienten den Herren als compositorische Unterlagen ihrer trefflichen Vorträge. Die Durchführung des vocalen Theils des Concertes hatte Frl. Louise Voss aus Berlin übernommen. Die noch sehr jugendliche Dame besitzt eine überaus wohllautende, frische Mezzosopranstimme, deren schöne Ausgeglichenheit in allen Lagen eine sehr gute Schule verräth. Eine Concertarie mit obligatem Clavier von Mozart (zum ersten Mal) und zwei Lieder von Franz und Eckert trug Frl. Voss mit so anmuthiger Leichtigkeit und steter Wahrung reinster Intonation und klarer Textaussprache vor, dass ihr freudige Anerkennung seitens des Publicums zu Theil wurde. Die Sängerin zeigte sich ihrerseits hierfür durch Zugabe eines Schubert'schen Liedes dankbar. Schliesslich gedenken wir in Kürze noch der am 11. Jan. stattgehabten 2. Kammermusiksoirée der HH. Scholz und Himmelstoss. Seb. Bach's H moll-Sonate für Clavier und Violine eröffnete das Concert, in dessen fernerem Verlauf noch Schubert's Phantasie-Sonate Op. 78, Tartini's Teufelssonate und Mozart's Es dur-Trio für Clavier, Violine und Clarinette vorgeführt wurden. Wir nahmen bereits zu wiederholten Malen Gelegenheit, dem Spiel der genannten Herren unsere Anerkennung zu zollen, und beschränken uns daher für diesmal auf die Bemerkung, dass der behufs Uebernahme der Clarinettenpartie zur Mitwirkung herangezogene Hr. Musikdirector Kuschel sich seiner Aufgabe gewachsen zeigte. Der Erfolg dieser Kammermusikaufführung war ein durchaus günstiger. 1-p.

**Brünn.** Das bedeutendste musikalische Ereigniss im vorigen Monate war jedenfalls die mit brillantem Erfolg gekrönte Aufführung des „Fliegenden Holländers" von Richard Wagner. Frl. König (Senta) und Hr. Ulbrecht (Holländer) leisteten ihr Möglichstes. Der Chor, verstärkt durch den hiesigen Männergesangverein, sang mit lobenswerthem Eifer. Das Spinnlied für Frauenchor im zweiten Acte wirkte so wie überall auch hier zündend und wurde zur Wiederholung verlangt. Ebenso lässt sich vom Orchester nur das Beste berichten. Capellmeister Fuchs, der das Ganze leitete, wurde am Schlusse der Oper lebhaft applaudirt und gerufen; hiermit sei auch constatirt, dass das zahlreich anwesende Publicum die nöthige Empfänglichkeit für Wagner's Oper mitbrachte. — Der Musikverein bot in seinem zweiten Concert Beethoven's Pastoralsymphonie und Mendelssohn's „Walpurgisnacht". Auch der Männergesangverein veranstaltete ein Concert, in welchem Frl. Tremel aus Wien, eine sehr begabte und geschulte Altistin, sich dem hiesigen Publicum nicht nur als dramatische, sondern auch als treffliche Liedersängerin vorstellte. Sie sang neben einer Arie von Meyerbeer Lieder von Schumann, Goldmark und Rubinstein und fand rauschenden Beifall. Vom Verein wurden Chöre von Schubert, H. W. Veit, Weinwurm und Gounod mit vieler Präcision und richtiger Auffassung gesungen. — Productionen fremder Künstler fanden in dieser Saison noch keine statt. △

**Danzig.** Einen würdigen Abschluss der musikalischen Aufführungen des verflossenen Jahres bildete die am 30. Dec. stattgehabte zweite Symphoniesoirée. Die Ausführung des Programmes: Beethoven, Ouverture Op. 124, Haydn, Symphonie in D dur, Gade, Symphonie in C moll, war unter der bewährten Leitung des Capellmeister Hrn. Denecke eine exacte; besonders imponirend wirkte der circa 40 Mann (theils Musiker, theils Dilettanten) starke Chor der Streichinstrumentisten. Leider bringt das Publicum diesem Unternehmen so wenig Theilnahme entgegen, dass dasselbe nur mit Mühe durchzuführen ist. Das Comité würde unserer Meinung nach mehr Erfolg erzielen, wenn dasselbe, wie es an anderen Orten meistens geschieht, zu jeder Soirée eine bewährte Solokraft, sei es für Gesang- oder Instrumentalvorträge zur Mitwirkung heranziehen würde; eine solche Abwechselung wäre dem Publicum jedenfalls erwünscht. — Die beiden ersten Concerte des neuen Jahres führten uns hinsichtlich solistischer Reproduction auf den höchsten Gipfel des Genusses; und es konnte nicht anders sein, denn Joseph Joachim spielte. Wie tief er mit seinen Zaubertönen in das Innerste eines Jeden hineindringt, kann nur empfunden werden. Das Programm war so reichhaltig, (1. Concert: Beethoven, Kreutzer-Sonate, Mendelssohn, Violinconcert, Brahms-Joachim, Ungarische Tänze etc. 2. Concert: Beethoven Op. 96 und G dur-Romanze, Bruch, Violinconcert, Joachim, Romanze [aus dem Ungarischen Concert] etc.), dass Jeder etwas für seinen Geschmack fand. In Hrn. Heinr. Barth lernten wir einen Künstler kennen, der sowohl durch seine grosse technische Sicherheit, wie durch seine solide, von aller Manier freie Durchführung der verschiedensten Compositionen einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Er glänzte besonders in Bach's Italienischem Concert und Schumann's Toccata, ebenso bewundernswerth war die gediegene Art und Weise, in der er die Begleitung der Violin- und Gesangpiècen durchführte. Das zweite Concert gewann noch mehr Interesse durch Frau Joachim's Mitwirkung. Es gewann für uns aber den Anschein, als ob nicht im Vortrage von Liedern, in der bis ins Kleinste gehenden Nuancirung engbegrenzter Formen, sondern (wie Bach's Arie aus dem Weihnachtsoratorium dies ahnen liess) in der Wiedergabe von in grossen Zügen angelegten Compositionen, wie sie uns das Oratorium bietet, der Schwerpunct ihrer Gesangskunst liege. Wir wünschen eine baldige Wiederkehr der trefflichen Gäste. Fr.

**Düsseldorf,** 12. Jan. Wenn ich in meinem letzten Berichte andeutete, dass unsere dieswinterliche Concertsaison zu den schönsten Erwartungen berechtige, so hat sich dieses bis jetzt bestätigt. Die bisher stattgefundenen Abonnementconcerte des Allgemeinen Musikvereins unter Leitung des k. Musikdirectors Hrn. Tausch haben das musikalische Publicum sowohl durch die Wahl der Programme, als die Gediegenheit der Ausführung in jeder Hinsicht befriedigt. Mitwirkende fremde Kräfte bei dem 1. Concerte waren Frl. Löwe und Hr. Julius Stockhausen, letzterer vorzugsweise in dem Baritonsolo in der „Ersten Walpurgisnacht" von Mendelssohn; ferner Hr. Max Bruch, welcher die Einleitung zu seiner „Loreley" persönlich dirigirte. Für das zweite Concert war Frl. Emma Brandes aus Schwerin gewonnen, welche u. A. das G moll-Concert von Mendelssohn spielte. Im „Judas Maccabäus", vom dritten Concerte gebracht, wirkten mit: Frl. Wilh. Gips aus Dordrecht (Sopran), Frl. Adele Assmann aus Barmen (Alt), Hr. Otto Wagner aus Cöln (Maccabäus) und Hr. Bletzacher aus Hannover (Bass). Den Glanzpunct bildete jedoch das vierte Concert durch die Mitwirkung von Frau Clara Schumann (G dur-Concert von Beethoven) und Frau Amalie Joachim (Solo in der Rhapsodie für

Alt, Männerchor und Orchester von Joh. Brahms). Dass das Spiel der Frau Schumann, über welches ich mich jedes Wortes enthalten kann, denjenigen Eindruck hinterliess, dessen nur eine mit vollendetster Meisterschaft vorgeführte classische Tonschöpfung fähig ist, versteht sich von selbst, abgesehen von der Sympathie, die von Seiten des Publicums unserer Stadt, als des letzten Wirkungskreises des so früh heimgegangenen genialen Gatten unserer Künstlerin dieser noch immer entgegengetragen wird. Das Programm des 5. Concertes bot uns unter Leitung des Componisten die Symphonie in Dmoll von Albert Dietrich, ein Werk, welches sehr beifällig aufgenommen wurde und sich besonders durch einheitlichen Stil und gediegene Instrumentation auszeichnet. Die beiden ersten Sätze schienen am besten zu gefallen. Zum ersten Male kamen hier überhaupt zur Aufführung: die schon berührte Einleitung zur „Loreley", Rhapsodie von Brahms, „Faust"-Ouverture von Rich. Wagner und die auch bereits erwähnte Symphonie von Dietrich. Wenn auch diesmal über die der numerischen Stärke nicht entsprechenden Leistungen des männlichen sowohl wie des weiblichen Chors geklagt werden muss, so scheint doch gegen voriges Jahr ein erfreulicher Fortschritt eingetreten zu sein; die Leistungen des Orchesters dagegen müssen in jeder Hinsicht als zufriedenstellend und mitunter sogar musterhaft bezeichnet werden. G. G.

**Frankfurt a. M.** Als Debut hat Ihr neuer Berichterstatter den geehrten Lesern Ihres Blattes die erfreuliche Mittheilung zu machen, dass am 10. d. M. „Lohengrin" nach 10jähriger Ruhe wieder seinen Einzug bei uns gehalten hat. Ein Decennium mag ungefähr verflossen sein, seitdem Rich. Wagner in unserer Stadt weilte, um uns sein Meisterwerk persönlich und zu unserer ungetrübtesten Freude, natürlich auch unverkürzt, vorzuführen. Im Hinblick auf jene Mustervorstellung schien es denn auch dem Hrn. Capellmeister rathsam, so wenig als möglich zu streichen, wo er dies aber für absolut nothwendig hielt, da that der rothe Stift dem Werke sowohl als auch uns recht schlechte Dienste. So war z. B. im ersten Finale die Steigerung mit der prägnanten Modulation entfernt und ein Sprung direct auf das „Lohengrin"-Motiv in Bdur gemacht, ja man hatte sogar den Männerchor (Ddur) im zweiten Act auf die Anfangs- und Schlussphrase reducirt und durch diese und ähnliche, gewiss nie zu rechtfertigende Zustutzungen nicht eigentlich bewiesen, dass man sich bemühte, den Intentionen des Componisten gerecht zu werden. Der Chor, der die Schwierigkeiten des ersten Actes anerkennenswerth überwand, hätte die Aufbürdung von 20 weiteren Takten sicher ertragen. — Ja, wenn noch bei der ganzen Manipulation erheblich Zeit gewonnen würde! Aber bewahre; die wenigen Minuten konnten, wenn es denn einmal sein musste, bequem gespart werden, wenn Jemand den Sängern plausibel gemacht hätte, dass Recitative im „Lohengrin" anders zu singen seien, als in der Passionsmusik. Ueberhaupt muss ich Ihnen gestehen, dass der Schwanenritter höchst wahrscheinlich durchgefallen wäre, wenn das noch im Bereich der Möglichkeit läge; denn es leuchtete, wie gewöhnlich über der Aufführung einer Wagner'schen Oper, der bekannte ungünstige Stern, in Folge dessen der hehre Held an einer bedeutenden Indisposition litt, und der König, ein schon gar bejahrter Herr, mit Gott „in düsterem Schweigen rechtete". Interesse vermochten nur Elsa und Telramund, durch Frl. Deiner und Hrn. Pichler repräsentirt, zu erregen. Die Dame sang mit vieler Wärme und Hr. Pichler zeigte, dass er auf der Höhe seiner dramatischen Aufgabe stand. Des „Gottgerichteten" Gemahl versuchte es ihm gleich zu thun, allein es blieb bei dem Versuche. — Nun wie Sie wissen, haben ja nur wenige Bühnen eine besonders tüchtige Vertreterin der Ortrud aufzuweisen, warum sollte die unserige zu den wenigen gehören? Man erhofft Besseres vom neuen Opernhaus, doch bei mir reisst beinahe der dünne Geduldsfaden, ich meine, es könnte jetzt schon besser werden. Aber auch unser Orchester bewegte sich heute scheinbar in einem ganz fremden Fahrwasser. Schon die Einleitung lieferte leider einen eclatanten Beweis hierfür, anderer Unebenheiten gar nicht besonders zu gedenken. Es sollte mich freuen, über die nächste Repetition dieses Werkes anders berichten zu können. N. H.

**Hamburg**, 8. Jan. Im 4. Philharmonischen Concert, welches am 5. Jan. stattfand, fühlte das Comité sich veranlasst, dem Publicum die im Concertsaal neuerbaute Orgel vorzuführen, ein Werkchen von 14 oder 16 Stimmen, wohl schwerlich genügend, um die Orgel unserer Michaeliskirche, in welcher bisher die grösseren Chorwerke ihre Aufführungen erfuhren, entbehrlich zu machen. Präludium und Choral „nach" J. S. Bach, vorgetragen von Hrn. Organisten Degenhardt, diente dazu, das Orgelwerk zu introduciren. Sollte Hr. Degenhardt wirklich nicht im Stande gewesen sein, etwas Anderes dem Publicum darzubieten, als dieses *mixtum compositum* „nach" J. S. Bach. Bei den nur neun Philharmonischen Concerten, welche wir im Winter haben, hätten wir übrigens ganz gern darauf gewartet, bis die Orgel bei einer gelegentlichen Verwendung wäre vorgeführt worden. Die zweite Nummer des Programmes: „Schicksalslied" von Friedr. Hölderlin, für Chor und Orchester von Joh. Brahms, Op. 54, ist eine farbenreiche, mit der Gewandtheit des Meisters ausgeführte Composition, die aber durch die Anlehnung an dieses Hölderlin'sche Gedicht für uns ebenso Hölderlinisch-geisterhaft-schwimmend geworden ist, ein Eindruck, der selbst durch die Auffassung des dritten Verses, der dem Ganzen Bewegung gibt, nicht verwischt werden konnte. Das Ganze kann schön genannt werden, wir betrachten aber das, was der Componist dem Hölderlin'schen Gedichte hinzuthat, resp. wodurch er das Gedicht auszumalen dachte, für künstlerisch nicht nothwendig. Hierauf folgte Beethoven's Phantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor, die Pianofortepartie wurde von Hrn. R. Kleinmichel vertreten, doch müssen wir dabei bemerken, dass dieser Herr durchaus nicht seinen guten Tag hatte. Den zweiten Theil füllte Schumann's „Manfred" mit der verbindenden Dichtung von Rich. Pohl aus. Die Ouverture und die Orchesternummern gelangen recht gut, doch müssen wir, wenn Ensemblenummern für Chor und Orchester vorgeführt werden sollen, Hrn. v. Bernuth bitten, nicht die erste Gesammtprobe auf die letzte Generalprobe zu setzen. Die Singakademie ist überhaupt nicht so tüchtig, dass ohne ordentliches Ueben ein Werk wie das von Brahms, das zum ersten Male hier aufgeführt wurde und worüber sich erst ein Urtheil bilden soll, aufgeführt werden dürfte. H—h.

**Magdeburg.** Das Hauptinteresse der Besucher des 5. Harmonieconcertes (am 17. Jan.) wendete sich den Violoncellvorträgen des königl. sächs. Kammervirtuosen Hrn. Friedr. Grützmacher aus Dresden zu. Mit spielender Leichtigkeit überwand der Künstler die bedeutenden technischen Schwierigkeiten, an denen das von ihm vorgeführte Taubert'sche Concert nicht eben arm ist; das später folgende, von dem Gast in Gemeinschaft mit den HH. Stahlknecht, Maurer und Arnold vorgetragene Ständchen von Lachner bot ihm Gelegenheit zu schöner Tonentfaltung in der Cantilene. Lebhafter Beifall folgte den Vorträgen. Frl. Klauwell, die Gesangsolistin des Abends, hatte einem so hochbedeutenden Künstler wie Grützmacher gegenüber schweren Stand, behauptete aber ihren Platz in der ehrenvollsten Weise; die beiden von der Dame mit glockenreiner, weicher Stimme und sinniger Vortragsweise zu Gehör gebrachten Pièces (Arie „Frag ich mein beklommen Herz" aus Rossini's „Barbier von Sevilla" und Taubert's Concertlied „Ich muss nun einmal singen") fanden sehr günstige Aufnahme. Der orchestrale Theil des Concertes bot die Gmoll-Symphonie von Mozart, die „Tell"-Ouverture von Rossini und einen Entr'act aus Reinecke's „König Manfred", sämmtlich in wohlgelungener Ausführung. rl.

**München**, 8. Jan. Das letzte, am Weihnachtstage stattgehabte Abonnementconcert der Musikalischen Akademie lockte ein ganz ungewöhnlich zahlreiches Auditorium in die Räume des Odeons und bot in seinem Programme: a) Orchestereinleitung (Pastorale) der Weihnachtscantate von Bach (die, aus dem Rahmen des Ganzen gerissen, keinen Eindruck machte), b) Arie aus Cherubini's „Medea" (von Frau Vogl leidlich gesungen), c) Amoll-Concert von Viotti (durch dessen brillanten Vortrag Concertmeister Walter sich zwar reichen Applaus erwarb, jedoch unseren gerechtfertigten, langjährigen Durst nach neuer Violinlitteratur nicht stillte), d) Uhland-Ständchen von Hiller (eine sinnige, anspruchslose Composition, von Frau Vogl entsprechend gesungen), e) Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, f) Suite No. 6 in Cdur von Franz Lachner (unter Direction des Com-

nisten). Bei Erscheinen des Letzteren brach im Saale donnernder Jubel los, der sich wiederholte, als Hofcapellmeister Wüllner dem Altmeister (wahrscheinlich im Namen der Orchestermitglieder) einen Lorbeerkranz überreichte. Die Suite besteht aus 1) Introduction und Fuge, 2) Andantino, 3) Gavotte (welche auf Verlangen wiederholt werden musste) und 4) Trauermusik mit eingewebtem Chorale („Ein feste Burg") und darauffolgendem Festmarsche. Mag das Urtheil über den Werth des Gesammtopus ein getheiltes sein, in Einem sind alle Ansichten einig: dass man nämlich seit langer Zeit keine so vollendete Orchesterleistung gehört, als bei Gelegenheit dieser Suite. — Das Walter-Quartett erholte sich in der letzten Soirée von seiner jüngsten Extravaganz (es hatte gewagt, eine Novität, Quartett von Raff, zu spielen), indem es bereits gehörte Werke von Haydn, Schubert und Beethoven in gewohnter „wackerer" Weise vortrug. Dem letzten Satze des Cdur-Quintettes von Beethoven wäre idealere Auffassung zu wünschen gewesen, denn das „möglichst geschwind spielen können" reicht doch nicht überall aus. — Die zweite Soirée der königl. Vocalcapelle war leider schwach besucht, obgleich sie manch Interessantes in ausgezeichneter Ausführung bot. Zu den besten Nummern zählen wir ein „Salve Regina" von Bernabei, ein Madrigal von Morley, „Jubilate Deo" von Gabrieli und Volkslieder von Julius Jos. Maier. Der Glanzpunct des Abends war Beethoven's Liederkreis „An die entfernte Geliebte", dessen Wiedergabe Hrn. Vogl in künstlerischer Vollendung gelang. — Das Hoftheater begann das neue Jahr mit der vierten Vorstellung des „Haideschacht" von F. v. Holstein, wofür das zahlreich anwesende und lebhaft applaudirende Publicum sich dankbar erwies. Das Repertoire hat durch dieses anziehende, sinnige Werk eine erfreuliche Bereicherung erhalten. Die zweite Opernvorstellung dieses Jahres war Gluck's „Armida" mit Frau Vogl in der Titelrolle. Obgleich sich alle Sänger redlich Mühe gaben, sich mit ihren Partien abzufinden, so konnte man doch zu keinem wahren Genusse kommen; es wurden eben nur die anstrengenden Noten gesungen, der Geist des Werkes jedoch blieb Sängern und Hörern fremd. Die reizende Balletmusik des 4. Actes konnte man nur mit geschlossenen Augen geniessen. Der Eindruck des ganzen Werkes war ein ermüdender und weckte uns den Wunsch, endlich einmal wieder den so lange in Aussicht gestellten, lebenswarmen „Don Juan" zu hören. M.

**Zürich**, 13. Jan. Wir haben in diesem Winter ein reges Musikleben hier, und eine für unsere Stadt auffallend grosse Zahl meist interessanter und gelungener Concerte steht in der Erinnerung vor uns, von welchen wir wenigstens die bedeutendsten erwähnen wollen. Beginnen wir mit den Abonnementconcerten, von denen in der Zeit vom 21. Nov. bis 9. Jan. die ersten vier stattgefunden haben. In dem ersten derselben traten als Solisten Frau Hegar-Volkart von hier (Mezzosopran) und Concertmeister Walter aus München (Violine) auf. Frau Hegar brachte zunächst die Fdur-Arie der Vitellia aus „Titus" und wusste dieselbe durch ihre edle Auffassung und durch die Sicherheit des technischen Vortrages aufs Schönste zur Geltung zu bringen. Hinsichtlich der nachher von ihr gesungenen Lieder („Suleika" und „Geheimes" von Schubert, „Widmung" von Schumann) waren wir für das erste besonders dankbar. Die Schubert'sche Composition dieses Textes ist wenig bekannt, aber, was wir mit Freude bemerkten, der Mendelssohn'schen durchaus ebenbürtig und an mehreren Stellen von überraschender Schönheit. Der Vortrag sämmtlicher Lieder war meisterhaft, wie bei Frau Hegar nicht anders zu erwarten. Hr. Walter brachte das Amoll-Concert von Viotti und die Dmoll-Sonate von Rust zu Gehör. Wir fanden in seinem Spiel alle Vorzüge, die den Virtuosen ersten Ranges kennzeichnen. Ein grosser und edler Ton, eine eminente Technik, verbunden mit der absolutesten Sicherheit des Gelingens, ein seelenvoller, stets interessanter Vortrag — es fand sich Alles vereinigt und brachte darum dem Künstler den ungetheilten, rauschenden Beifall des Publicums, in welchen die Kritik gern einstimmt. Die Orchesterstücke des Abends waren „Oberon"-Ouverture von Weber und Sinfonia eroica von Beethoven; beide wurden nach Auffassung und technischer Ausführung gleich vorzüglich wiedergegeben. — Das 2. Abonnementconcert am 5. Dec. begann mit einer Novität; der Ouverture zu „Sakuntala" von Goldmark. Schon im verflossenen Sommer hörten wir ein piquant instrumentirtes, harmonisch und rhythmisch interessantes Scherzo von demselben Componisten und sahen daher dem neuen Werke mit günstigem Vorurtheil entgegen. Leider entsprach dasselbe dem Kern der Erfindung nach nicht ganz unserer Erwartung, wenn auch das farbenreiche Colorit der höchst wirksamen und charakteristischen Instrumentation einigermaassen fesseln konnte. Die Solisten des Abends waren Hr. Augustin Ruff aus Mainz und Hr. Theodor Kirchner von hier. Ersterer sang die Arie „Sei getreu bis in den Tod" von Mendelssohn, „Busslied" von Beethoven, „Du wundersüsses Kind" von Kirchner und als Zugabe „Frühlingsnacht" von Schumann und entzückte auch diesmal die Zuhörerschaft durch den Schmelz und die Weichheit seiner schönen Tenorstimme. Hr. Kirchner spielte zuerst das Mozart'sche Dmoll-Concert, später drei Lieder ohne Worte von Mendelssohn und Präludium und Fuge in Amoll für Orgel von Bach, für Pianoforte übertragen von Liszt. Alles mit vollendeter Meisterschaft. Den Schluss des Concertes bildete Schumann's Dmoll-Symphonie, deren schwungvoller Vortrag dem Dirigenten und dem Orchester zu gleicher Ehre gereicht. — Das 3. Abonnementconcert (19. Dec.) brachte als Solisten Frau Seubert-Hausen aus Mannheim (Mezzosopran) und Hrn. Kahnt aus Basel (Violoncell). Die von Frau Seubert gesungene Arie: Klage der Comala aus „Ossian", componirt von V. Lachner, konnte wegen ihrer übermässigen Gedehntheit bei eintönig elegischer Färbung keinen durchgreifenden Erfolg erzielen. Denselben erreichte die Sängerin aber durch den Vortrag zweier Lieder von Brahms und Naret-Koning dann um so glänzender. Ganz ähnlich erging es Hrn. Kahnt mit dem Vortrage eines Amoll-Concertes von Hiller, bei dem weder das Publicum noch die Kritik sich erwärmen konnte, während die später von ihm gespielten Stücke, Adagio von Mozart und Rondo von Haydn, allgemeinen und verdienten Beifall hervorriefen. Die Orchesterstücke des Abends waren: „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn und Symphonie in Ddur von Svendsen. Die letztere nahm als Novität ein erhöhtes Interesse in Anspruch und wusste dasselbe in den beiden ersten Sätzen durch ihre noble und lebenswarme Individualität wach zu erhalten. Leider streift in den beiden letzten Sätzen (namentlich aber im Scherzo) die Erfindung etwas ans Triviale, als dass sie durch die oft höchst wirksamen Instrumentaleffecte vollständig gehoben werden könnte. — Das 4. Abonnementconcert fand am 9. Januar statt und hatte als Solisten Frl. Ottilie Ottiker vom Hoftheater in München und Hrn. Emil Hegar (Violoncell) aus Leipzig. Frl. Ottiker sang Mendelssohn's Concertarie und drei Lieder von Mendelssohn, Hornstein und Schumann. Eine sehr schöne, jugendfrische Sopranstimme, äusserst lieblich im *pp*, immer noch wohlklingend im *forte*, deutliche Textaussprache und im Allgemeinen richtige Auffassung der vorgetragenen Compositionen waren die sehr schätzbaren Eigenschaften, durch welche die Sängerin sich den lebhaften Beifall der Zuhörer erwarb. Hr. Hegar spielte das Violoncellconcert in Hmoll von Goltermann und Gavotte und Sarabande von Bach. Sein Spiel zeichnet sich durch die nämlichen Vorzüge aus, durch welche uns das Violinspiel seines Bruders, des Hrn. Musikdirector Fr. Hegar, so oft entzückt hat: vollendete Reinheit der Intonation, edler Ton, geist- und gemüthvolle Auffassung der Compositionen. Das Goltermann'sche Concert gehört zu den bekanntesten der für dieses Instrument geschriebenen Stücke, und die hohe Meisterschaft des Hrn. Hegar im Vortrag der Cantilene brachte namentlich im zweiten Satze eine hinreissende Wirkung hervor. Das Concert wurde eröffnet durch eine Ouverture zu „Demetrius" von F. Hiller, die ebenso wenig Glück hatte, als das Violoncellconcert des nämlichen Componisten in dem vorhin besprochenen Abonnementconcert, und schloss mit Beethoven's Bdur-Symphonie, welche von dem Orchester mit schwungvoller Wärme wiedergegeben wurde. h-z.

## Concertumschau.

**Berlin.** 1. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Symphoniecapelle: Symphonie „Im Walde" von Raff, Ouverture zu „Idomeneus" von Mozart, Gesangvorträge des Frl. Anna Beymel,

Pianofortevorträge (Emoll-Concert von Chopin etc.) des Hrn. R. Joseffy. — Geistliches Concert des k. Domchors am 18. Jan.: Psalm 100 von S. Bach, Adagio für Violoncell und Orgel von Locatelli, Psalm 80 von Em. Naumann, Sonate für Violoncell und Orgel von Corelli, Figurirter Choral von J. Brahms, Weihnachtslied von R. Volkmann. — Musikdirector Bilse's Concerte vom 16. bis 22. Jan.: Ouverturen zu den „Nibelungen" von Dorn, zu „Hamlet" und „Ossian" von Gade, zu „Alladin" von Hornemann, zu „Sommernachtstraum" und „Hebriden" von Mendelssohn, zu „Manfred" von Schumann, zu „Jessonda" von Spohr, zu „Tannhäuser" von Wagner, zu „Oberon" und Jubelouverture von Weber; „Columbus"-Symphonie von Abert, Rakóczy-Marsch und Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt, Hochzeitsmarsch von Mendelssohn, Moment musical von Schubert, „Tannhäuser"-Marsch und „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Orchestervariationen von R. Wuerst etc.

**Breslau.** Tonkünstlerverein am 15. Jan.: Esdur-Trio von Schubert, Claviervioliusonate in Fmoll von Locatelli, Streichquartett von Goldmark. — 3. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Adur-Symphonie von Beethoven etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 19. Jan.: Amoll-Symphonie von Mendelssohn etc. — Verein für classische Musik am 20. Jan.: Phantasie Op. 78 und Cdur-Streichquintett von Schubert.

**Chemnitz.** 2. Abonnementconcert im Casino am 23. Jan.: „Prometheus"-Ouverture von Bargiel, Ddur-Symphonie von Lassen, Ouverture zu „Demetrius" von Hiller etc.

**Dresden.** 2 Triosoirée der HH. B. Rollfuss, F. Seelmann und J. Bürchl: Variationen für Pianoforte Op. 26 von R. Volkmann, Streichtrio von Mozart, Clavierquartett von Schumann.

**Eisenach.** Musikalische Soirée der HH. Winkler (Flöte), Uschmann (Oboe), Saul (Clarinette), Wissler (Horn), Immisch (Fagott) und L. Müller (Gesang) aus Weimar am 15. Jan.: Quintette von Reicha und Beethoven (Op. 16), „Hirtengedicht" von Liszt, bearbeitet für Flöte, Oboe, Horn und Fagott von Lassen, Adagio für Flöte und Pianoforte von Spohr, Lieder von Schubert, Schumann, Lassen, Franz, Hartmann und Goltermann. — Aufführung des Musikvereins am 18. Jan.: „Requiem für Mignon" und „Neujahrslied" von Schumann, Rhapsodie aus Goethe's „Harzreise" von J. Brahms, Vocal- und Claviersoli.

**Frankfurt a. M.** 8. Museumsconcert: Ouverture zu „Der Beherrscher der Geister" von Weber, Clavierconcert von Gernsheim (gespielt vom Componisten), Symphonie No. 8 von Beethoven etc.

**Halle a. S.** 3. Concert der Vereinigten Berggesellschaft: Cdur-Symphonie von Haydn, Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Gesangvorträge des Frl. Nat. Hänisch, Violoncellvorträge des Hrn. Leop. Grützmacher. — Am 11. Jan.: Concert im Stadtschiessgraben unter Mitwirkung des Frl. M. Klauwell aus Leipzig und des Hrn Demunck (Violoncell) aus Weimar.

**Leipzig.** Concert des „Arion": „Ruy-Blas"-Ouverture von Mendelssohn, „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester von J. Rheinberger, „Ostermorgen" von F. Hiller, zwei Oden des Horaz für Männerchor mit Orchester von W. Taubert, „Sturmesmythe" von F. Lachner, Männerquartette von E. Lassen, R. Schumann, R. Müller und A. Kremser, Violinvorträge des Hrn. R. Heckmann, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell. — 6. Concert der Euterpe: „Harold in Italien", Symphonie von H. Berlioz (Soloviola: Hr. Jul. Thümer), „Faniska"-Ouverture von Cherubini, Gesangvorträge des Frl. Cl. Schubert aus Dresden, Claviervorträge des Frl. Annette Essipoff aus St. Petersburg. — 14. Gewandhausconcert: 4. Symphonie von Beethoven, „Normannenfahrt", Ouverture, und „Morgenhymne" für Männerchor von A. Dietrich, Gesangvortrag des Frl. M. Klauwell, Claviervorträge des Hrn. O. Beringer aus London. — Am 26. Jan.: Mendelssohn-Abend des Hrn. H. von Bülow: Mendelssohn, Op. 35, No. 1; Op. 28; Op. 54; Op. 33, No. 2; Op. 7; 12 Lieder ohne Worte; Op. 35, No. 6; Op. 82; Op 5.

**Lemberg.** 3. und 4. Concert des Musikvereins mit Suite für Streichorchester von J. O. Grimm, Orchesterserenade von J. Brahms, Sonata appassionata von Beethoven etc. — 5. und 6. Soirée desselben Vereins: Violinsonate Op. 30, No. 3 von Beethoven, Fdur-Claviersonate zu 4 Händen und Cdur-Quartett von Mozart, Ungarische Tänze (No. 6, 8 und 9) und Lieder von J. Brahms etc.

**Magdeburg.** 3. Casinoconcert: Preissymphonie von H. Ulrich, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Ouverture zu „Tannhäuser" von Wagner, Gesangvorträge des Frl. Louise Voss aus Berlin, Harfenvorträge des Kammervirtuosen Hrn. Franz Pönitz aus Berlin. — 6. Logenhausconcert: Symphonie No. 3 von Spohr, „Freischütz"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge der Frau Dr. Erna Werther aus Mannheim, Violoncellvorträge des Hrn Carl Schröder aus Ballenstedt.

**Mainz.** 3. Symphonieconcert: 4. Symphonie von Beethoven, „Genovefa"-Ouverture von Schumann, Violinvorträge (u. A. Hmoll-Concert von J. Raff) des Hrn. A. Wilhelmj, Gesangvorträge des Hrn. Siehr aus Wiesbaden.

**Soest.** 3. Vereinsconcert: „Zigeunerleben" von Schumann, Claviervorträge des Hrn. G. Enzian etc.

**Stuttgart.** 6. Abonnementconcert im Hoftheater: Cdur-Ouverture Op. 124 von Beethoven, Ouverture „Le Carneval romain" von Berlioz, Bdur-Symphonie von Gade etc.

**Worms a. Rh.** 3. Kammermusikabend der HH. A. Hänlein, J. Naret-Koning, K. Kündinger und P. Hofmann aus Mannheim: Claviertrios in Gdur von Beethoven und in Dmoll von Schumann, Ungarische Tänze von Brahms-Joachim, Lieder.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Der Tenorist Hr. Th. Formes hat mit der hiesigen Hofopernintendanz von Neuem einen dreijährigen Contract abgeschlossen. Der königl. würtemberg. Kammer- und Hofopernsänger Hr. Sontheim, der bisher hierorts noch nie aufgetreten ist, wird im Laufe des nächsten Sommers einige Gastrollen im Victoria-Theater geben. — **Chemnitz.** In den Opern „Rigoletto" (16. d. M.) und „Martha" (22. d. M.) setzte Frl. Paula Gayer ihr hiesiges Gastspiel fort; in der ersteren der beiden genannten Opern debutirte ausserdem noch Frl. Marie Jäger. — **Hamburg** Am 20. d. M. gastirte im Stadttheater ein Frl. Kuoche als Orsino in der „Lucrezia Borgia". — **Weimar.** Im ferneren Verlaufe ihres hiesigen Gastspiels trat Frl. Reiss am 17. d. M. als Angela im „Schwarzen Domino" und am 21. d. M. als Amine in der „Nachtwandlerin" auf. In letztgenannter Oper hatte Hr. Hacker vom Leipziger Stadttheater die Elvin-Partie übernommen. — **Wien.** Am 15. d. M. sang im Hofoperntheater Frl. Ilma von Murska die Lucia in Donizetti's gleichnamiger Oper. Mit dem 1. August wird die grossherzogl. mecklenburgische Kammersängerin Frl. Georgine Schubert ein längeres Gastspiel am hiesigen Hofoperntheater eröffnen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 20. Jan.: „Lob und Ehre und Weisheit" von J. G. Wagner; „Gott sei uns gnädig" von M. Hauptmann. Nicolaikirche am 21. Jan.: „Sanctus" von J. Haydn. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 21. Jan.: Psalm 23 von W. Bargiel. St. Jacobikirche am 21. Jan.: „Agnus dei" aus der 2. Messe für Männerstimmen von R. Volkmann. — **Dresden.** Kreuzkirche am 20. Jan.: „Bleibe, Herr, und sich uns flehen", Motette von E. F. Richter; „Gott sei mir gnädig", Motette von M. Hauptmann. Frauenkirche am 21. Jan.: „Kyrie" und „Gloria" von Ig. Ritter von Seyfried. — **Magdeburg.** Domkirche am 21. Jan.: „Dem in der Finsterniss wandelnden Volke erschien ein helles Licht", Motette von Ed. Grell. — **Weimar.** Stadtkirche am 21. Jan.: Psalm 43 von Mendelssohn. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 21. Jan.: Messe in D nebst Einlagen von Gottfr. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 21. Jan.: Messe von Drobisch mit Einlagen von Mozart und Krall. Dominicanerkirche am 21. Jan.: Missa brevis in D von L. Rotter mit Einlagen von Krall. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 14. Jan.: Messe in D von Preindl mit Einlagen von Rotter, Weiss und Mozart.

Am 21. Jan.: Messe in D nebst Einlagen von R. Führer. — Pfarrkirche zu Neulerchenfeld am 21. Jan.: Deutsche Messe von F. Schubert.

## Opernübersicht.

(Vom 14. bis 20. Januar.)

**Leipzig.** Stadtth.: 14. Maurer und Schlosser; 17. Fliegender Holländer; 19. Entführung aus dem Serail. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 14. Jessonda; 16. Afrikanerin; 17. Troubadour; 18. Tannhäuser; 19. Schwarzer Domino; 20 Frithjof (Hopffer). Walhalla-Volksth.: 14. Figaro's Hochzeit; 18. Postillon von Lonjumeau; 20. Zauberring (Alb. Schröder). Friedrich-Wilhelmstädt. Theater: 14., 16. und 18. Zehn Mädchen und kein Mann; 15. Pariser Leben; 17. und 19. Banditen. — **Bremen.** Stadtth.: 16. Regimentstochter. — **Breslau.** Lobe-Th.: 15. Rübezahl (Conradi); 18. Schöne Helena; 19. Hanni weint, Hansi lacht. — **Chemnitz.** Stadtth.: 16. Rigoletto. — **Cöln.** Thalia-Th.: Rigoletto; 17. Fra Diavolo; 18. Margarethe. — **Dresden.** Königl. Hofth. 15. Templer und Jüdin; 18. Robert der Teufel. — **Elberfeld.** Stadtth.: 14. Stumme von Portici; 17. Schöne Helena. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 14. Barbier von Sevilla; 17. Lohengrin. — **Hamburg.** Stadtth.: 14. Robert der Teufel; 16. Don Juan; 16. Lohengrin; 17. und 20. Lucrezia Borgia; 18. Krondiamanten. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 14. Indra; 16. Stumme von Portici; 18. Johann von Paris. — **Magdeburg.** Stadtth.: 14. und 19. Robert der Teufel. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 14. Hans Heiling; 17. Hans Sachs (Lortzing). — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 14. Rienzi; 18. Fidelio. — **Nürnberg.** Stadtth.. 14. Margarethe; 16. Lustige Weiber von Windsor. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 16. Meistersinger; 19. Fra Diavolo. Kralovské zemské ceské divadlo: 14. Princezna Trebizondská; 15. Figarova svatba (Mozart); 17. Veselé ženy Vindsorskè (Nicolai); 20. Lazebnik Sevillsky (Rossini). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 14 Othello; 17. Barbier von Sevilla. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 14. Rienzi; 17. Schwarzer Domino. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 15. Lucia von Lammermoor; 16 Romeo und Julie (Gounod); 17. und 20. Entführung aus dem Serail; 19. Tannhäuser. Carl-Th.: 19. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 16. Blaubart; 18. Indigo. Strampfer-Th.: 19. und 20. Ente mit drei Schnäbeln (Jonas). — **Würzburg.** 16. Afrikanerin; 18. Wilhelm Tell; 19. Die vier Haimonskinder.

## Journalschau.

Caecilia (Trier) No. 1. An die Leser. — Ueber das Verhältniss des katholischen Choralgesanges zu der jüdischen Tempelmusik, sowie zu dem Tonsysteme der Griechen. — Ueber die Erscheinung der Aliquot-Töne in ihrer Bedeutung für das Verständniss des alten und neueren Tonsystems. — Für Anfänger und Dilettanten. (Elementar-Theorie der Musik.) — Zur Beilage (Facsimile des „Gloria in excelsis" aus der Missa in Duplicibus et de Sacramento).

Echo No. 3. Die neue „Grosse Oper" in Berlin. Von H. Dorn. (Abdruck aus der „Post".) — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 3. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 4. Besprechungen Mozart's „Don Giovanni" in B. Gugler's Ausgabe, sowie Compositionen von J. Zellner [Op. 6], H. Grädener [Op. 5], J. Rufinatscha [Op. 14] und H. v. Herzogenberg [Op. 9]). — Berichte und Notizen. — Zur Biographie Beethoven's. — Kritischer Anzeiger.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Prometheus"-Ouverture. (Chemnitz, 2. Abonnementconcert im Casino.)

Berlioz (H.), „Le Carneval romain". (Stuttgart, 6. Abonnementconcert.)

Brahms (J.), Rhapsodie aus Goethe's „Harzreise". (Eisenach, Aufführung des Musikvereins.)

Brahms (J.), „Schicksalslied" für Chor und Orchester. (Hamburg, 4. Philharmonisches Concert.)

Dietrich (A.), „Normannenfahrt", Ouverture, und „Morgenhymne" für Männerchor. (Leipzig, 14. Gewandhausconcert.)

Gernsheim (F.), „Nordische Sommernacht" für Soli, Chor und Orchester. (Cöln, 6. Gürzenichconcert.)

— — Concert für Pianoforte mit Orchester. (Frankfurt a. M., 8. Museumsconcert.)

Goldmark (C.), Streichquartett in Bdur. (Breslau, Versammlung des Tonkünstlervereins.)

Hartmann (J. P. E.), David 115. Psalm, Vers 17 und 18 für Solostimmen, Chor und Orchester. (Copenhagen, 2. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Hiller (F.), „Demetrius"-Ouverture. (Chemnitz, 2. Abonnementconcert im Casino.)

Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Ebendaselbst.)

Raff (J.), Concert für Violine mit Orchester. (Mainz, 3. Symphonieconcert.)

— — „Im Walde", Symphonie. (Berlin, 1. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Symphoniecapelle.)

Taubert (W.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Magdeburg, 5. Harmonieconcert.)

Weyermann (M.), Claviertrio. (Berlin, Soirée des Tonkünstlervereins.)

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Wir theilen heute zu dem in vor. No. angedeuteten Zweck nachstehend die Vorstandsmitglieder der bis jetzt für das grosse nationale Unternehmen R. Wagner's wirkenden Localvereine mit. Den öffentlichen Aufruf des Berliner Wagner-Vereins zeichnen die HH. Polizeipräsident v. Wurmb (Obmann), Redacteur G. Davidsohn und Capellmeister Eckert (Obmann-Stellvertreter), Maler Wilh. Scholz (Schriftführer), Banquier Paul Kuczynski (Cassirer), Fr. Due, schwed. und norweg. Gesandter, Prof. C. F. Weitzmann, Ernst Dohm, Capellmeister Radecke, Prof. Stern, F. Betz, Musikdirector Hertel, Pianist F. Bendel, A. H. Ehrig, v. Gersdorff, Neumann, königl. Bauinspector, und C. Bechstein. Der geschäftsführende Ausschuss des Dresdener Wagner-Vereins besteht aus den HH. Hofrath Dr. med. Pusinelli, Musikdirector Blassmann, Musikalienhändler Friedel, Kammermusicus Fürstenau, Kammermusicus Rühlmann, Tonkünstler Ludw. Hartmann und Prof. Ad. Stern. In Leipzig ist das betr. Comité aus den HH. E. W. Fritzsch (Obmann), Prof. Dr. O. Marbach, Prof. C. Riedel, Dr. Fr. Stade und Buchhändler Ed. Wartig zusammengesetzt. Der Vorstand des Mannheimer Wagner-Vereins zählt die HH. Emil Heckel (Obmann), Pianist A. Hänlein, Kaufmann Friedr. Koch, Musikdirector Ferd. Langer und Dr. med. Zeroni jr. zu seinen Mitgliedern. Der Ausschuss des Münchener Wagner-Vereins nennt die HH. Reinh. Schäfer (Vorstand), Lehrer Grell (Schriftführer), Banquier Gutleben (Cassirer), Prof. Cornelius, Prof. Jul. Hey, Musikdirectoren Gungl und Koch, Kaufmann Neustätter, Dr. Mühlbauer, Heinrich Porges und Gottlieb Federlein. Die Leitung des Wiener Wagner-Vereins führt ein aus den Unternehmern desselben bestehender Vorstand, dem die HH. Johann Herbeck (Obmann), Dr. Josef Standhartner (Obmann-Stellvertreter), Dr. Th. Kafka (Schriftführer), Dr. Oskar Berggrün (Cassirer), Rudolf Neteke (Controleur) und die HH. Otto Dessoff, N. Dumba, Dr. Aug. Förster, J. M. Grün, Josef Hellmesberger, Excellenz Leopold v. Hofmann, Josef Lewinsky, Rich. Lewy, D. Popper, Graf Ch. O'Sullivan, Dr. G. Schönaich, K. Weinwurm, Graf Clemens Westfalen als Mitglieder angehören. — Die Statuten dieser sechs Wagner-Vereine weichen, da sie den betreffenden Ortsverhältnissen angepasst werden mussten, unter sich in einzelnen Puncten zwar von einander ab, in der Hauptsache: der Anregung zu einer allgemeinen Theilnahme des musikalischen Publicums an den hochgehenden künstlerischen Plänen Rich. Wagner's, resp. der angestrebten Verwirklichung der letzteren, verfolgen diese Localvereine natürlich ein und dasselbe

Ziel. — Neu sich gründende Wagner-Vereine bitten wir im Interesse der Sache, ihre Statuten den Vorständen der älteren derartigen Vereine sofort zuzusenden; den Städten, welche in dieser Beziehung noch kein Lebenszeichen gegeben haben (und ihrer sind sehr viele!), in welchen aber trotzdem ein allgemeines Interesse für das in Rede stehende echt nationale Unternehmen vermuthet werden darf, wünschen wir thatkräftige Männer, die sich der baldigen Bildung neuer Vereine ernstlich annehmen möchten.

* Wie bereits eine frühere die „N. Z. f. M." betr. Bemerkung in No. 49 des vor. Jahrganges unseres Blts. die vorübergehende Ansiedelung eines Briefkastens in den Spalten erstgen. Zeitung veranlasste, aus welchem heraus man uns abzufertigen versuchte, so hat neuerdings unsere gelegentliche Notiznahme von dem von der „N. Z. f. M." unter Umgehung einer Quellenangabe beliebten Nachdruck des von R. Pohl ursprünglich für das „Mannh. Journal" geschriebenen Wagner-Concertberichtes denselben auffälligen Erfolg bei unserer Nachbarin gehabt. Der neueste Briefkasten der letzteren behauptet nun u. A., dass wir mit jenem Vorwurf „gründlich hineingefallen" wären, indem die „N. Z. f. M." den fragl. Artikel in „besonderer Bearbeitung" zugeschickt erhalten habe, wie sich bei näherem Vergleiche leicht ergebe. Letzterem Vergleiche haben wir uns nun gewissenhaft unterzogen und die „besondere Bearbeitung" insofern entdeckt, als die „N. Z. f. M." einige sechszig volle Zeilen und circa 20 einzelne Worte des in Rede stehenden Berichtes ganz gestrichen, sowie ohngefähr sechs unwesentliche Wortveränderungen in demselben vorgenommen hat. Die Redaction der „N. Z. f. M." wird im eigenen Interesse gut thun, mit Ausdrücken wie „gründlich hineinfallen" in Zukunft etwas vorsichtiger zu sein.

* In Copenhagen hat sich vor Kurzem eine Gesellschaft zum Zwecke der Herausgabe neuerer und älterer dänischer Compositionen gebildet.

* Das deutsche Requiem von Joh. Brahms, „unbedingt das bedeutendste der in neuester Zeit geschaffenen musikalischen Kirchenwerke", wie das „Echo" mit anzuerkennender Wärme sagt, wird gegenwärtig vom Berliner Cäcilienverein unter Leitung des Hrn. A. Holländer einstudirt.

* In Rochester hat sich, wie die „N.-Y. M.-Z." als Curiosum mittheilt, eine Musik-Telegraphen-Compagnie gebildet, welche die Instrumentalmusik durch Anwendung von Elektricität auf musikalische Instrumente zu verbessern beabsichtigt.

* In der theologischen „Tübinger Quartalschrift" hat ein Hr. Zeller es getadelt, dass Franz Witt „den ersten gemeinschaftlichen Heilungsversuch des katholischen Schadens mit der Musik eines Protestanten gemacht", d. h. dass Fr. Witt für den Allgemeinen deutschen Cäcilienverein die Missa secunda von J. L. Hasler, einem Protestanten († 1612) edirt habe. Fr. Witt gibt nun darauf in seiner „Musica sacra" No. 2 eine ausführlichere Antwort, worin er zeigt, dass es im 16. Jahrh. keine so grosse Anomalie gewesen sei, wenn Protestanten echt katholische Messen schrieben, dass Hr. Zeller erst hätte beweisen müssen, Hasler's Messe (nicht er selbst) sei protestantisch, und dass in Z.'s Worten ein hochgradiger Fanatismus stecke, den er (Witt) von sich spucke.

* In Paris ist eine grosse Philharmonische Gesellschaft im Entstehen begriffen, deren Hauptstreben es sein wird, jungen Künstlern den Eintritt in die Oeffentlichkeit zu erleichtern. An der Spitze des Unternehmens steht Félicien David.

* Berlioz' „Requiem" gelangt Anfang Mai durch den Riedel'schen Verein in Leipzig zur Aufführung. Vorher veranstaltet derselbe Gesangverein noch zwei Concerte, deren erstes (am 1. März) Händel's „Messias" bieten wird, während im zweiten (am 24. März) eine Reihe kleinerer a capella-Chöre etc. vorgeführt werden sollen.

* Der Thoma'sche Gesangverein in Breslau bereitet eine Aufführung des sehr selten gehörten Spohr'schen Oratoriums „Des Heilands letzte Stunden" vor.

* Die Redaction der Zeitschrift für katholische Kirchenmusik „Caecilia" ist mit dem neuen Jahre von Hrn. H. Oberhoffer auf Hrn. Mich. Hermesdorff übergegangen, und hat mit diesem Wechsel zugleich auch eine Veränderung des Verlagsortes dieses Organs stattgefunden, indem dasselbe jetzt in Trier erscheint.

* Am 23. d. M. ging endlich F. v. Holstein's neue Oper, „Der Erbe von Morley", zum ersten Male auf dem Leipziger Stadttheater in Scene und hatte grossen Erfolg.

* Jonas' Operette „Die Ente mit den drei Schnäbeln" ging dieser Tage in Pest mit Beifall in Scene.

* Unsere in voriger Nummer gegebene Notiz über die neuerliche Auffindung einer Haydn'schen Opernpartitur ergänzen wir dahin, dass die Partitur der neuentdeckten, den Titel „Le parfait Intendant" führenden Oper sich im Besitz der Bildhauerin Madame Astond-Trolley in Paris befindet.

* In Zürich ist dieser Tage eine Oper, „Die Touristen" von Stauffer, Musikdirector in Constanz, zur Aufführung gelangt und — wie die „Z. Ztg." meldet — sehr günstig aufgenommen worden.

* Die erste Vorstellung von F. Ricci's neuer komischer Oper „Une fête à Venise" fand am 25. Jan. im Pariser Théâtre lyrique statt.

* Der Violinist Hr. Rob. Heckmann in Leipzig ist von einer ernstlichen Krankheit, die ihren Anfang schon während dessen Concerttour in Oesterreich und Ungarn nahm und welche bei seiner Rückkehr nach Leipzig zum ordentlichen Ausbruch kam, glücklich genesen und bereits im neulichen Concert des Leipziger „Arion" wieder mit dem besten Erfolg als Solospieler aufgetreten.

* Petrella begibt sich demnächst von Rom nach Neapel, um im dasigen S. Carlo-Theater die Proben zu seiner neuen Oper „Manfredo", der man ein günstiges Prognostikon stellt, persönlich zu überwachen.

**Auszeichnungen.** Frau Jachmann-Wagner in Berlin hat gelegentlich ihres kürzlichen letzten öffentlichen Auftretens vom Kaiser von Deutschland die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten; der Grossherzog von Weimar verlieh der Künstlerin den Orden vom weissen Falken, der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin decorirte sie mit dem Orden der wendischen Krone.

**Gestorben.** Der bekannte Componist Musikdirector Rudolph Tschirch ist am 16. Jan. in Berlin gestorben. — Mr. Colin, Tenorist der Pariser Grand Opéra, ist dieser Tage verschieden.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

B. Cossmann, Concertstück für Violoncell mit Orchester.
H. Grädener, Clavierquintett, Op. 6.
V. A. Loos, Bilder aus Schiller's „Glocke". Sonate für Pianoforte, Op. 9.
R. Metzdorff, Rêverie für Orchester, Op. 6.
A. Urspruch, Sonate für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 1.
A. Winding, Zehn Clavierstücke in Etudenform, Op. 18.

*In Sicht:*

W. A. Mozart, Quintettsatz in Esdur für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, nach einer im Archive des Mozarteums zu Salzburg befindlichen Originalskizze ausgeführt von O. Bach.

**Briefkasten.** *C. K. E.* Es ist hier nicht der Ort, mit Ihnen in der bew. Angelegenheit zu verhandeln. — *S. M.* in *A.* Es gibt gewisse Dinge, bei deren Betrachtung man nicht weiss, ob man sich mehr über die Unreifheit ihres Erzeugers, oder über die Unvorsichtigkeit der den Anstoss gebenden Verlagshandlung wundern soll. — *S. R.* in *G.* Unter unseren heutigen kürzeren

Mittheilungen und Notizen finden Sie die gewünschte Auskunft. — *F.* in *B.* Sie scheinen nicht zu wissen, dass eigentlich zwei Redacteure an der Spitze jener Zeitschrift stehen. Wir theilen Ihnen vielleicht einmal gelegentlich weitere Geheimnisse nach dieser Seite hin mit. — Die Besprechung des B.'schen Werkes erbitten wir uns bald.

# Anzeigen.

**Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.**

[32.] Novasendung No. 1, 1872.

**Anderss, A.**, Op. 30. Impromptu pour Piano — 17½
—— Op. 34. Premièr Caprice pour Piano — 22½
**Becker, V. E.**, Op. 66. Sieben Lieder. Dichtungen von Dr. Julius Altmann für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
No. 1. Morgenlied. Partitur u. Stimmen — 10
„ 2. Die schöne Welt. Part. u. Stimmen — 7½
„ 3. Perle des Jahres. „ „ „ — 10
„ 4. Frühlingswalten. „ „ „ — 7½
„ 5. Frühlingshoffnung „ „ „ — 7½
„ 6. Lenznacht „ „ „ — 7½
„ 7. Der Frühling ist gekommen „ — 7½
**Chwatal, F. X.**, Die Capelle. (Droben steht die Capelle.) Transscription für Pfte. . . — 7½
**Conradi, A.**, Das hab ich raus! Couplet aus der Posse: „Der Strike der Handwerker“ von Eduard Linderer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . . . — 5
**Giese, Th.**, Op. 160. Jugend-Erinnerungen. Acht leichte Tonstücke für Pianoforte.
No. 1. Der erste Frühling . . . . . — 7½
„ 2. Kreislaufen . . . . . . . . . — 5
„ 3. Frohsinn . . . . . . . . . . — 7½
„ 4. Sehnsucht . . . . . . . . . — 5
„ 5. Tarantelle . . . . . . . . . — 7½
„ 6. Marsch . . . . . . . . . . — 7½
„ 7. Weihnachtsfreude . . . . . . — 7½
„ 8. Walzer . . . . . . . . . . — 7½
**Harmston, J. W.**, Op. 176. Le Talismann. Morceau pour Piano . . . . . . . . . — 15
—— Op. 179. Eine Novelle. Tonstück für Pianoforte . . . . . . . . . . . . . — 15
—— Op. 180. Rhapsodie. Morceau de Salon — 17½
**Hauschild, Carl**, Op. 24. Auf! nach der Heimath! Marsch für Pianoforte . . . . — 5
—— Hoch König Johann! Frohsinn. Defilirmarsch des königl. sächs. 8. Infanterie-Regiments No. 107 für Pfte. Zweite Auflage — 5
—— Zwei Märsche für ein oder zwei Zithern arrangirt von **F. Gutmann.**
No. 1. Hoch König Johann! Frohsinn. Defilirmarsch des königl. sächs. 8. Infanterie-Regiments No. 107 . . . . . . . . . — 5
No. 2. Op. 24. Auf! nach der Heimath! — 5
**Köhler, Louis**, Uebungen und Scalen für den Clavierunterricht . . . . . . . . . . — 12½
**Krug, D.**, Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas ohne Octavenspannungen und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 81. Volkslied: Loreley . . . . — 10
„ 82. Schubert, Ave Maria . . . — 10
„ 83. Kücken, Mädchen von Juda . — 10
„ 84. Löwe, Heinrich der Vogler . — 10
**Krug, D.**, Op. 259. Opern-Perlen. Kleine leichte Phantasien über beliebte Opernmotive für den Unterricht und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 17. Beethoven, Fidelio . . . . — 10
„ 18. Bellini, Norma . . . . . — 10
—— Op. 279. Kriegers Heimathsgruss. Gedicht von Ludwig Sommer (Sedan 1871) für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen . . . . . . . . . . — 7½
**Nessler, V. E.**, Op. 52. Vier Gesänge. Gedichte von Hermann Lingg, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. Aus Nacht . . . . . . . . — 5
„ 2. Schönster Lohn . . . . . . — 5
„ 3. Dir . . . . . . . . . . . — 5
„ 4. Liebeswünsche . . . . . . . — 5
**Neumann, C.**, Der Leipziger Couplet-Sänger. Sammlung auserlesener Lieder, Couplets, komischer Scenen etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 18. Das Gleichgewicht. Soloscene. Text von Eduard Linderer . . . . . — 10
No. 19. Das muss ein eigner Zauber sein. Text von demselben . . . . . . . . . — 5
**Roberti, S. H.**, Soirées musicales. Duos faciles pour Violon et Piano.
No. 17. **Krug, D.**, Op. 279. Kriegers Heimathsgruss . . . . . . . . . . — 10







Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 2. Februar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 6.



### Achtzehn Takte aus Richard Wagner's „Meistersinger von Nürnberg".

Von **E. v. Hagen.**

Der Choral, mit welchem, noch ehe der letzte Accord des Vorspiels ausgeklungen, Gesang und Orgel die erste Scene der „Meistersinger" beginnen, ist von fünf Pausen unterbrochen, die vom Orchester mit Zwischenspielen ausgefüllt werden. Bei der hohen Bedeutsamkeit dieser Interludien für den musikalischen Organismus des Kunstwerkes halte ich eine Besprechung derselben um so mehr für gerechtfertigt, je weniger Beachtung dieselben bei dem Publicum, wie bei der Kritik bislang gefunden haben. —

Gegenstand der musikalischen Illustration während der Pausen im Choral sind die — Kenntniss der Situation setze ich voraus — in Walther und Eva leben den Gefühle, wie sie sich in dem Geberden- und Mienenspiele Beider äussern. Wie in diesen Gefühlen Walther's und Eva's gleichsam das *punctum saliens* ihres Liebesglücks liegt, so enthalten, wie wir sehen werden, die diese Gefühle vertiefenden musikalischen Motive den Keim zu allen den Compositionen des Kunstwerkes, welche sich auf Stimmungen, Situationen etc. der Liebenden gründen. Ehe ich die Zwischenspiele einzeln bespreche, sei bemerkt, dass, da die erste, dritte, vierte und fünfte Pause des Chorals je zwei Takte umfasst, bei der drei Takte enthaltenden zweiten Pause das Tempo etwas rascher genommen werden muss; diese hier sehr nahe liegende Forderung einer Beschleunigung des Zeitmaasses hat Wagner selbst überdies durch die der zweiten Pause beigefügte Bezeichnung „belebend" angedeutet.

Erstes Zwischenspiel des Orchesters.

„Walther drückt durch Geberde eine schmachtende Frage an Eva aus."




Violoncell und Bratsche bringen eine Phrase aus dem Minne-(Preis-)Liede Walther's; s. das Minnelied III. Aufz., 2. Scene. Clv. S. 264—270 (Partitur 355—364); ferner die Wiederholung des Minneliedes bei Anwesenheit Eva's III. 4. 300*); ferner das Preislied III. 5. 378—381. Ausser an diesen Hauptstellen findet sich die Phrase noch: Vorspiel, S. 2, (Takt 27); I. 2. 45; I. 3. 82 (Einleitung zum ersten Probeliede); III. 1. 252; III. 5. 375 u. a. m. Diese Anführungen werden genügen, um die Wichtigkeit, welche diese Phrase für den organischen Bau des Musikdramas hat, in das rechte Licht

*) Die Zahlen beziehen sich, wenn nicht ein „P." dabeisteht, auf die Seiten im Clavierauszuge mit Text.

zu stellen. Hier im ersten Zwischenspiel deutet sie uns nur leise das Gefühl an, welches Walther beim Anblick Eva's überkommt und das dann im Verlauf der Handlung immer mehr anschwillt und in dem Minne- und Preisliede sich am mächtigsten entfaltet. Die durch dieselben sechs Noten:

mit denen Violoncell und Bratsche beginnen, erfolgende Beendigung der ersten Scene (s. Clvaz. S. 31) lässt eine symmetrische Anlage der Scene erkennen, welche weiter zu begründen hier nicht der Ort ist. Für Diejenigen aber, welche dieses Entsprechen von Anfang und Schluss einer Scene, resp. eines Actes für zufällig halten, seien folgende analoge Fälle aus Wagner's Musikdramen angeführt: „Tannhäuser" II. 2. S. 86 und 98; „Lohengrin" II., S. 72 u. 169; I. 3. S. 36 u. 71; III. 2. S. 180 u. 197; „Tristan und Isolde" I. 1. S. 7 u. 2. S. 13; Einleitung S. 1 u. I. 5. S. 79; III. 3. S. 250; „Meistersinger" I. 2. S. 32 u. 51; II. 2. S. 136 u. 142; „Rheingold", 1. Scene, S. 1 u. 51; „Walküre" I. 2. S. 17 u. 33; II. 2. S. 99 u. 126; II. 4. S. 140 u. 158; „Siegfried" I. 1. S. 2 u. 41; II. 1. S. 119 u. 140. — Die am Schluss der ersten Scene (vom F-Horn gebrachte und insofern gegen den Anfang auch contrastirende) Wiederholung jener sechs Noten ist also keineswegs eine zufällige. Wie diese Noten bei dem ersten Sich-Sehen Walther's und Eva's ertönen, so begleiten sie am Schlusse der Scene den letzten Blick, den der Ritter auf die mit Magdalene fortgehende Goldschmiedstochter wirft. — Die sich an die Phrase aus dem Minneliede anschliessenden Sechszehntelläufe finden sich in ähnlicher Weise S. 17, 18, 27 und weiter ausgebildet S. 28.

### Zweites Zwischenspiel.

„Eva's Blick und Geberde sucht zu antworten; doch beschämt schlägt sie das Auge wieder nieder."




Die zweite Pause im Choral wird von der ersten Clarinette unter Begleitung der zweiten, der Hörner und des ersten Fagotts mit einer Wiederholung der Phrase aus dem Minneliede ausgefüllt. Wie Wagner zur Charakteristik seiner Frauengestalten überhaupt mit Vorliebe die Holzblasinstrumente verwendet, so hat er dieselben auch hier im zweiten (wie im vierten und fünften) Zwischenspiele als Begleitung des Mienen- und Geberdenspiels Eva's gewählt. Hierauf gründet sich dieser Wechsel in der Orchestration. Die Repetition des Motivs aus dem ersten Zwischenspiel geht wohl, wenn man die „schmachtende Frage" Walther's als Bitte um eine Unterredung deutet, mehr auf eine durch Eva's Mienenspiel ausgedrückte Zurückgabe der bittenden Frage, als auf eine völlige Gewährung oder Abweisung der Bitte. Die Erhöhung um eine Septime macht die Phrase gefälliger und anmuthiger und somit für die Charakteristik des Mienenspiels der Jungfrau geeigneter. Die geringere Intensität (im ersten Interludium *mf.*, hier *p*) und die hier durch die Sechszehntelfiguren bewirkte Verschleierung des Motivs entsprechen der Schüchternheit und Verwirrung Eva's. — Im dritten Takte findet sich eine flüchtige Andeutung eines Theiles des Eva-Motivs



der ganz klar erst im vierten Zwischenspiel hervortritt; der während des letzteren erfolgende seelenvolle Aufblick Eva's zu Walther findet damit, wie er psychologisch gerechtfertigt ist, eine Art von musikalischer Vorbereitung. Die Sechszehntelfigur



wiederholt sich S. 16, Takt 3:



der von Wagner mit der Bezeichnung: „Walther entzückt, höchste Betheuerungen" versehen ist. Die Figur, welche dieses in Folge des (im vierten Zwischenspiele) „seelenvollen Aufblicks" Eva's entstandene „Entzücktsein" Walther's begleitet, zeigt an, dass der Ritter es nicht vergessen hat, wie Eva (während des zweiten Zwischenspiels) „beschämt die Augen niederschlug" Dass diese Sechszehntelfigur das „Niederschlagen der Augen" bezeichnet, beweist der zweite Takt des fünften Zwischenspiels, welcher (die Sechszehntelfigur



enthaltend) mit der Anordnung Wagner's: „Eva beschämt die Augen senkend" überschrieben ist.

### Drittes Zwischenspiel.

„Walther zärtlich, dann dringender."




Da hier Walther's Mienen- und Geberdenspiel musikalisch illustrirt werden soll, so wird diese dritte Pause im Choral, entsprechend der ersten, von einem Streichinstrumente ausgefüllt. Die Bratsche bringt eine Phrase aus dem zweiten Probeliede Walther's (I. 3. S. 94 u. ff.). Um zu begreifen, wie diese kleine Phrase in den Organismus des Kunstwerkes eingreift, sehe man I. 3. S. 103, 104, 117—120, 128. II. 3. 143—146, 170 etc. Mit dieser Phrase aus dem zweiten Probeliede zugleich vernehmen wir einen Anklang an das Johannisfest-Motiv:



und hören damit zum ersten Mal das Thema, das der Anrede Pogner's an die Meister im ersten Acte, der Introduction zum zweiten Acte, sowie dem Schluss der ersten Scene des dritten Actes zu Grunde liegt und uns ausserdem noch an vielen Stellen des Werkes begegnet. Hier deutet das Anklingen des Johannisfest-Motivs auf die (wenn auch vielleicht unbewusste) Vorstellung hin, die Walther von dem am anderen Tage stattfindenden Johannisfeste hat.

### Viertes Zwischenspiel.

„Eva, Walthern schüchtern abweisend, aber schnell wieder seelenvoll zu ihm aufblickend."







Die Oboe wiederholt die im dritten Interludium von der Bratsche gebrachte Phrase aus dem zweiten Probeliede. Die Wiederholung an sich deutet sinnvoll die schüchterne Abweisung Walther's von Seiten Eva's an. Die Tonlage ist um eine Sexte erhöht, also nicht ganz um soviel, wie die Phrase aus dem Minneliede bei der Repetition im zweiten Zwischenspiele. Diese geringere Erhöhung der Phrase im dritten und vierten Zwischenspiel im Vergleich mit der Erhöhung der Phrase im ersten und zweiten Zwischenspiel kann insofern als beabsichtigt bezeichnet werden, als damit wahrscheinlich die inzwischen erfolgte grössere Annäherung der Liebenden angedeutet werden soll.

Mittelst einer kleinen Abänderung am Schluss der Phrase wird die Einmündung in das Eva-Motiv vorbereitet:

Hier begleitet es den seelenvollen Aufblick Eva's zu Walther und bezeichnet gleichsam das Erwachen der Liebe zu dem Ritter. In seinem Keime sahen wir diesen Theil des Eva-Motives schon im zweiten Zwischenspiel. Ausserdem findet sich dieses zwar nur aus drei Noten bestehende, aber bedeutungsvolle Motiv: I. 2. S. 139 (combinirt mit einer Phrase aus dem Minneliede), S. 141, 142; II. 4. S. 149, 150, 152, 157, 158 (in Verbindung mit dem Beckmesser-Motiv), 160, 162; II. 5. S. 164 (als Eva Walther die Gasse hinaufkommen sieht), 165, 166; II. 1. S. 237 (kurz nach Aufgehen des Vorhangs und vor Eintritt des David-Motivs), S. 241, 242 (verschmolzen mit dem David-Motiv), S. 244, 252 (in Combination mit dem Johannisfest-Motiv); III. 2. S. 259, 266, 272; III. 4. S. 305, 306; III. 5. S. 374.

Anklänge an dieses Eva-Motiv kommen naturgemäss in den beiden Probeliedern im ersten Acte, wie auch im Preisliede des dritten Actes vor; ausserdem finden sich Allusionen an anderen Orten, z. B. in einer von Violinen und Bratschen gebrachten chromatischen Tonfolge im II. Aufz. 4. S. 155 (P. S. 208 ff.).

Diese soeben nachgewiesenen verschiedenartigsten Entwickelungen und Entfaltungen des Eva-Motivs haben also ihren Keim im vierten Zwischenspiele. Wegen der hohen Wichtigkeit des Motivs finden wir auch im Vorspiel eine Andeutung desselben, s. Takt 33 u. 34 des Vorspiels.

Fünftes Zwischenspiel.

„Eva, selig lächelnd, dann beschämt die Augen senkend."




Bei dem „seligen Lächeln" Eva's ertönt zum ersten Mal*) (Oboe mit Horn- und Fagottbegleitung) der Anfang des Abgesanges aus dem Preisliede. Ist es doch in der That das anmuthige Lächeln der Jungfrau mit, das Walther zu seinem Preisliede begeistert; vgl. II. 5. S. 171, 172; III. 1. S. 232 in schöner Combination mit der im ersten und zweiten Zwischenspiele vorgekommenen Phrase aus dem Minneliede und mit dem Johannisfest-Motive; III. 2. S. 267 (Abgesang des Minneliedes); S. 269, 270; S. 271 in Verbindung mit dem Ritter-(Stolzing-)Motive; S. 272, 273 in Gemeinschaft mit dem Johannisfest-Motive; III. 3. S. 283 (als Sachs nach dem von Beckmesser weggenommenen Gedichte Walther's sucht); S. 294 in derselben Combination wie S. 232 (III. 1.); III. 3. S. 301, 302, 318, 319, (Schluss des Quintetts); III. 5. S. 371; S. 381, 382, 385, 387, 388; S. 393 im Verein mit dem Meistersinger-Motiv; in diesem Zusammenklange die Erfordernisse des wahrhaft künstlerischen Schaffens andeutend: freie schöpferische Phantasie (Gesang Walther's) auf der Basis echten technischen Könnens (Formalismus des Meistersingerthums); S. 396 (wie im Vorspiel S. 9) mit beiden Meistersinger-Motiven combinirt; auch I. 1. S. 30, 31 begegnet uns dieses wichtige Motiv.

Als Eva dann „beschämt die Augen senkt", ertönt im letzten Viertel des zweiten Taktes die Sechszehntelfigur, die, wie schon bemerkt, den Sechszehntelfiguren im dritten Takte des zweiten Zwischenspiels und im 29. Takte der ersten Scene entspricht. Diese Sechszehntelfigur ist in sinniger Weise in das Minne- und Preislied eingewoben. Wie wir schon aus Takt 29 entnehmen konnten, hat sich der Ritter dieses „Augenniederschlagen" tief eingeprägt. Die Einwebung der Sechszehntelfigur in das Preislied lässt uns wissen, dass dieses „Augensenken" dem Ritter bei der Abfassung des Liedes vor der Seele stand. Wie so die unscheinbarste gewöhnlichste Figur Bedeutung gewinnt und im Organismus des Kunstwerkes als kleines Glied fungirt, zeigt der Umstand, dass Walther auf der Melodie dieser Figur I. 1. S. 30, Takt 6 die Worte: „euch zu gewinnen" singt.

Zum Schluss sei noch aufmerksam gemacht auf die feine, charakteristische Weise, mit der das Orchester während des auf das fünfte Zwischenspiel folgenden letzten Choralverses das Gebaren Walther's begleitet. Ferner verdient Beachtung das Pausiren der Orchesterbegleitung, welches hier (Takt 36, 44 und 45 des Chorals) in Bezug auf die Verminderung, bez. Unterlassung des Mienenspiels der Liebenden beim Schluss des Gottesdienstes höchst bezeichnend ist.

Sehr treffend wird bezüglich dieser Zwischenspiele in einem Werke über die „Meistersinger"*) gesagt: „Gleich an der Schwelle empfängt uns die reiche Motivenwelt — das Herzens- und Geisteswalten — der Tondichtung, in die wir nun immer weiter und tiefer eintreten. Sie umfängt und erwärmt uns immer mehr, sie zieht uns in ihre Kreise und verlässt uns nicht; sie erschliesst uns. . . . den Menschen, das Leben seines inneren Reiches, in das wir erst ahnungsvoll eintreten, an dem wir dann mit wachsendem, klarem Bewusstsein auf das Innigste theilnehmen, sodass es das unsere wird. Die wunderbar schöne Plastik des Wagner'schen Werkes liegt voraus eben in dem Aufbau und Ausbau der Motivenwelt."

Diesen Worten sei nur noch hinzugefügt, dass man diese musikalische Wiedergabe eines seelischen Zwiegespräches zweier Liebenden, wie sie in den besprochenen 18 Takten enthalten ist, wohl ohne Uebertreibung als in der musikalischen Litteratur einzig dastehend bezeichnen kann.

*) Von einigen Stellen im Vorspiel, wie S. 5, 6, 9 abgesehen.

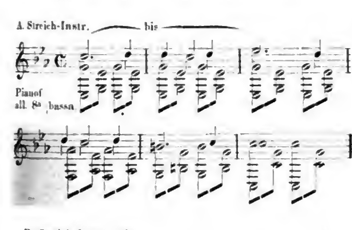
*) Franz Müller, „Die Meistersinger von Nürnberg", S. 337, 338. (München, Kaiser 1869.)

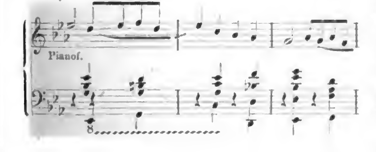
## Kritik.

**J. Rheinberger.** Quartett (Es dur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, Op. 38. Leipzig, Fritzsch.

Dieses Werk zeichnet sich vor vielen anderen Werken des Componisten sowohl, als auch vor so manchen anderen neueren Erscheinungen dieser Gattung durch die Leichtigkeit, durch eine mühelos sich darbietende Fülle in der Erfindung aus, welche in keinem Augenblicke um den Stoff verlegen ist, und durch eine anregende Frische, eine sympathisch anmuthende Lebhaftigkeit in dem musikalischen Fortgange, welcher nie

ins Stocken und Zögern geräth. Die Musik ist empfunden, nicht erdacht, und darum erweckt sie Interesse. Die Themen sind mit geringer Ausnahme bestimmt in der melodischen Zeichnung, scharf ausgeprägt in ihrem charakteristischen Gehalte, darum fallen sie ins Ohr und ins Gedächtniss; die innere Fülle, die Inhaltlichkeit des musikalischen Gedankenmaterials ist es, welche dem Werke seinen besonderer Werth verleiht, demnächst das flotte, frische Wesen, das den Tonfluss vorwärtstreibt. Indessen müssen wir doch eine kleine Einschränkung bei dem ersten Satze geltend machen. Trotz allem frischen Zuge, der auch diesen Satz kennzeichnet und seinen Eindruck auf den Hörer nicht verfehlt, vermissen wir die organische Entwickelung aus der einen fortwirkenden Fundamentalidee heraus. Der Componist überlässt sich hier zu sehr dem schaffenden Erfindungstriebe, der ihm in leichter, ergibiger Beweglichkeit die musikalischen Gedanken der Reihe nach in die Feder dictirt, ohne sich viel durch das Bedenken einschränken zu lassen, ob bei einer solchen mühelosen, aber auch leicht geschürzten Verbindung und Aneinanderreihung der Gedanken und Motive auch die Idee der organischen Entwickelung zu ihrem Rechte komme. Gleich zu Anfang des Allegro non troppo, Es dur, C, haben wir da eine innerlich unvermittelte Folge von drei, eigentlich vier im Charakter durchaus verschiedenen Themen, deren keines sich als das eigentliche Grundthema erweist. Wir setzen dieselben hierher, um dem Leser zugleich eine Idee von dem Geiste zu geben, der dem ganzen Werke eingehaucht ist:







Das klingt Alles hübsch und geht lebhaft und anregend vorwärts, aber man findet darin nicht den reinen Zusammenhang einer leitenden Idee, aus welcher die einzelnen Themen, wie die auseinanderfahrenden Strahlen aus ihrem Brennpuncte heraustreten, in ihm sich wieder einen. Dieses disparate Wesen macht sich auch theilweise im Durchführungssatze geltend, wo die Verwendung der verschiedenen Themen, von der Willkürlichkeit äusserlicher Mache nicht freizusprechen ist. Man sehe z. B. S. 14 der Clavierpartitur, Syst. 3, Takt 6 ff. den plötzlichen Eintritt des Thema B, welches zehn Takte später, nachdem es einmal in jedem Streichinstrument aufgetaucht ist, ebenso plötzlich und spurlos verschwindet. Mit dem Eintritt des zweiten Hauptthemas kommt allerdings mehr Zusammenhang in den Fluss; leider ist aber dieses Thema selbst nicht so eindringlich. (Siehe S. 6, Syst. 3.)

Die anderen Sätze geben uns zu besonderen Bemerkungen wenig Veranlassung. Im Andante, G dur, $^2/_4$,

wird der Fluss der Hauptmelodie durch die grelle Ausweichung des F-Accordes (siehe S. 26, Syst. 1, Takt 10) 7♭ auf eine empfindliche, für unser Gefühl unbegründete Weise gestört; der bewegte, contrapunctisch reich und lebendig verarbeitete Mittelsatz bildet einen anregenden Gegensatz gegen den empfindungsvollen Hauptliedsatz. Der dritte Satz, Menuett, Andantino, G moll, $^3/_4$, ist in seiner gedrungenen Kürze, seiner abgerundeten Form und seiner feinsinnigen rhythmischen Charakteristik sehr gelungen; nur scheint uns die Bezeichnung „Menuett" nicht zutreffend, in der durchgehenden Accentuation des zweiten Viertels liegt vielmehr ein mazurkaartiges Moment. In der ganzen Anlage erinnert dieser Satz, besonders im Trio, etwas an die Schubert-Brahms'schen Walzerweisen. Im Finale, Allegro, Es dur, $^6/_8$, geht es wieder äusserst flott und lebendig her; von schöner Wirkung ist der Gegensatz des heftig vordrängenden, in weit gespannten modulatorischen Schritten dahineilenden Anfanges gegen das ruhige accordische Beharren beim Eintritt des zweiten Themas (S. 42 oben); auch hier müssen wir nur bedauern, dass das Thema selbst von geringem melodischen Reiz und von blasser Charakteristik ist; erst durch die ruhig hin und her wogende Begleitung bekommt es etwas Farbe. In dem contrapunctisch durchgearbeiteten Mittelsatz, so hübsch er ist, macht sich der gewandte Contrapunctist doch etwas zu breit; es tritt eine Stockung in dem eigentlichen Fluss des Satzes ein, um so mehr, da die gegen einander contrapunctirenden Themen ganz neu eintreten.

Wir fügen schliesslich den Wunsch hinzu, dass dieses Werk, ein rühmliches Zeugniss eines compositorischen Talents, allenthalben Verbreitung finden möge; an Beifall wird es ihm gewiss nicht fehlen.

**A. Maczewski.**

---

# Tagesgeschichte.

## Berichte.

**Leipzig,** 14. Jan. Am gestrigen Abend führte in der hiesigen Thomaskirche die Singakademie unter Direction des Hrn. Claus Händel's Oratorium „Judas Maccabäus" auf. Die grosse, gewaltige Schöpfung ist hier seit einer Reihe von Jahren nicht zu Gehör gebracht worden, und deshalb liess ihre diesmalige Aufführung ein grösseres Interesse bei dem musikfreundlichen Leipziger Publicum erwarten, als sich dies in dem nur mässig zahlreichen Besuche der Aufführung zu bestätigen schien. Für den humanen Zweck derselben hätten wir eine grössere Einnahme, dem Chorinstitute und seinem Dirigenten, welche sich der Wiedergabe des schwierigen Werkes unterzogen, für ihren guten Willen und die redliche Mühe eine mehr aufmunternde Theilnahme gewünscht. Auch verdienen die gebotenen Leistungen, soweit sie auf die specielle Rechnung der Singakademie kommen, Anerkennung. Nur wenn für diese Aufführung zu hohe Ehre in Anspruch genommen und die Sachlage so dargestellt wurde, als hinge von ihr die Entscheidung in einer ziemlich wichtigen Kunststreitfrage ab, so sind diese Erwartungen nicht erfüllt worden, und sie konnten es nicht. Selbst wenn — was nicht der Fall — die Singakademie sich lediglich auf eine ganz genaue Reproduction der von der Deutschen Händelgesellschaft edirten Originalpartitur beschränkt hätte, würde man uns immer noch mit der leidigen Phrase von der „principiellen Bedeutung" eines solchen Darstellungsmodus haben verschonen können. So einfach liegt der Inhalt jener Polemik, welche schon seit Jahren über die passende Aufführungsart älterer Tonwerke, namentlich derer Bach's und Händel's, geführt wird, mit nichten vor Augen, dass dieselbe, wie man im vorliegenden Falle angenommen zu haben scheint, durch eine Aufführung, welche mit animalischer Treue nur den Aufzeichnungen eines guten Partiturmanuscriptes eines jener Werke folgt, zum Austrage gebracht, die Nichtigkeit jeder andersartigen Inscenirung, das Verbrecherische der bisher versuchten Bearbeitungen von Händel's und Bach's grossen Chorcompositionen nachgewiesen werden könnte. Die ausserordentlichen Verdienste, welche sich die Hauptredactionen der Händel-Gesellschaft sowohl wie die der Bach-Gesellschaft um Händel und Bach und die Herstellung ihrer Werke erworben haben, können nicht hoch genug in Auschlag gebracht werden, aber vielleicht würden doch in den uns vorliegenden Partituren manche wunderlichen Partien eine hellere Beleuchtung gefunden haben, wenn unsere musikalische Textkritik nicht eine noch gar so junge Wissenschaft wäre. Darüber, dass auch mit den durch diese Partituren gebotenen Vorlagen nicht an allen Stellen der Inhalt jener Kunstwerke völlig erschöpft sei, sind Freund und Feind einig. Auch unsere enthaltsamsten musikalischen Archäologen und die Liebhaber eines ganz dünnen Satzes konnten sich gewisser Bedenken nicht erwehren, wenn plötzlich der Contrabass sich zu einem mageren Duett mit einer Sopran-Violin- oder Flötenstimme genöthigt sah, oder gar der Continuo sich in einen durch Nichts motivirten Monolog verlor. Nur über die Methode und das Maass, mit welchen man bei solchen „lückenhaften Stellen" nachhelfen und ergänzen solle, findet der Streit noch statt. Von den Enthaltsamen — wie ich die Partei Chrysander's und der „Allgem. Mus. Ztg." der Kürzehalber nennen will — haben sich die Einen lange Zeit um diese „lückenhaften Stellen" gar keine Sorge gemacht, und in der Berliner Singakademie soll man noch heutzutage bei der Aufführung Bach-scher und Händel'scher Werke lediglich die ausgeschriebenen Instrumentalstimmen berücksichtigen, ohne für eine Ergänzung des chiffrirten Accompagnements etwas zu thun. Die Anderen forderten allerdings auch das historische Begleitungsmaterial. Dieses bestand zu der Zeit Händel's und Bach's in dem beim Accompagnement der Seccorecitative angewendeten, heute durch das Clavier theilweise ersetzten Cembalo und in der Orgel. In jenen Tagen einfachster Instrumentik, bei der mangelhaften Besetzung, welche dem Componisten zur Ausführung zu Gebote stand, musste ein ausfüllender und verstärkender Tonkörper zu den obligaten Instrumenten nothwendigerweise hinzutreten, ja das Accompagnement durch die Orgel wurde oft zur Hauptsache. Der Componist und Meister, an dem tausendstimmigen Rieseninstrumente sitzend, besorgte dies in den meisten Fällen selbst und füllte, beherrschte und leitete von seiner Orgel aus die ganze Musik. Den Sängern, Geigern und Bläsern mussten natürlich ihre Parte, schwarz auf weiss, eingehändigt werden; sich selbst aber für seine Orgelpartie mehr vorzuschreiben als einen bezifferten Bass, hätten jene Männer für ein arges Armuthszeugniss gehalten. Die Schlagworte gleichsam wurden aufgezeichnet, die Ausführung ins Einzelne blieb der Begeisterung des Augenblicks überlassen. Diese bezifferten, oft auch ganz ohne allen Fingerzeig gegebenen Bässe nun sind es, welche bei den heutigen Verlegenheiten um die Ausführung eines alten Tonwerkes die Hauptrolle spielen. Ihre Enträthselung durch die blosse Angabe der in Ziffern ausgedrückten oder frei zu suchenden Accorde genügt nicht einmal unseren Vorstellungen von Wohllaut, weil die lang gehaltenen Orgeltöne wie bleiern auf die lebensfrische Bewegung der ausgeschriebenen Singstimmen und Instrumente drücken, entspricht aber noch weniger den Begriffen, welche man in der Zeit Händel's und Bach's von einem guten Accompagnement hatte. Man würde diese steife Art des Generalbassspieles damals geradezu für lächerlich und den Musiker, welcher sich seiner wich-

tigen Function in ihr entledigte, für unfähig gehalten haben. Mitzler sagt uns, dass Seb. Bach seiner Zeit gerade im Accompagnement an der Orgel Wunder der Erfindung und Ausführung geleistet habe, und wer einen Blick in den zweiten Theil von Carl Philipp Emanuel Bach's „Wahre Art das Clavier zu spielen" geworfen hat, wird über diesen Punct nicht mehr in Zweifel sein. Der bezifferte oder nicht bezifferte Bass bildet lediglich eine andeutende Skizze zur vollständigen Ausführung der Orgelpartie, deren übrige Stimmen nach allen Künsten des einfachen und doppelten Contrapunctes, der Imitation, des Kanons und der Fuge zu ergänzen den Alten ein Leichtes war. Eine so vollständig ausgeschriebene Orgelpartie, sonst nichts, muss auch bei den heutigen Aufführungen Bach'scher oder Händel'scher Werke der Originalpartitur hinzugefügt werden, wenn die Wiedergabe den Anspruch erheben will, eine den Intentionen des Componisten annähernd getreue zu sein. Nur ist es durchaus nicht eine so leichte Aufgabe, diese Orgelpartie im Sinne der Alten zu ergänzen. Das Maass des von Jenen in Dingen der contrapunctischen Technik Geleisteten übersteigt in zu hohem Grade das heute übliche Niveau, und Aufgaben, deren Lösung man von jedem gebildeten Musiker in jener Zeit selbstverständlich und als mühelose erwartete, gehören bei uns bereits zu den schwierigen Problemen. Für Einen, welcher eine solche skizzirte Orgelpartie in einem älteren Tonwerke ausführen will, bedarf es deshalb der grösstmöglichen Gewandtheit in der Handhabung der contrapunctischen Technik, eines ganzen Verständnisses des Stils des Meisters, inniger Hinneigung zu seiner Musik und hauptsächlich einer bedeutenden productiven Kunstbegabung. Meister wie Mozart, Mendelssohn haben sich der Neuschöpfung solcher Orgelpartien, namentlich für Händel'sche Werke, mit Vorliebe unterzogen. Weil jedoch in den Concertsälen ziemlich selten eine Orgel zur Verfügung steht, weil ferner dieses Instrument oft nicht rein zum Orchester stimmt und der Charakter seines Tones oft starr und unbiegsam den unmerklichen Anschluss an die Klangfarben der anderen Instrumente verweigert, gaben jene Künstler den gefundenen Tonsatz nicht dem von Händel bestimmten Klangkörper, der Orgel, zur Ausführung, sondern betrauten mit dessen Uebernahme einen neuen Bläserchor, welcher zu den in der Originalpartitur bereits vom Componisten vorgeschriebenen Orchesterinstrumenten hinzuzutreten hatte. Diese, nur der mit reicheren Kräften ausgestatteten modernen Besetzung unserer Orchester angepasste Modification der von den alten Tondichtern entworfenen Schöpfungen erregte den ganzen Zorn unserer „Enthaltsamen". Namentlich über Robert Franz, der in neuerer Zeit dem Vorgang Mozart's und Mendelssohn's in seinen Bearbeitungen Bach'scher Werke gefolgt war, wurde er schalenweise ausgegossen. „Verballhornisirungen" und „Ueberpinselungen" waren die mildesten Vorwürfe, welche von Seiten der rigorosen Kunstwächter einem Manne gemacht wurden, der, wenn ihm auch Irrthümer untergelaufen sind, die Verbreitung und Aufnahme der für das jetzige Publicum völlig neuen Meisterwerke ungemein gefördert hat. Man begreift kaum, weshalb bei der Partei der „Allg. Mus. Ztg." diese Bearbeitungen einen solchen Feuerlärm erregen konnten. Dass die bezifferten Bässe auf einen fehlenden Tonsatz hinwiesen, gibt auch sie zu; die Differenz bewegt sich also lediglich um das Colorit der Compositionen, welches allerdings durch die Verweisung der ergänzten Orgelpartie auf einen neuen Instrumentenchor eine von den alten Meistern nicht geahnte Natur gewonnen hat. Man sollte billigerweise nicht in so anstrengender Fechterattitude gegen das Princip der orchestralen Bearbeitungen älterer Tonwerke im Allgemeinen eifern, als vielmehr die Entscheidung immer für den einzelnen Fall aufbewahren, nachdem man sich überzeugt hat, wie, abgesehen von der zuzugehenden Farbenänderung, die Bearbeitung ausgefallen ist. Gegen Bearbeitungen allerdings, wie die, welche bei der Aufführung der Singakademie theilweise benutzt wurde, muss auf jeden Fall Front gemacht werden. Ich kenne die Bearbeitungen des „Judas Maccabäus" nicht speciell, weiss deshalb auch nicht, wer als Autor der in Rede stehenden zu nennen ist. Aber wenn eine Bearbeitung den Ansprüchen des bezifferten Basses mit so primitiven und unlogisch geordneten Zuthaten zu genügen glaubt, so geschieht dem eigentlich musikalischen Inhalte der Meisterwerke Unrecht. Ich kann hier nicht alle Details anführen. Zu den martervollsten Momenten der gestrigen Aufführung gehörten aber einige Stellen in der Einleitungsfuge. Man braucht vielleicht bei der Ausarbeitung des bezifferten Basses an homophon gehaltenen Partien mit dem Blechschmucke nicht so vorsichtig zu sein. Wenn aber in den polyphonen Formen sonst ganz schweigsame Trompeten sich geriren, als lauerten sie auf die unglücklichen Quartsextharmonien, um, wenn sich eine zeigt, ihr in aller Eile einen Stoss zu versetzen, kann man gegen die Bearbeitungen im Allgemeinen feindlich gestimmt werden. Man gedenkt bei solchen Stellen unwillkürlich der bemalten Vorsprünge, welche an einzelnen gothischen Säulenbauten zuweilen vorkommen. Eine andere sehr unangenehme Stelle der benutzten Bearbeitung fand sich in einem Duett des ersten Actes, wo das Fagott eine der beiden Stimmen in der Octave begleitete. Man sieht aus diesen Ausführungen, dass bei der Aufführung des „Judas Maccabäus" durch die Singakademie die Stileinheit in der Inscenirung des Werkes nicht so genau gewahrt blieb, als dies der Beisatz des Programms „mit wesentlicher Beibehaltung der Originalpartitur" vielleicht erwarten liess, eine Bemerkung, die im ganz neutralen Sinne verstanden sein will. Die Seccorecitative wurden nach Angabe der Originalpartitur am Clavier (statt des Cembalo) begleitet (Hr. Capellmeister Volkland), einzelne Arien gab man ebenfalls nach der Originalpartitur, aber ohne die ergänzende Ausführung des bezifferten Basses durch die Orgel, welche hie und da, wie in der feurigen Tenorarie: „Ein Thor, der Mann" etc. ganz evident zu vermissen war. Beiläufig bemerkt, war dieser Nummer eine nicht vorgeschriebene Oboe hinzugefügt worden und zwar in einem ziemlich kniebrecherischen Contrapuncte. An einzelnen kahlen Stellen, namentlich bei Cadenzen in den Arien, trat die durch den Bass verlangte Orgel accordbildend hinzu, bei mächtigen Chorstellen fiel sie in vollem Glanze ein. An anderen Stellen geschah, wie gesagt, die Ausfüllung durch Orchesterinstrumente nach einer der gewöhnlichen Bearbeitungen. Die Solopartien wurden durch Frl. Gutzschbach, Opernsängerin von hier, die HH. Hofopernsänger Wolters aus Braunschweig, F. Krolop aus Berlin sehr gut ausgeführt. Der Altpart war durch Frl. Bachof aus Halle vertreten. Unfertigkeiten in der Tonbildung, sowie unreine Intonation wiesen darauf hin, dass Frl. Bachof noch eine Anfängerin. Jedenfalls aber ist die geehrte Dame eine hoffnungsvolle Novize, deren gute Stimmmittel bei gewiegter Lehre und fleissigem Studium eine erfolgreiche Ausbildung versprechen. An der Orgel sass Hr. Organist Papier. Die Orchesterbegleitung versah die Büchner'sche Capelle, was den Streicherchor betrifft, wenn auch nicht immer mit gehörig sicherer Ruhe, so doch fest und correct. Dagegen waren unter dem von den Bläsern Gebotenen arge Schäden zu bemerken. In der Nummer „Blast die Trompet" (Ddur), wo Händel selbst Trompeten ausgeschrieben hat, kam dieses Instrument der Aufforderung mit einer sehr ungenügenden Leistung nach. Den weltbekannten Siegesgesang „Seht den Sieger preisgekrönt" verdarb das erste Horn, dessen Partie allerdings durch die Höhe der Töne sehr schwierig ist, vollständig. Viele Anerkennung, wie bereits eingangs bemerkt, verdienen die Chöre, welche ersichtlich mit grossem Fleisse und Gewissenhaftigkeit einstudirt waren und auch in den meisten Nummern sich ihren schwierigen Aufgaben — ganz herrlich gelang im ersten Theile die Fuge: „Send einen Mann" etc. in Bdur — gewachsen zeigten. Dr. H. Kretzschmar. („L. T.")

**Leipzig**. Im 6. Euterpeconcert wendete sich die hauptsächlichste Theilnahme der Vorführung von H. Berlioz' „Harold"-Symphonie und den für hier ersten Debuts einer reichbegabten jungen Clavierspielerin zu. Unter den Berlioz'schen Werken ist jedenfalls „Harold in Italien" dasjenige, welches nach Seite der Form, Ausführbarkeit und Verständlichkeit noch am leichtesten die dahin zielenden Bedenken zaghafter oder bequemer Concertdirectionen zu beschwichtigen vermag und bei gelungener Reproduction auch stets der lebhaften Sympathie eines intelligenten Publicums sicher sein darf. Ideenreichthum, geniale Conception überhaupt, wie treffendste poetisch-musikalische Charakteristik im Besonderen, zauberisches orchestrales Colorit wird diesem präch-

tigen Werke jetzt kaum noch im Ernste von irgend Jemand abgesprochen werden, und dem in Rede stehenden Institute gebührt warmer Dank dafür, dass es durch wiederholte Vorführung dieser Tondichtung — die letzte Aufführung fällt in das Jahr 1869 — das Verständniss für dieselbe fördert. Der Euterpe ist überhaupt nicht der Vorwurf der Zaghaftigkeit, Einseitigkeit oder Schlafmützigkeit nachzusagen; denn wie wir aus guter Quelle wissen, war ausserdem sogar noch die Wiedergabe von des genannten Componisten „Sinfonie fantastique" projectirt, welche aber aus rein äusserlichen Gründen nicht zu Stande kommen konnte. Was nun die diesmalige Ausführung der „Harold"-Symphonie angeht, so war in derselben allerorten warm pulsirendes, von dem trefflichen Orchesterdirigenten künstlerisch geregeltes Leben und im Ganzen auch gelungene technische Ausarbeitung wahrzunehmen. Die Soloviola-Partie war in den Händen unseres Hrn. Julius Thümer, Mitgliedes des Theater- und Gewandhausorchesters, bestens aufgehoben, indem derselbe die ihm anvertraute rührende Monodie zu entsprechendem Ausdruck zu bringen wusste. Die leichtere, dem Orchester an diesem Abend zufallende Aufgabe, die Wiedergabe der das Concert eröffnenden „Faniska"-Ouverture von Cherubini, wurde ebenfalls in prächtiger Weise gelöst. Die Wahl auch dieses älteren Werkes verdient wegen ihrer Seltenheit Anerkennung. — Die oben als reichbegabte Clavierspielerin bezeichnete Solistin nennt sich Annette Essipoff und ist dem Alter nach eine noch ganz jugendliche Erscheinung. Als Virtuosin, rein technisch betrachtet, darf sie dreist mit den besten und berühmtesten ihrer Colleginnen und auch Collegen in die Schranken treten, die Bravour ihres Spieles in dieser Hinsicht ist wirklich ausserordentlich und liess sich in den zum Vortrag gewählten Stücken, dem Emoll-Concert von Chopin (mit den willkürlichen Octavengängen am Schluss), dem Andante und Scherzo in Emoll von Mendelssohn, einem Walzer von Raff und einer zugegebenen Fadaise, hinlänglich werthschätzen. Weiter ist ihr ein aller Nuancen fähiger Ton ohne Rückhalt nachzurühmen. Eine gleiche Reife fehlt bislang hingegen noch der ideellen Darlegung, doch lassen glücklicherweise die da und dort aus dem Spiel der jungen Dame herausspringenden echten Geniefunken eine erhöhte geistige Vertiefung nur noch als eine Frage der Zeit erscheinen. Das hoffnungsvolle Mädchen wurde von den Beifallssalven bald erdrückt. Neben ihr hatte die andere Solistin, ebenfalls eine Kunstnovize, die Sängerin Frl. Clara Schubert aus Dresden, eine schwere Position, die trotz den ersichtlichen Vorzügen dieser jungen Gesangskünstlerin, nämlich einem angenehmen und auch nicht gerade schwächlichen Klang der Stimme, reiner Intonation und sicherer rhythmischer Gliederung in Folge der übeln Gewohnheit derselben, gewissen Tönen nur durch Uebersteigung eines etwas tiefer gelegenen Intervalles beizukommen, und der etwas affectirt-naiven Weise der Liedervorträge schliesslich eine sehr fragwürdige Gestalt annahm. Um ausführlich zu sein, wollen wir noch anführen, dass Frl. Schubert eine von ihrem Vater Hrn. Louis Schubert aus Mozart'schem Material combinirte Arie und Lieder von F. Schubert und Mendelssohn vortrug.

— —.

**Leipzig.** Das am 19. d. M. von dem unter Leitung des Hrn. Richard Müller stehenden akademischen Gesangverein Arion unter Mitwirkung von Frl. Marie Klauwell, des Hrn. Concertmeister Heckmann und der verstärkten Büchner'schen Capelle veranstaltete Concert bot folgendes Programm: Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn; „Das Thal des Espingo", Ballade von P. Heyse, für Männerchor und Orchester componirt von J. Rheinberger; Concert (No. 5, Dmoll, 1. Satz) für Violine von David; zwei Männerquartette: „Morgenwanderung" von Geibel-Lassen, und „Freiheitslied" von Rückert-Schumann; „Ostermorgen", Cantate für Sopransolo, Männerchor und Orchester von Hiller; zwei Oden des Horaz: „Diffugere nives" und „Festo quid potius die" für Männerchor mit Orchesterbegleitung von W. Taubert, Scherzo (Op. 41) für Violine von A. Bazzini, instrumentirt von Heckmann; zwei Lieder „Du bist die Ruh" und „Keine Sorg um den Weg" von Groth-Raff; „Wintertrinklied" von Ullrich-R. Müller und zwei steyrische Volkslieder für Männerchor von Kremser, endlich „Sturmesmythe" von Lenau-Lachner. Unter den vorgeführten Compositionen nahm Rheinberger's Ballade in erster Linie das Interesse in Anspruch. Dieselbe ist ein Werk von charaktervoller Conception und in bedeutsamen Zügen ausgeführter Zeichnung. Besonders poetisch wirksam ist, um ein Beispiel anzuführen, die modulatorische Wendung bei der Stelle: „Da neigt sich der Weg. Aus den Klüften wild plötzlich gesenkt führt er zu Thal, da liegt zu Füssen ein schimmernd Bild" —. Hier hebt sich die Ddur-Tonart (Orgelpunct auf A) von der Grundtonart Bmoll wie ein lichtes Bild von düsterem Hintergrunde ab. Die Wirkung ist überraschend und schlagend. Die zweite Hälfte der Ballade von den Worten an: „Da wird den Mauren das Herz bewegt" bis zu „O Heimathwonne!" würde sich nun nach unserem Dafürhalten zu noch einheitlicherer Steigerung haben zusammenfassen lassen, als es Rheinberger gethan, dessen Darstellung sich etwas zersplittert. Desseungeachtet macht das Ganze einen bedeutenden, nachhaltigen Eindruck und gehört jedenfalls zu den besten Erzeugnissen auf dem Gebiete der betreffenden Litteratur. Bei der an sich anmuthigen Composition der „Morgenwanderung" von Lassen erscheint die strophische Behandlungsweise insofern nicht passend, als der Inhalt der Dichtung eine stetige, in ihren Entwickelungsphasen wesentlich sich unterscheidende Steigerung der Grundstimmung darstellt. Bei Hiller's Cantate wird man sich über die Bedeutung und Stellung des Sopransolos in der Conception nicht recht klar; auch praktisch ist die Verwendung desselben nicht zweckmässig, da die Stimme der Solistin Mühe hat, sich den anderen Darstellungsmitteln gegenüber zu behaupten. Die Composition selbst ist effectvoll und routinirt gemacht, stellenweise, besonders nach dem Schluss zu, etwas breit und phrasenhaft. — Wenn heutzutage Horazische Oden in Musik gesetzt werden, so lässt sich schwer annehmen, dass damit der Componist einem wahrhaften inneren Bedürfnisse entsprochen habe. Dass die Empfindungsweise eines Horaz ganz anderer Art ist als die moderne, bedarf keines Nachweises; eine innere Congruenz von Dichtung und Musik darf man also nicht erwarten. Das Interesse, welches man somit dem Unternehmen des Componisten entgegenbringt, kann schliesslich sich nur auf einen ästhetischen Kitzel zurückführen, hervorgerufen durch die Aussicht auf ein eventuelles glückliches Gelingen des Experimentes, Unvereinbares in scheinbare Uebereinstimmung zu bringen. Ein solch relativ glückliches Gelingen muss man nun den Taubert'schen Compositionen zuerkennen; der Grundton der ersten Ode ist gemessen und würdig; dabei gibt die eigenthümliche Metrik dem Ganzen ein gewisses originelles Gepräge. Die Berechtigung der türkischen Musik zu der zweiten Ode bleibt freilich problematisch. Uebrigens gefiel diese letztere mit ihrer eigenartig gefärbten Ausgelassenheit so, dass sie wiederholt werden musste. Der Chor von R. Müller ist frisch empfunden und schliesst sich in verständiger Weise dem Texte an. In der „Sturmesmythe" bewährt sich Lachner als Meister wirkungsvoller Mache. — Die Ausführung der Männerchöre war präcis, sauber und angemessen schattirt, die Intonation durchgängig rein. Die Solovorträge boten eine belebende Abwechselung. Hr. Heckmann, kaum von seiner Krankheit genesen, zeigte sich in ungeschwächtem Besitz seiner Darstellungskraft und spielte mit gewohntem Feuer und Schwung. Die Instrumentation des Bazzini'schen Scherzo ist von Hrn. Heckmann mit Geschick ausgeführt. Frl. Klauwell erwarb sich mit ihren trefflichen Vorträgen stürmischen Beifall, der sie zu einer Zugabe veranlasste. Die Büchner'sche Capelle gab die Mendelssohn'sche Ouverture mit anzuerkennender Exactheit, während die Begleitung der Solonummern hie und da etwas ins Schwanken gerieth.

St.

**Leipzig,** 29. Jan. H. v. Bülow's hiesiges Concert fand am 26. d. M. statt und bot, wie d. Bl. bereits in der vor. No. unter „Concertumschau" mittheilten, ausschliesslich Mendelssohn'sche Werke. Indem Bülow sich mit seinen Vorträgen auf Einen Componisten beschränkte, befolgte er ein von ihm öfter, so im vorigen Jahre in Florenz, neuerdings auch in Wien (Beethoven-Abende) beliebtes Verfahren: durch eine sorgsame Auswahl von Werken des betreffenden Meisters ein in markanten Zügen entworfenes Bild desselben zu geben. Für Leipzig, für dessen Musikleben Mendelssohn von so grosser Bedeutung geworden ist, lag die Entscheidung bezüglich der Programmwahl nahe genug. So sehr nun diese letztere bei dem etwas engbegrenzten Empfindungskreis und den

ziemlich häufig wiederkehrenden Manieren dieses Componisten eine Ermüdung des Zuhörers hatte befürchten lassen, so wenig fand sich diese Annahme in Wirklichkeit bestätigt. Bülow's Reproductionskunst ist so geistig bedeutend und so ausserordentlich fesselnd, dass unsere Aufmerksamkeit an seine Vorträge bis zu Ende gebannt blieb. Seine Darstellung erscheint ebenso hervorragend durch die monumental-einfache Grösse und Uebersichtlichkeit und die sinnliche Lebensfülle des Stils, wie durch die reiche, psychologisch abgestufte und den feinsten Gefühlsschattirungen nachgehende Gliederung. Man findet hier die Verschmelzung der Antike mit ihrer mangellosen Sinnlichkeit und der Gothik mit ihrer durchgebildeten Innerlichkeit verwirklicht, oder — was näher liegt, aber schliesslich auf dasselbe hinausläuft — das Wagner'sche Kunstideal auf die reproductive Darstellung übertragen. Dort wie hier die in überzeugendster Sinnlichkeit sich gebende Verwirklichung eines tiefen, reich gegliederten Geisteslebens, die als solche den Eindruck einer monumentalen Einfachheit macht. Das Verhältniss von Geist zur Form erscheint aber bei Bülow nicht als ein solches, bei welchem der künstlerische „Instinct" in höchster Potenz den Geistesgehalt vermittelt und sich unwillkürlich zu jener imponirenden Schärfe der Logik erhebt, die uns zugleich erstaunen macht und wiederum ganz selbstverständlich erscheint; sondern Bülow scheidet mit seiner tief eindringenden künstlerischen Intelligenz gewissermassen erst den Geistesgehalt von seiner sinnlichen Form, und nachdem er so sein innerstes Wesen erkannt, setzt er ihn mit der Unfehlbarkeit des „Wissenden" schöpferkräftig neu in Scene, gibt er ihm mit seiner Phantasie, die aber in dem Wesen des erkannten Objectes ganz aufgeht, neues Leben und Sinnlichkeit. Nur bei solcher souverainen Herrschaft über den Stoff, bei solchem Stehen über demselben, wird die ungewöhnliche Ausdauer Bülow's erklärlich, die ihn während zwei Stunden mit ungeschwächter Kraft zum Theil so schwierige Aufgaben bewältigen lässt. Auf Einzelnes einzugehen, ist überflüssig; nur sei bemerkt, dass die „Variations serieuses" eine besonders glänzende Leistung waren, bei welcher namentlich die feine polyphone Ausarbeitung überraschte. St.

**Chemnitz.** Angesichts der notorischen Gleichgiltigkeit vieler berühmter und einflussreicher Concertinstitute gegen die Kunstschöpfungen der Neuzeit ist es doppelt verdienstlich, wenn Dirigenten, denen nur Orchester zweiten Ranges zur Verfügung stehen, das von jenen grossen Instituten Versäumte gut zu machen streben und dem Publicum die Kenntnissnahme beachtenswerther Novitäten ermöglichen. Nach dieser Seite hin ist der Dirigent unseres Stadtorchesters, Hr. C. Müller, rastlos thätig; nicht nur in seinen kleineren Abonnementconcerten im Saale des Elysium, sondern auch in den grossen Casinoconcerten, deren bis jetzt zwei stattfanden, ist derselbe anerkennenswerth bemüht, neben den Werken der Classiker auch interessantere Erzeugnisse der Neuzeit in würdiger Weise zur Darstellung zu bringen. In dem 2. Casinoconcert war hinsichtlich der Orchestermusik sogar ausschliesslich die Jetztzeit vertreten: Bargiel's „Prometheus"-Ouverture, Lassen's Ddur-Symphonie und Hiller's „Demetrius"-Ouverture standen auf dem Programm. Das schwächste der genannten drei Werke ist die Hiller'sche Ouverture, geschickte „Mache" ist das Einzige, was ihr nachgerühmt werden kann; auch nicht die leiseste Spur eines nach idealen Zielen gerichteten Strebens des Componisten vermochten wir darin zu entdecken. Vortheilhafter präsentirten sich die Werke von Bargiel und Lassen. Bargiel reicht zwar nicht ganz an die Höhe der selbstgestellten Aufgabe hinan, hat aber doch ein von dem aufrichtigsten Streben nach befriedigender Lösung derselben zeugendes, in sich künstlerisch abgerundetes Werk hingestellt, dem man hohe Achtung nicht versagen kann. Die Symphonie von Lassen ist im leichteren Stil gehalten; was ihr an Grösse der Conception fehlt, ersetzt sie durch Anmuth: leicht und zwanglos fliessen die heiteren Melodien dahin. Das Orchester spielte die ihm fremden Werke überraschend gut. Das Publicum hielt sich den Novitäten gegenüber etwas reservirt, zeichnete dagegen die Solisten des Concertes, Hrn. Rappoldi aus Berlin und Frau Müller-Berghaus, ehrend aus. Frau Müller-Berghaus sang je eine Arie von Mozart und Massé (mit obligater Flöte) und je ein Lied von C. A. Fischer („Prinzessin Ilse") und J. Brahms („Wiegenlied") mit zwar nicht grosser, doch gut geschulter Stimme und charakteristischer Auffassung. Hr. Rappoldi verfügt über einen grossen und edlen Ton und eine scheinbar für die bedeutendsten Schwierigkeiten ausreichende Technik. Ein Lipinsky'sches Concert und zwei kleinere Stücke von Spohr boten dem Gast Gelegenheit, jene beiden Seiten seines Spiels auf das Vortheilhafteste zu verwerthen. Dass die Leistungen der beiden Solisten seitens des Publicums beifällig aufgenommen wurden, deuteten wir oben bereits an. C—l.

**Cöln,** 21 Jan. Im 6. Gürzenichconcert (16. Jan.) ruhte das Hauptinteresse auf dem Auftreten des Violinvirtuosen Hrn. Leopold Auer aus St. Petersburg und einer Novität von unserem Mitbürger Fr. Gernsheim. Hr. Auer spielte das Violinconcert von Max Bruch nebst zwei kleineren Stücken: Adagio von Spohr (aus der „Gesangsscene") und Tarantelle de Concert eigener Composition. Die Virtuosität des genannten Künstlers steht bereits in so hohem Rufe, dass es keines Plus von Lobeserhebungen bedarf. Wenn nicht eine Passage im Finale des Bruch'schen Concertes an Reinheit und Klarheit zu wünschen übrig gelassen hätte, so könnte man fast sagen, dass Schwierigkeiten für ihn nicht mehr existiren. Man weiss, dass Auer eine ganz besondere Fertigkeit des *pp* erworben hat; der Ton ist hierbei bis zur äussersten Feinheit ausgefeilt. Vielleicht coquettirt der Virtuose etwas zu sehr mit dieser Errungenschaft, denn es wollte uns bedünken, als ob stellenweise ein schärfer markirter Ton der musikalischen Logik besser entsprochen hätte. Mit dem Concert sowohl wie mit dem Adagio erregte Hr. Auer einen wahren Beifallssturm. Dagegen setzte er durch die Tarantelle seiner Leistung eine schlechte Krone auf. Wenn man auch geltend machen könnte, dass das Orchester aus dem Leim ging und so die volle Wirkung beeinträchtigte, so erweist sich doch die ganze Composition an höherem Gehalt so dürftig, so sehr zu rein virtuosenhaften Zwecken zusammengeschrieben, dass auch die präciseste Ausführung kaum einen günstigen Eindruck hervorbringen kann. Es ist eine traurige Sache, dieses pure Virtuosenthum in der Musik, noch trauriger aber, dass das Publicum stets dazu applaudirt. Wer soll anfangen, den Augiasstall zu säubern? — Die Gernsheim'sche Novität „Nordische Sommernacht", Gedicht von Hermann Lingg, ist eine Composition für Chor, Soli und Orchester. Wenn man dem Gedichte auf den Grund sieht, so finden sich darin weit mehr landschaftliche Decorationsmomente als Seelenstimmungen. Es treten zwar zwei Menschen sprechend darin auf — ein Greis und ein Jüngling — aber, was sie sagen, ist nicht besonders neu und auch nicht besonders ergreifend. Unter solchen Verhältnissen stützt sich die Hauptwirkung mehr auf die rein äusserliche Dynamik der Vocal- und Instrumentalkraft, als auf eine sympathische Mitleidenschaft unserer Empfindung. Nun lässt allerdings auch diese pure Dynamik eine Art dramatischer Behandlung zu — ein Fortentwickeln, ein Steigern bis zum wirkungsvollen Culminationspuncte —, und alle diese Momente hat Gernsheim gewissenhaft angewendet — aber das eigentlich dramatische Interesse wird kaum in höherem Grade erregt. Die Situation war also für den Musiker schwierig. Trotzdem ist es Gernsheim gelungen, ein effectvolles Tongemälde hinzustellen, welches ohne Zweifel den Concertinstituten eine erwünschte Bereicherung der einschlägigen Litteratur bieten wird. Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass das Publicum die Novität mit vielem Beifall aufnahm und den Componisten durch Hervorruf ehrte. Die paar Takte Soli geben zu keiner besonderen Besprechung Veranlassung. Demnächst war eine musikalisch interessante Nummer: zwei Sätze, Andante und Menuett, aus der ersten kanonischen Suite für Streichorchester von J. O. Grimm. Das Andante weiss durchweg neben der logischen Entwickelung auch eine poetische Stimmung festzuhalten, das Menuett aber zeigt wenig Charakteristisches bis auf den reizenden Triosatz, der lebhaft in seiner Durchführung an ähnliche Nummern in den Lachner'schen Suiten erinnert. In der Arie „Wehen mir Lüfte Ruh" aus der „Euryanthe" producirte sich Hr. Augustin Ruff aus Mainz; das Stimmmaterial ist vortrefflich und Hr. Ruff dürfte als lyrischer Tenor von hellem, frischem Timbre bald eine gesuchte Grösse werden, dazu aber müsste Hr. Ruff sich einen ganz anderen, freieren Ansatz angewöhnen, der seinem Timbre den augenblicklichen verzweifelt naturalistischen Anstrich benähme,

Die Adolar-Arie selbst erschien so merkwürdig zugestutzt und mit allerlei Firlefanz von Nuancen aufgeputzt, dass wir nur ein schlechtes Compliment finden können für den Kopf, der dieses schmachtend-sentimentale Gebräu erfunden und so die Weber'sche Arie zu verschönern meinte. Von Instrumentalwerken hörten wir noch die „Oberon"-Ouverture — höchst schwungvoll ausgeführt — und die Amoll-Symphonie von Mendelssohn. — Die 3. Soirée für Kammermusik am 6. Jan. brachte ein sehr interessantes Programm: Clavierquartett Op. 47, Esdur, von Rob. Schumann, Streichquartett in Cmoll, Op. 25, von Fr. Gernsheim und das Streichquintett in Cdur von Fr. Schubert. Die ausführenden HH. Gernsheim (Pianoforte), v. Königslöw, Derckum, Japha, Rensburg und Grüters spielten sämmtliche Nummern ganz vorzüglich. Die Interpretation der uns bekannten ersten und dritten Nummer war wirklich meisterhaft. Mit Spannung folgte das Publicum der Gernsheim'schen Novität, und wenigstens die beiden Mittelsätze, Andante und Allegro, fanden ungetheilte Anerkennung. An dem ersten Satze müsste man allerdings die geschickte Contrapunctik bewundern, doch ist derselbe viel zu musivisch gestaltet, als dass man sich rühmen dürfte, schon beim erstmaligen Hören die Intentionen des Componisten verstanden zu haben. — Die hiesige Singakademie, ein Verein für gemischten Chor, gab am 18. Jan. unter Leitung ihres Dirigenten, des k. Musikdirectors Franz Weber, eine öffentliche Soirée, und zwar wurde Spohr's „Fall von Babylon" zur Aufführung gebracht. Eine äusserst zahlreiche Zuhörerschaft hatte sich eingefunden, denn erstlich zählt Spohr speciell hier viele Verehrer und andererseits ist ein solcher Spaziergang in die Geschichte der Vorzeit immerhin eine interessante Abwechselung. Die Leistungen bekundeten das emsige und auch erfolgreiche Streben des Vereins. Demgemäss fand auch das Ganze sowohl, als die Vorträge der Solisten Frl. Marie Sartorius (Sopran), der HH. Jos Wolff (Tenor) und Lehmann (Bariton), sämmtlich von hier, die schönste Anerkennung.

A. G.

**Dresden.** Das Concert J. Wieniawsky's fand äusserlich wenig Theilnahme. Die Richtung seines glatthöflichen, stets wohllautenden Spieles liegt ausserhalb unserer gedanklich ernsteren Musikepoche. In Polen mag das anders sein — wenigstens spricht die Beliebtheit des Pianisten in seinem Vaterlande dafür; aber hier fiel sein Beethoven-Vortrag (Op. 57) herbe — oder richtiger durch Süsslichkeit ab. Aber einigermaassen Chopin und ganz die Filigranpassagen Liszt'scher Virtuosenwerke, die den köstlich weichen Anschlag des in seiner Eigenart künstlerisch völlig abgeschlossenen Spielers darthaten, machten ihm manche Freunde. So folgt denn nächste Woche ein 2. Concert. — H. v. Bülow spielte am 27. d. M. Man darf kurz sagen, dass er an objectiver Ruhe, Logik im Vortrag der Classiker und an Geistreichthum im Vortrag der Neuesten keinen Rivalen besitze, und die Einordnung seiner Virtuosität in die dichterische Absicht des Autors ist ein Muster von schöner Kunstgesinnung und ein wohlthätiger Beweis, — dass nichts so gerecht macht als — gründliche historische Bildung. Auch hier circulirt das geflügelte Wiener Wort: wie auffallend doch es wäre, dass der andächtige und geistvollste Beethoven- und Bach-Spieler — zugleich Partisane der neueren Richtung sei. Und Mancher argumentirt nun rückwärts: da Bülow so pietätvoll ältere Schulen spiele, so könne doch die Begeisterung für Wagner nicht ganz so straffällig sein und geschmackruinirend, wie man gemeinhin aussprenge. Das Leben macht bescheiden. Man freut sich zuletzt selbst darüber, wenn eine raffinirt jahrelang genährte Verdächtigung der gesunden Menschenvernunft weicht und eine Einkehr, und äussere sie sich noch so albern, endlich Platz greift. Bülow's Programm — Mozart, Phantasie Nr. 3, Beethoven Op. 35, Schumann Op. 26, Chopin, Liszt — darf, als sich öfter wiederholend, nicht erst specificirt werden. Im Tonkünstlerverein gab man dem gefeierten Gast und Ehrenmitgliede ein Fest, bei dem er in liebenswerthester Laune Beethoven's Capriccio „über den verlorenen Groschen" spielte. — Wieniawsky trug in voriger Woche daselbst mit Grützmacher eine Manuscriptsonate für Violoncell und Clavier vor. Das Streben nach neueren Gedanken, welche diese Form erfüllen möchten, wird in dem Werk nicht von Erfolg gekrönt. — Es ist neuerdings von Begründung einer zweiten Concertgesellschaft die Rede, deren Orchester aus den hiesigen, theils recht guten Privatmusikcorps recrutirt und der Leitung Adolf Blassmann's unterstellt werden soll. Möge man die Mittel bereit machen; an einer künstlerisch gesinnungsvollen fortschrittlichen Richtung würde es bei dieser Leitung nicht fehlen. — Im Theater hat die 50jährige Feier der ersten „Freischütz"-Aufführung Dresden's stattgefunden (26. Januar 1822) und rief einen kurzen, aber ansprechenden Prolog ins Leben. Heute gibt man die „Zauberflöte" neustudirt. — Der Dresdener Wagner-Verein ist von seinem Aufruf zur Betheiligung an den Bayreuther Fest-Aufführungen spät, aber glücklich entbunden worden; glücklich insofern, als das Schriftstück, von Dr. Adolf Stern vortrefflich abgefasst, den allerbesten Eindruck macht.

L. H.

## Concertumschau.

**Basel.** Am 21. Jan. Concert der Liedertafel mit Brahms' „Rinaldo" (das Tenorsolo bei Hrn. Rob. Wiedemann aus Leipzig bestens aufgehoben) etc. — 7. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: „Im Walde", Symphonie von J. Raff, „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, zwei Chöre aus „Rinaldo" von Brahms, Violinvorträge des Hrn. L. Auer. — 4. Kammermusik (2. Cyklus): Quartett von Haydn, Kreutzer-Sonate von Beethoven, Lieder (Frl. Reiter).

**Berlin.** Musikdirector Bilse's Concerte vom 23. bis 29. Jan.: Ouverturen zu „Coriolan" und No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, zum „Carneval in Rom" von Berlioz, zu „Ossian" und „Im Hochland" von Gade, „Beethoven"-Ouverture von Lassen, Ouverturen zum „Sommernachtstraum", zu „Ruy-Blas" und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Faust"-Ouverture von Wagner, „Columbus"-Symphonie von Abert, Cdur-Symphonie von Schumann; Reiter-Marsch von Schubert-Liszt, Aufforderung zum Tanz von Weber-Berlioz etc.

**Breslau.** 4. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Esdur-Symphonie von Mozart etc. — Verein für classische Musik am 27. Jan.: Esdur-Streichquartett, Gdur-Pianoforteconcert und Adur-Clarinettenquintett von Mozart. — Symphonieconcert der Lüstner'schen Concertcapelle: „Euryanthe"-Ouverture von Weber, 2. Symphonie von Spohr, „Der letzte Schreckenstag", symphonisches Drama von H. Litolff. — 8. Abonnementconcert des Orchestervereins: 2. Suite von Lachner, „Römischer Carneval" von Berlioz, „Oberon"-Ouverture von Weber, Marsch von Liszt, Violinvorträge des Hrn. Wilhelmj.

**Celle.** 2. Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. F. Reichert mit Beethoven's Cmoll-Symphonie etc.

**Düsseldorf.** Am 27. Jan. Concert des Instrumentalvereins unter Mitwirkung des Hrn. G. Enzian (Esdur-Concert von Beethoven, sowie drei Stücke von I. Seiss).

**Elberfeld.** 4. Abonnementconcert: Adur-Symphonie von Beethoven, „Manfred"-Ouverture von Reinecke, „Beethoven"-Ouverture von E. Lassen, Adventlied von R. Schumann, Gesangvorträge des Frl. M. Klanwell, Claviervorträge des Frl. E. Brandes. Beide junge Künstlerinnen hatten nach dortigen Berichten nachhaltigsten Erfolg.

**Essen.** 1. Concert des Gesangmusikvereins unter Leitung des Hrn. Witte: 8. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, „Blanche de Provence", Chor von Cherubini, Winzerchor und Finale aus „Loreley" von Mendelssohn, Gesangvortrag des Frl. N. Becker aus Cöln, Violinvortrag des Hrn. C. Reichelt. — 1. Kammermusikabend der HH. E. Helfer, C. Reichelt und G. H. Witte: Claviertrios von Beethoven (Op. 11) und Mendelssohn (Op. 66), Phantasiestücke Op. 73 von Schumann.

**Frankfurt a. M.** 7. Kammermusiksoirée: Streichquartett in Ddur von Haydn und in Dmoll von Schumann, Streichtrio in Gdur, Op. 9, No. 1, von Beethoven.

**Halberstadt.** 4. Abonnementconcert unter Mitwirkung des Frl. M. Klauwell aus Leipzig: Cdur-Symphonie (mit Schlussfuge), sowie „Don Juan"-Ouverture von Mozart, „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Orchesterscherzo von Goldmark, Vocalsoli von Mozart, Rossini, Schumann und Raff.

**Hannover.** 6. Abonnementconcert: G moll-Symphonie von Mozart, „Hebriden“-Ouverture von Mendelssohn, „Romeo et Juliette“ (2.—4. Satz) von H. Berlioz etc.

**Königsberg.** Symphonieconcerte der Concertcapelle unter Leitung des Hrn. P. Teichert: Symphonien von Haydn, Mozart (G moll) und Beethoven (No. 1 und 2), Ouverturen von Mozart, Cherubini, Weber, Spohr und Reinecke („Manfred“) etc.

**Leipzig.** 15. Gewandhausconcert: Concertouverture in A dur von J. Rietz, Dmoll-Violinconcert von David (Hr. Alex. Kummer), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel“, Concertscene für Baritonsolo (Hr. Gura), Frauenchor und Orchester von M. Bruch, 3. Theil aus Schumann's „Faust“-Scenen. — 5. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: 1. Symphonie von Beethoven, 5. Suite von F. Lachner, „Loch Lomond“, symphonisches Phantasiebild von F. Thieriot, Clarinetten- und Hornsoli. — 61. Kammermusikaufführung im Riedel'schen Verein: Streichtrio Op. 9, No. 1, und Streichquartett Op. 59, No. 1, von Beethoven, G moll-Quintett von Mozart.

**Lübeck.** 4. Concert des Musikvereins: H moll-Symphonie von Gade, Ouverture zu „Jery und Bätely“ von H. Stiehl, Cmoll-Clavierconcert von Beethoven (Hr. Al. Schmitt), Gesangvorträge des Frl. v. Csányi.

**Magdeburg.** Tonkünstlerverein am 25. Jan.: Streichquartette von Haydn, Mendelssohn und Beethoven (Cis moll), ausgeführt von den Gebrüdern Schröder aus Ballenstedt), Gesangvorträge. Am 29. Jan.: Quartette in G dur von Mozart, in A dur von Schumann und in A moll von Beethoven, Gesangvorträge. — 6. Harmonieconcert: 8. Symphonie von Beethoven, „Im Hochland“ von Gade, Gesangvorträge der Frau Mallinger, Violinvorträge des Hrn. Edm. Singer. — Concert des Vereins für weltlichen und geistlichen Chorgesang am 28. Jan.: Neujahrslied von Schumann, Quartett von Costa, Lieder von Schumann und Mendelssohn, „Die Kreuzfahrer“ von Gade.

**Meiningen.** 8. Abonnementconcert im Hoftheater mit B dur-Symphonie von Haydn, Taubert's „Sturm“-Ouverture etc., sowie unter Mitwirkung von Fr. Erna Werther aus Mannheim (Gesang).

**Naumburg.** Von Hrn. F. Schulze am 22. Jan. unter Mitwirkung des Frl. M. Klauwell und der HH. Haubold und Hegar aus Leipzig veranstaltete musikalische Abendunterhaltung: Claviertrios von Bargiel (in F dur) und Beethoven (Op. 97), Violoncellsolo von Goltermann, Claviersoli von Schumann und Jensen, Vocalsoli von Mozart, Weber, Schubert, Schumann, Raff und (auf stürmisches Verlangen nochmals) Schubert.

**Paris.** 2. Musikalische Sitzung von Hrn. Saint-Saëns und Genossen: 1. Claviertrio von Saint-Saëns, 2. Claviersuite von A. de Castillon, C dur-Quartett von Mozart, Lieder von Schubert-Liszt, Kreutzer-Sonate von Beethoven.

**Zürich.** Beneficeconcert des Musikdirectors Hrn. F. Hegar: A dur-Symphonie von Beethoven, „Sommernachtstraum“-Ouverture von Mendelssohn, Concert in D dur (Manuscript) für Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. F. Hegar, Nummern aus Schumann's „Liederkreis“ Op. 39 (Fr. Hegar-Volkart).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Nächster Tage wird Frl. Eleonore von Bredfeld vom Grazer Theater im hiesigen Opernhause ein Gastspiel auf Engagement eröffnen und zunächst als Elsa und Elisabeth auftreten. Ferner geht uns soeben die Nachricht zu, dass Hr. Sontheim bei seinem unlängst erwähnten hiesigen Gastspiel nicht nur im Victoria-Theater, sondern auch in der k. Oper singen wird. — **Hamburg.** Am 26. Jan. debutirte hier Frl. Lauterbach vom Stadttheater zu Bremen als Valentine in den „Hugenotten“. — **Leipzig.** Während der grösseren Concerttour durch England, welche Frau Dr. Peschka-Leutner im Monat Februar unternimmt, wird im hiesigen Stadttheater die erste Coloratursängerin der Stuttgarter Hofbühne, Frl. Marie Schröder, eine Reihe von Gastrollen geben. — **Magdeburg.** Am 28. Jan. führte uns Hr. Wachtel jun. aus Dessau den nicht gerade lebhaft vermissten Chapelou im „Postillon von Lonjumeau“ wieder einmal vor. — **München.** Frau Bianca Blume-Santer aus Bologna eröffnete am 18. Jan. ihre Gastspieldebuts im hiesigen Hoftheater mit Vorführung der Titelrolle in Beethoven's „Fidelio“. Die Sängerin bekundete mit Durchführung dieser Partie zwar ein nicht unbedeutendes dramatisches Talent, besitzt aber keine für grosse Theater genügend ausgiebige Stimme. Ob das Gastspiel zu einem Engagement der Sängerin an das hiesige Hoftheater führen wird, hängt von dem Erfolg ihrer ferneren Darstellungen ab. Das erwähnte erstmalige Auftreten war von im Ganzen günstigem Erfolg begleitet. — **Rotterdam.** Frl. Schmidtler vom Hamburger Stadttheater ist für die hiesige Deutsche Oper als erste Soubrette engagirt worden. — **Weimar.** Am 23. Jan wiederholte Frl. Reiss nochmals ihre Darstellung der Angela im „Schwarzen Domino“ und gastirte fernerhin noch am 25. als Rosine im „Barbier von Sevilla“ und am 28 als Mignon in Thomas' gleichnamiger Oper. An den letzteren beiden Abenden trat ausserdem noch der k. preuss. Hofopernsänger Hr. Woworsky aus Berlin in den Rollen des Grafen Almaviva und des Wilhelm Meister im hiesigen Hoftheater auf. — **Wien.** Frl. Ilma von Murska setzte ihr Gastspiel im Hofoperntheater am 21. („Martha“) als Lady Harriet, am 24. („Rigoletto“) als Gilda und am 27. Jan. als Dinorah fort. Im Laufe der nächsten Monate werden im Hofoperntheater gastiren: Frl. Zimmermann und die HH. Degele und Jäger vom Hoftheater zu Dresden, die HH. Betz und Niemann aus Berlin und Hr. Hill aus Schwerin.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 27 Jan.: „Herr, erhöre uns“ (für 2 Soprane und Alt mit Orgelbegleitung) von Mendelssohn; „Lobet den Herrn“ von S. Bach. Am 28. Jan.: „Herr, gehe nicht ins Gericht“ von S. Bach. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 28. Jan.: „Laut schalle würdiger Lobgesang“ (für sechsstimmigen a capella-Chor) von C. G. Döring. St. Jacobikirche am 28. Jan.: Chor („Fürchte dich nicht, spricht unser Gott“) aus „Elias“ von Mendelssohn. — **Dresden.** Kreuzkirche am 27. Jan.: „Herr, unser Herrscher“, Motette von M. Hauptmann; „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich“, Motette von J. Otto. Am 28. Jan.: „Des Ewigen ist die Erde“, Cantate von Zumsteeg. — **Weimar.** Stadtkirche am 28. Jan.: Motette („Sanctus“) von Palestrina. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 28 Jan.: Messe in D von Mozart mit Einlagen von Grunn und Salieri. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 28. Jan.: Krönungsmesse nebst Einlagen von Mozart. Dominicanerkirche am 28. Jan.: Messe in A von A. Czasskowsky mit Einlagen von L. Weiss und C. F. Conradin. Franciscanerkirche am 28. Jan.: Messe von Pittoni; Motetten von Vittoria, Ett und Ruffo.

## Opernübersicht.

(Vom 21. resp. 20. bis 26. Januar.)

**Leipzig.** Stadtth.: 21. Meistersinger; 24. u. 26. Erbe von Morley (F. v. Holstein). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 21. Feldlager in Schlesien; 22. Jüdin; 23. Robert der Teufel; 24. Weisse Dame. Walhalla-Volksth.: 21. Postillon von Lonjumeau: 24. u. 26. Don Juan. Friedrich-Wilhelmstädt. Theater: 21. Zehn Mädchen und kein Mann; 22. Grossherzogin von Gerolstein; 24. Schöne Helena. — **Bremen.** Stadtth.: 24. Wilhelm Tell. **Breslau.** Lobe-Th.: 22. Schöne Helena; 23. Paimpol und Perinette, Urlaub nach dem Zapfenstreich; 25. Pariser Leben; 26. Dorothea. — **Chemnitz.** Stadtth.: 22. Martha; 26. Alessandro Stradella. — **Cöln.** Thalia-Th.: 21. Wilhelm Tell; 24. Don Juan; 26. Fidelio. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 21. Hugenotten; 24. Margarethe; 26. Freischütz. — **Elberfeld.** Stadtth.: 21. Freischütz; 22. Barbier von Sevilla; 24. Tannhäuser. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 20. Dinorah; 22. Lohengrin; 24. Czaar und Zimmermann. — **Hamburg.** Stadtth.: 21. u. 25. Lohengrin; 23. Wilhelm Tell; 24. Stumme von Portici; 26. Hugenotten. —

**Hannover.** Königl. Hofth.: 20. Martha; 22. Fidelio; 24. Schwarzer Domino. — **Magdeburg.** Stadtth.: 23. Zampa; 26 Robert der Teufel. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 21. Don Juan. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 21 Hans Heiling; 24 Joseph in Egypten; 26 Lohengrin. — **Nürnberg.** Stadtth.: 21. Tannhäuser; 25. Orpheus in der Unterwelt; 26 Barbier von Sevilla. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 22. Troubadour; 25. Czaar und Zimmermann. Kralovské zemské ceské divadlo: 21. Princezna Trebizoudská; 24 Norma; 26. Faust a Markéta (Gounod). — **Stuttgart.** Königl Hofth.: 21. Lohengrin; 25. Dornröschen (G. v. Linder). — **Weimar.** Grossherzogl Hofth.: 21. Nachtwandlerin; 23. Schwarzer Domino; 25 Barbier von Sevilla. — **Wien.** K. k. Hofoperuth. 21 Martha; 22. Jüdin; 24. Rigoletto; 25. Robert der Teufel; 26. Lohengrin. Carl-Th.: 25 Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 24 Banditen. Strampfer-Th. 22., 23., 24., 25 u. 26. Dorfbarbier (Schenk). — **Würzburg.** 23 Afrikanerin; 25. Figaro's Hochzeit; 26. Czaar und Zimmermann; 28. Wildschütz

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Claviertrio in Fdur. (Naumburg a d. S., Musikalische Abendunterhaltung des Hrn. F. Schulze.)
Berlioz (H.), „Il Carnevale di Roma". (Breslau, 8. Abonnementconcert des Orchestervereins.)
— — „Romeo et Juliette" [2.—4. Satz]. (Hannover, 6 Abonnementconcert.)
Brahms (J.), „Rinaldo", Cantate für Tenorsolo, Männerchor und Orchester. (Basel, 7. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)
Bruch (M.), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel". (Leipzig, 15. Gewandhausconcert.)
Gernsheim (F.), Streichquartett in Cmoll. (Cöln, 3. Kammermusiksoirée.)
Goldmark (C.), Orchesterscherzo. (Halberstadt, 4. Abonnementconcert.)
Hegar (F.), Concert für Violine mit Orchester. (Zürich, Beneflzconcert des Autors.)
Lachner (F.), 2. Suite. (Breslau, 8. Abonnementconcert des Orchestervereins.)
— — 5. Suite. (Leipzig, 5. Büchner'sches Symphonieconcert.)
Lassen (E.), Beethoven-Ouverture (Elberfeld, 4. Abonnementconcert.)
Raff (J.), „Im Walde", Symphonie. (Basel, 7. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)
Reinecke (C.), „Manfred"-Ouverture. (Elberfeld, 4. Abonnementconcert. Königsberg, Symphonieconcert der Concertcapelle.)
Saint-Saëns (C.), 1. Claviertrio. (Paris, Kammermusik von Saint-Saëns und Genossen.)
Stiehl (H.), Ouverture zu „Jery und Bätely". (Lübeck, 4. Musikvereinsconcert.)
Thieriot (F.), „Loch Lomond", symphonisches Phantasiebild. (Leipzig, 5. Büchner'sches Symphonieconcert.)

## Journalschau.

Echo No. 4. Aus dem Leben eines Musikers (F. Wieck betr. und aus einer Schrift Dr. O. Taubert's abgedruckt). — Kunstnachrichten. — Beilage: Beitrag zur Geschichte der Glocken. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 4. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 5. Besprechung (Dr. W. Langhans, Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 1. Redactionelles. — Gedichte und Sprüche. — Die neue Orgel in der Marienkirche zu Aachen. — Besprechungen. — Aufführungen. — Berichte.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die Grundsteinlegung des Wagner-Theaters in Bayreuth wird definitiv am 22 Mai als am Geburtstage des Dichtercomponisten stattfinden, und wird Letzterer bereits im April gänzlich von Luzern nach Bayreuth übersiedeln. Die erwähnte Feierlichkeit soll nach des Meisters Idee noch eine besondere Weihe durch eine Musteraufführung von Beethoven's 9. Symphonie, zu welcher bez. der chorischen Mitwirkung die Dirigenten zweier der renommirtesten Gesangsinstitute schon ihre Unterstützung zugesagt haben, erhalten.

* Eine hübsche Probe von der Art, wie man an manchen Orten Kritiker spielt, ist im Feuilleton der „D. Z." aus Anlass des 3. Bülow'schen Beethoven-Abends in Wien mit Folgendem gegeben: „Einen ganzen Abend nur Clavierspielen und nur Beethoven zu hören, erfordert starke Nerven, und man sehnt sich förmlich nach der üblichen stimmlosen Sängerin (hat sie Stimme, um so besser). Wenn nun der Concertgeber zuletzt gar drei und dreissig Variationen über einen Walzer von Diabelli ankündigt, wer denkt da nicht unwillkürlich an „sieben und siebzig mit dem Bambusröhrl" u. s. w.

* Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstaltet am 2. Febr. eine Grillparzer-Todtenfeier mit Aufführung von Mozart's Requiem, welcher ein von Lewinsky gesprochener Prolog vorausgehen soll.

* Wie man aus Mannheim schreibt, hat sich soeben in Brüssel ein Wagner-Verein unter reger Theilnahme des Publicums gebildet.

* In München gedenkt man im Laufe des Sommerhalbjahrs unter v. Bülow's Leitung R. Wagner's „Tristan und Isolde" zur Aufführung zu bringen.

* In Mannheim gelangte am 24. Jan. Ed. Mertke's dramatisches Singspiel „Lisa, oder die Sprache des Herzens" zur Aufführung.

* Richard Wagner befindet sich augenblicklich für einige Tage in Bayreuth, um verschiedene die „Nibelungen"-Aufführungen betreffende Angelegenheiten zu ordnen. Vorher war er behufs mündlicher Besprechung mit seinem Architekten kurze Zeit in Berlin anwesend. Seine Reise von letzterer Stadt aus nach Bayreuth verband der Meister mit kurzen Aufenthalten in Weimar und Leipzig.

* Prof. Joachim concertirt gegenwärtig in St. Petersburg

* Joh. Strauss wird im Frühling auf kurze Zeit nach Petersburg gehen; für die Hochsommersaison ist er mit 42,000 Frcs. nach Baden-Baden engagirt worden. Der Erfolg seines „Indigo" soll — wie man berichtet — den Tanzcomponisten ermuthigt haben, die Composition einer neuen Operette in Angriff zu nehmen.

* Jacques Offenbach hat bereits wieder eine neue für Paris bestimmte Operette vollendet, deren Titel „Corsaire noir" lautet

* Der berühmte Sänger Tamberlik weilt gegenwärtig in Havanna, und zwar nicht als ausübender Künstler, sondern als Director des dasigen Tacon-Theaters. Dass sich der Sänger sehr gut in seine dermalige Stellung findet, beweist der Umstand, dass er durch seine ersten 30 Vorstellungen bereits einen Gewinn von circa 80,000 Piaster zu erringen gewusst hat.

* Hans von Bülow's Concerttour gestaltet sich zu einem fortgesetzten Triumphzug. Speciell in Leipzig gehen die Stimmen mit ziemlicher Einhelligkeit dahin, dass man in diesem Künstler unstreitig den ersten Pianisten der Gegenwart besitze. Bediente sich H. v. Bülow anfangs seiner Reise Bösendorfer'scher Flügel zu seinen Vorträgen, so ist er doch gegenwärtig ganz froh, wieder auf den ausgezeichneten Fabrikaten Bechstein's spielen zu können.

**Auszeichnungen.** Bei Anlass des Krönungs- und Ordensfestes haben die HH. Hofpianofortefabrikant C. Bechstein, Bibliothekar Dr. Bruns und Prof. F. Kiel den rothen Adlerorden 4. Classe, Jos. Gungl den Kronenorden 4. Classe und Obercapellmeister W. Taubert das Ritterkreuz des k. Hausordens von Hohenzollern verliehen erhalten.

**Gestorben.** Am 23. Jan. verstarb in Berlin die talentvolle Componistin Frl. Aline Hundt.

# Kritischer Anhang.

### Männerchöre von W. Speidel.

1) Fünf Chöre für vier Männerstimmen, Op 31. Leipzig, Kahnt.
2) Reiterlied für vier Männerstimmen, Op. 33. Ebendaselbst.
3) Vier Gesänge, Op. 41. Leipzig, Robert Forberg.
4) Hymne „O Geist der Töne" (Dichtung von Schönhardt) für Männerchor und Orchester, Op. 39 und
5) Geisterchor aus „Faust" von Goethe, für Männerchor und Orchester, Op. 40. Leipzig. Kahnt.

Die Existenz von tausend und abertausend mittelmässigen, schlechten und sehr schlechten Männerchören ist ein bedauerliches, nicht zu unterschätzendes Hinderniss für die Verbreitung wirklich guter Musik unter dem Volke. Nicht blos fast jeder mittelmässige Dirigent eines kleinen Gesangvereins, sondern überhaupt jeder Musikdilettant, der eine Compositionsader in sich zu verspüren wähnt, fühlt sich von unserem lieben Herrgott auserkoren, die Welt mit seinen trefflichen Gaben zu beglücken. Die Accorde am Clavier zusammengesucht, genügt es ihm, einige wohlklingende Verbindungen hergestellt und sich damit betrogen zu haben. Es ist traurig, dass derlei Menschenkinder gar keine Idee davon haben, welche musikalischen Kenntnisse, namentlich betreffs der Klangwirkung, der Lage und der Führung der einzelnen Stimmen und der Declamation erforderlich sind, um wirklich gute — zumal den gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart entsprechende Männerchöre in Musik zu setzen. Ein wirklich wohlthuendes Gefühl ist es deshalb, wenn man unter den vielen Männerchören wiederum etliche findet, die wirkliche, wahrhaftige Kunstproducte sind. Zu solchen zählen die oben genannten Männerchöre von W. Speidel. Wir begegnen beim Durchgehen derselben einem grossen Gedankenreichthum, einer reichen Erfindungs- und Empfindungsgabe und — was diese Compositionen namentlich auszeichnet — einer vortrefflichen musikalischen Arbeit. Letztere Eigenschaft — welche die Mehrzahl der existirenden Männerchöre nicht besitzt — ist Speidel's Compositionen ganz besonders eigen. Die Declamation ist meist tadellos, und die einzelnen Stimmen bewegen sich in den ihnen gebührenden Rahmen, jede in möglichst selbständiger Weise. Von den fünf, der Leipziger Liedertafel dedicirten Chören Op. 31 spricht seiner wundervollen Stimmung halber No. 4: Lied im Volkston mit Geibel's „Mag auch heiss das Scheiden brennen" weitaus am besten an. Es ist dieses Lied in Wahrheit eine Perle deutschen Männergesangs. Sehr hübsch empfunden sind ferner No 1: „Nachtgebet" von Zeise und No. 3 „Abendlied" von Müller von der Werra. No. 2 ist ein lebhaftes feuriges „Trinklied" von Kobell, in welchem besonders die Cantilene des kleineren Chors anspricht. Das etwas düstere Lenau'sche „Reiterlied" hat Speidel mit Geschicklichkeit in Musik gesetzt. Es bildet Op 33 und ist dem Liederkranz in Baltimore zugeeignet. Ob dasselbe aber der Liederkranz in Baltimore bald im Ohre haben wird, ist eine andere Frage, denn es bietet diese Composition nicht ganz kleine Schwierigkeiten, die allerdings dadurch verringert werden, dass die Ausführung nach des Componisten Vorschrift nicht ausschliesslich dem „grossen", sondern theilweise dem „kleinen Chor" beziehungsweise „Soloquartett", dem man gewöhnlich mehr zumuthen darf, zufällt.

Op. 41 enthält wiederum 4 Gesänge, unter welchen wir, wie in Op. 31, jenem den Vorzug geben, welches uns Speidel's musikalische Empfindungen in ungeschminkter Wahrheit zeigt. Wer mit Speidel's Compositionsweise einigermaassen vertraut ist, der weiss, dass Speidel von Hause aus Lyriker ist. Deshalb gelingen ihm einfache Sangesweisen meist ganz vorzüglich. Ganz und gar ungekünstelt ist eben das bereits erwähnte Lied in Op. 41, „Sehnsucht" (nach Karl Morell), das gewiss in jedem Vereine grosses Vergnügen macht.

No. 2: „Frühlingspracht" (Gedicht von Agnes Franz) ist wegen seiner musikalischen Arbeit interessant, welche sich hauptsächlich durch sehr selbständige Führung der Stimmen darlegt. Das Werk beginnt in homophoner Weise als Andante sostenuto in Adur, aber schon im 6. Takt tritt auf eine 4taktige Dauer die Tonart Cisdur ein, was, wie überhaupt die häufigen Modulationen, denen wir in diesem Chor freilich begegnen, vielleicht den einen oder anderen conservativen Liederkranzdirigenten, wenn auch zu unserem Bedauern, veranlassen könnte, die Composition als zu schwierig bei Seite zu legen. Mit diesem Cisdur tritt im ersten Bass ein neues melodisches Motiv ein, das von dem zweiten Bass und ersten Tenor in den folgenden Takten nachgeahmt wird und welches auch, um einen Periodenschluss in Edur einzuleiten, in vernehmlich rhythmischer Aehnlichkeit zur Ueberleitung nach E verwendet ist. Dieser erstern folgt eine zweite Periode, zu deren Beginn wiederum das Hauptthema in der Haupttonart auftritt. Nach einigen guten sequenzmässigen Steigerungen schliesst der Hauptsatz in der Haupttonart Adur. Hierauf folgt als Mittelsatz ein freudig bewegtes, modulativ reiches Allegro moderato, dessen Form sehr klar ist, indem sich derselbe in lauter vier- und zweitaktige Abschnitte gruppirt, wovon jeder mit meist sechs- und siebenstimmigen Accorden in zartem piano oder mit forte endigt, was wohl hübsche, eigenthümliche Effecte hervorbringen mag. Mit dem achtstimmigen *ppp*-Dominantseptimenaccord von Adur schliesst der Mittelsatz, worauf sofort der Hauptsatz zunächst als Soloquartett wieder eintritt, während die beiden Chorbässe im *ppp* das grosse und kleine e noch eine Zeit lang aushalten. Bis auf eine wirkungsreiche Schlussweise, die darin besteht, dass zu ganz einfach gehaltenen *pp*-Accorden des Chors ein Solotenor mit freundlichen Anklängen an das Hauptthema tritt, ist die Wiederholung des Hauptsatzes notengleich mit seinem ersten Auftreten. Einfacher und leicht singbar ist No. 1 der gleichen Opuszahl — das „Neujahrlied" von Hebel. — Strophe 1, 2 und 4 sind in Melodie und Harmonie bis auf eine etwas verlängerte Schlussweise bei Strophe 4 als letzte gleichlautend. Strophe 2 beginnt mit Fragen des 1. Basses und 2. Tenors: „Wars nicht so im alten Jahr? Wirds im neuen enden?" worauf der ganze Chor mit neuen Harmonien in einem Tempo animato einfällt, um gegen Schluss ritardirend auf der Dominante von Cmoll zu endigen, damit der Chor unisono die 4. Strophe in Esdur beginne. Diese letzte Strophe hat vermuthlich auch das ursprüngliche Tempo Andante maestoso, wiewohl es nach dem vorausgegangenen Tempo animato nicht ausdrücklich vorgezeichnet ist.

Wir kommen zu No. 4 dieser Sammlung, betitelt: „Das grüne Thier und der Naturkenner" (ged. v. Kopisch). Wie der Titel schon ausweist, muss das Lied komisch sein. Und das ist es auch! Speidel hat hier wirklich das Richtige getroffen, jedenfalls mehr, als in dem komischen Lied: „Martini Kirchweih" des Op. 31. Wenn ein Liederkranz einen 2. Bassisten besitzt, der eine komische Ader hat und drollige Bassoli vorzutragen versteht, so empfehlen wir ihm dieses komische Lied. Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, dass das Op. 41 dem Liederkranz in New-York gewidmet ist.

Männerchöre mit Orchesterbegleitung sind verhältnissmässig selten, wenn sie nicht gerade Theile eines grösseren Ganzen sind. Speidel bietet uns als Op. 39 und 40 zwei grosse Chöre mit Begleitung des Orchesters. Selbstverständlich (?) sind beide im Clavierauszug erschienen. Die Hymne „O Geist der Töne" (Dichtung von C. Schönhardt) gruppirt sich in vier Theile. Nach einem 8taktigen Ritornell des Orchesters, bez. Claviers, beginnt der grosse Chor in einer majestätischen Weise — *p* anhebend und zum *ff* sich steigernd, ganz den schönen Textworten entsprechend. — Nach einem Periodenschluss auf der Dominante von Cmoll beginnt der Halbchor eine Gesangweise, welche gleichfalls eine Periode von etwa 16 Takten bildet, worauf der ganze Chor die

zweite Hälfte der letzten Periode wiederholt, um den ersten Theil zu beschliessen. Der zweite Theil ist ein Allegro marcato mit zum Theil polyphonischer Behandlung der Singstimmen und einer lebhaften Triolenachtelbewegung, welche ihren Grund in den Textworten: „O du, der Meereswogen zu Melodien zwingt" zu haben scheint. Von Bdur führt die Modulation durch As-, Gis- und Cismoll nach Hdur, von da durch E und Amoll nach Cdur. Uebrigens können diese raschen Modulationen selbst für das ungebildetste Ohr nichts Ueberraschendes haben, denn sie zeigen sich äusserst natürlich und ergeben sich eigentlich aus der Durchführung des dem Satze zu Grunde liegenden Motives. Der Uebergang von Hdur über E- und Amoll nach Cdur ist nichts Anderes, als die Wiederholung des Bisherigen um eine halbe Tonstufe höher. Man vergleiche die Aufeinanderfolge der Tonarten in beiden Perioden, aus denen dieses Allegro marcato besteht.

1. Periode: B es as-gis cis H

Anfang Modulationsordnung Schluss

2. Periode: H e a d C

Diese Wiederholung und der nachherige Schluss in C, der dann natürlich noch entsprechend verlängert ist, sind zweifelsohne von überraschender Wirkung. — Der 3. Theil ist ein Larghetto, in welchem Soloquartett und Chor abwechseln. Das Soloquartett beginnt in Asdur mit einem schönen getragenen Gesang; wir wünschen nur, dass das hohe as, mit dem der 1. Tenor zu beginnen hat, stets richtig intonirt werde. Die Begleitung schweigt fast während der ganzen Dauer des Soloquartetts, sowie auch beim späteren Erscheinen derselben; nur der Chor wird von ihr unterstützt. Nach einem sehr ruhig und *pp* gehaltenen Schlusse erscheint der 4. Theil, welcher in der Hauptsache eben die Wiederholung des 1. Theils ist. Gegen den Schluss ändert sich jedoch zunächst die Begleitung, welche lebhaftere Tonfiguren erhält, später auch, um einen der Länge des Ganzen entsprechend reifen Schluss zu erhalten, der Gesang.

Unseres Dafürhaltens musikalisch fast noch werthvoller als diese besprochene Hymne ist der Geisterchor aus Goethe's „Faust", Op. 40, wie schon erwähnt gleichfalls mit Orchester-, eventuell Clavierbegleitung. Es ist sehr schwer, der schauerlich erhabenen Stimmung dieser Dichtung ein passendes musikalisches Kleid zu geben: Speidel ist es gelungen. Die Form dieses Werkes ist annähernd die Sonatenform. Nach einer 14taktigen Einleitung des Orchesters, bestehend in gehaltenen Accorden, die auf das Folgende in geeigneter Weise hindeuten, beginnt der Chor mit dem Hauptsatz, welcher auf der Dominante der Haupttonart (Amoll) endigt. Mit dem nun folgenden Ueberleitungssatz, an dem sich auch noch auf einige Takte der Chor — unisono beginnend — betheiligt, tritt in der Begleitung ein Achteltriolenmotiv ein, mittelst dessen Durchführung in den Tonarten Amoll, Edur und Emoll die Dominante der Seitentonart Cdur erreicht wird, in welcher nun denn auch der Seitensatz mit den grossen Worten: „Mächtiger der Erdensöhne, prächtiger baue sie wieder" beginnt. Solostimmen beschliessen diesen Seitensatz mit dem Dominantseptimenaccord von Cdur, alsdann tritt nach einer nur 5taktigen Ueberleitung des Orchesters der Hauptsatz — der Schluss derselben in etwas veränderter Weise — wieder auf. Ein etwas längerer Ueberleitungssatz, gleichfalls wie der erste mit einem Achteltriolenmotiv in der Begleitung ausgestattet, führt nach Adur, damit in dieser Tonart nach den musikalischen Gesetzen der Seitensatz beginne. Ein etwas breiter Schlusssatz, der unvermerkt aus dem Seitensatz herauswächst, gibt dem sehr schönen Werk einen ihm würdigen Abschluss. — Indem wir nun unsere Besprechung Speidel'scher Männerchöre beschliessen, wünschen wir diesen meist vortrefflichen Compositionen sowohl um ihrer selbstwillen, als auch der so wünschenswerthen Veredelung des Männergesangs halber die weiteste Verbreitung. T.

---

**W. G. Cusins.** Concerto pour Piano avec Accompagnement d'Orchestre, Op. 6. Für Clavier allein 2 Thlr. Hamburg, Aug. Cranz.

Formelle Abrundung und Gewandtheit dürften die Hauptvorzüge dieses Concertes sein. In Anbetracht der geringen Opuszahl, die ein im Anfange seiner öffentlichen Laufbahn befindliches Talent vermuthen lässt, möchten wir diese Vorzüge übrigens höher veranschlagen, als wir es ohne Berücksichtigung besonderer Umstände thun würden, denn die Erfindung ist noch ziemlich unselbständig. Themen wie im ersten Satz, Allegro appassionato, Amoll,

No. 1:




werden kaum im Stande sein, heutzutage ein noch so fleissig gearbeitetes Musikstück vor schnellem Ableben zu schützen. Doch wird der Componist mit gewählteren Themen jedenfalls Tüchtiges zu leisten im Stande sein. Das Concert ist Sterndale Bennett gewidmet und besteht aus einem Allegro appassionato, einer „Romanze", welche auch einzeln verkauft wird, und einem Finale quasi una Tarantella. W. F.

---

**Carl Gerber.** „Salzburger Tonbilder" (vier Stücke) für Pianoforte, Op. 16. Wien, Haslinger.

— — „Am Gestade eines Sees". Charakteristisches Tonbild für Pianoforte, Op. 17. 12½ Sgr. Ebendaselbst.

Die Bekanntschaft mit dem uns hier zum ersten Male begegnenden Componisten war eine nicht eben erfreuliche. Vergeblich suchten wir in den beiden Werken nach einem Gedanken; überall stiessen wir auf jene schon tausend Mal dagewesenen, nichtssagenden Motivchen und Figürchen, die hier nur in veränderter Zusammenstellung erscheinen. In Op. 16 ist der „Marionettentanz" noch das Beste. Op. 17 zeigt gelungenere Charakteristik, wenigstens wurde uns, als wir so am „Gestade des Sees" dahinwandelten, in der That ganz wässerig zu Muthe. Hier möge der Anfang dieses Op. 17 folgen:

*Tempo di Barcarola.*






**Liederkranz.** Chöre und Quartette für Männergesangsvereine Wien, C. Haslinger.

Von dieser Sammlung liegen uns drei Hefte, No. 41—43, vor. Das erstere, mit zwei Quartetten von W. Rank, Op. 5, enthält No. 1 „Am Sommermorgen“ (von H. Heine) und „Schneeglöckchen“ (von J. von Wessenberg). Es sind dies Compositionen der gewöhnlichen Art mit den gewöhnlichen dynamischen Effecten solcher Werke mit Ausnahme einer Absonderlichkeit. Wie nämlich der Componist die Behandlung von Textesstellen im 2 Quartett, Vers 1 (*ff*) „Wie Engel des Himmels (*pp*) im Lichtglanz zu sehn“ motiviren will, ist uns schwer verständlich, da doch bei so unschuldigem Text gar kein Grund vorhanden, nach der grösstmöglichen Stärke die ausgesuchteste Schwäche des Tones folgen zu lassen. Offenbar widersinnig aber erscheint die Verwendung eines solchen Effectes im 2. Vers an der betreffenden Stelle (*ff*): „Da hüllt sich das Zarte [*sic!*] (*pp*) in blendendes Weiss“ und beim 3. Vers (*ff*) „Dich, Bote des Frühlings (*pp*), der höhern Natur“. Dergleichen musikalischer *nonsens* kommt leider so oft vor, dass es zu verwundern ist, wie Componisten so wenig Nachdenken oder soviel Liebe zum gröbsten der Effecte zeigen können. — Ungleich werthvoller in Arbeit und Auffassung sind Heft 42 „Neuer Frühling“ (von O. Roquette) und Heft 43 „Schilflied“ (von N. Lenau), beides Compositionen von Ed. Kremser (Chormeister des Wiener Männergesangvereins). Aber auch hier tritt uns im „Schilflied“ ein für Chorlieder ganz ungebräuchliches Zeichen, *ppp*, entgegen. Wenn auch für jedes Kunstgebilde dem Schaffenden ein Ideal vorschweben soll, so ist es doch unbedingt falsch, sich die Ausführung von Männerchören durch Kunstsänger vorzustellen; hierbei ist die reale Wirklichkeit maassgebend und sind einem Verein von Liebhabern des Männergesangs bei ihren Productionen nicht Zumuthungen zu stellen, welche selbst Kunstsängern schwer werden möchten. — Was melodischen Fluss und leichte Ausführbarkeit betrifft, können wir trotzdem nicht umhin, sämmtliche drei Hefte den betreffenden Vereinen zu empfehlen. Verständige Dirigenten werden die anstössigen Stellen schon zu beseitigen wissen.

E. W. S.

**Briefkasten.** *P. T.* in *K.* Einsendung gedruckter Referate über Ihre Concerte führt nicht zu dem anscheinend von Ihnen beabsichtigten Resultat. Eine interessantere Aufstellung Ihrer Programme wäre uns erfreulicher. — *M. S. T.* in *D.* Wenden Sie sich wegen Beschaffung eines Concertflügels nur getrost an Bechstein in Berlin. Sie brauchen gar nicht erst die durch Bülow's Concert wahrscheinlich gebotene Gelegenheit, ein Fabrikat dieser Firma kennen zu lernen, abzuwarten. — *D. H.* in *B.* Wir danken für die Mittheilungen über Ihr Liedertafelconcert und B.'s wüthige Parteinahme gegen unser Blatt Erstere können wir nicht gut aufnehmen, weil wir in letzter Zeit von anderer Seite mit Berichten aus Ihrer Stadt bedient worden sind. Mit Abdruck jenes Curiosums würden wir jenem Herrn, welcher Ihre Lesegesellschaft bevormundschaften zu müssen glaubt, zuviel Ehre anthun. *A — Z.* Ihre erste Anfrage wird durch eine der vorstehenden Antworten mit erledigt Den uns zugedachten Feuilletonbeitrag wollen Sie uns gef. zur Einsicht zusenden. — *H. L.* in *F. a. M.* F Witt's „Musica sacra“ und „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“ im Verlag von Fr Pustet in Regensburg

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 9. Februar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 7.



### Ueber angebliche Missklänge in der Musik Richard Wagner's.

Von Otto Tiersch.

Ein Vortrag über Lübke's Parallele zwischen Hans Makart und Richard Wagner, gehalten und besprochen in einer Versammlung von Tonkünstlern, wurde mir zu einer directen Aufforderung, eine Consequenz aus meinem „Harmoniesysteme" in diesen Blättern näher zu beleuchten. Es ist dieses die Idee einer „unbegrenzten Bildungsfähigkeit und Bildungsbedürftigkeit des musikalischen Gehörs". Dabei liegt es keineswegs in meiner Absicht, die von Herrn Lübke aufgestellten Behauptungen zu widerlegen. In jenem Artikel erweist sich der sonst so gediegene Kunstkritiker auf dem Gebiete der Tonkunst so vollkommen als Laie, dass man sich wundern muss, wie von seinen Versuchen nach dieser Seite hin in einer Tonkünstlerversammlung nur überhaupt noch Notiz genommen werden konnte. Man könnte also in Beziehung auf das von Hrn. Lübke gebotene Material sich höchstens veranlasst fühlen, gelegentlich gegen die weitverbreitete Unsitte zu protestiren, dass in Sachen des musikalischen Geschmackes sich jeder Laie ein vollgiltiges Urtheil glaubt anmaassen zu dürfen; aber auch dieses halte ich für überflüssig, weil es unwirksam ist, so lange die Tonkünstler dieser Anmaassung thatsächlich zustimmen und ihr schmeicheln. Meine Auslassungen richten sich vielmehr gegen ein selbst bei Fachmännern oft vorhandenes Vorurtheil.

In jener Versammlung hatte ich Veranlassung, der von mehreren Seiten ausgesprochenen Ansicht entgegenzutreten, „Wagner's Musik sei doch an vielen Stellen geradezu misslautend"; ich that dieses, indem ich behauptete, dass jenes Urtheil nach meiner Ueberzeugung seine Begründung nicht in einem Verletzen musikalischer Gesetze von Seiten Richard Wagner's, sondern nur in der eigenen unzureichenden musikalischen Bildung der Urtheilenden finde. Begründen konnte ich diese Behauptung dort nur durch einen Hinweis auf mein „Harmoniesystem". Oeffentlich widersprach man trotzdem nicht, so sehr man auch verletzt sein mochte; aber privatim gings los: „Was, Alles soll gestattet sein? Alle Accorde sollen einander folgen? alle Tonarten verbunden werden können? Wo bleibt da die Grenze?" Auf meine Entgegnung, dass an dieser erschreckenden (!) Anarchie weder Wagner noch irgend ein anderer Componist, sondern nur die beschränkte Armseligkeit der Theorie schuld sei, schwieg man, — aber man wurde vorsichtiger in seinen Urtheilen, wenigstens sprach man nicht mehr vom „Missklange" Wagner'scher Musik.

Jener Vorwurf wird nun Wagner von seinen Gegnern so oft gemacht, und er ist Schumann und Beethoven, ja selbst Mozart so häufig entgegengeschleudert worden, dass es sich wohl der Mühe lohnt, ihm einmal öffentlich ganz entschieden zu widersprechen. Und dieses ist meine Absicht. — Wenn ich einem solchen Stichworte entgegentrete, soweit es auf die Wagner'sche Musik angewendet wird, so geschieht dieses nur aus dem Grunde, weil ich es mit wirklich lebensfähigen Gegnern zu thun haben möchte; Mozart, Beethoven und selbst Schumann werden in dieser Weise nur noch von einer antediluvianischen Coterie angegriffen, gegen die ich einen ernsthaften Kampf nicht unternehmen möchte. Es geschieht also nicht aus Partei-

interesse, etwa um die Wagner'sche Musik zu fördern. Begeisterung für die Wagner'schen Schöpfungen zu erwecken, liegt weder in meiner Absicht, noch in meiner Macht; ich will nur jenes Vorurtheil bekämpfen und auffordern, den Werken dieses Componisten in Bescheidenheit näher zu treten und sie nach eingehendem Studium unbefangen auf sich wirken zu lassen. Mehr braucht aber weder die Musik Wagner's, noch die eines anderen Componisten zu ihrer gerechten Würdigung.

Zur Bekämpfung jenes Vorurtheils erscheint mir nun der in jener Versammlung von mir eingeschlagene Weg als der einzig richtige, weil allein wirksame. In der That, was hat es den meisten Gegnern Wagner's gegenüber bis jetzt genützt, wenn man ihnen entgegenhielt, dass dieser Componist nur in seinem gesammten Kunstschaffen beurtheilt werden dürfe? Viele wollen und können nun einmal nicht sich auf diesen Standpunct erheben, sondern greifen einzelne (musikalische oder textliche) Momente aus seinen Schöpfungen heraus, um sie als Angriffspuncte zu benutzen. Der Hinweis darauf, dass ein Liszt, ein Tausig, ein Bülow u. s. f., die ihre eminente musikalische Begabung unleugbar nachgewiesen haben, sich doch schwerlich für einen Componisten begeistern würden, der sinnloses und übelklingendes Zeug geschrieben, blieb ohne Erfolg; ja selbst die neueste unablengbare Thatsache, dass Wagner durch seine Dirigententhätigkeit tieferes Verständniss für die Schönheiten Beethoven'scher Compositionen documentirt und angebahnt hat, als irgend ein jetzt lebender Dirigent, hat keinen Schutz gegen jenen Vorwurf abgegeben, obwohl es aller Wahrheit geradezu Hohn sprechen würde, wenn ein mit so feingebildetem Musiksinne begabter Componist wirklich solche Verstösse gegen die einfachsten Gesetze der Tonkunst sich zu Schulden kommen liesse, wie man Wagner nachredet. Jene Verurtheilung der Musik Wagner's schleppt sich trotz aller dieser Beweise ihrer Unrichtigkeit wie ein Erbübel fort, selbst bei sonst recht besonnenen und strebsamen Musikern und Musikfreunden. Das geflügelte Wort von dem „Misslaute" der Wagner'schen Musik ist eben zu oft von Männern ausgesprochen worden, die durch die Summe ihrer Leistungen während einer langjährigen Wirksamkeit, oder durch andere minder edle Rücksichten in hochangesehene musikalische Stellungen gekommen sind, und es stimmt ausserdem mit der oberflächlichen Beobachtung jedes als Neuling an die Wagner'schen Werke herantretenden Musikers und Laien zu auffallend überein, als dass es nicht gern geglaubt und als erhabene Weisheit weiter colportirt werden sollte. Nur wenn sich die Ueberzeugung Bahn bricht, dass man mit jener Redensart seiner eigenen geistigen und musikalischen Begabung und Entwickelung ein Armuthszeugniss ausstellt, wird jene Voreingenommenheit schwinden. Es soll daher meine Aufgabe sein, jenes Urtheils Berechtigung, wie die scheinbare Bestätigung seiner Richtigkeit durch die Erfahrung genügend zu kritisiren; ich glaube diese Aufgabe zu erfüllen, wenn ich die Thatsache einer „unbegrenzten Bildungsfähigkeit und Bildungsbedürftigkeit des musikalischen Gehörs" als nicht nur „möglich", sondern auch als „einfach" und „natürlich" nachweise. Daraus wird sich dann meine Behauptung von selbst ergeben, dass jenes Urtheil nur aus einer unzureichenden, weil einseitigen musikalischen Bildung des Urtheilenden entspringen kann. Schon an verschiedenen Stellen (z. B. in No. 4—6 d. vor. J. der „Neuen Zeitschrift f. Musik" und in No. 21, 22, 27, 29, 30 und 32 d. vor. J. d. Blts.) habe ich Aehnliches behauptet und nachgewiesen; die Sache war damit aber keineswegs erledigt, sondern nur angeregt, und es wurde schon damals auf weitere Auslassungen in dieser Frage hingedeutet, von denen dieser Artikel ein Theil ist.

Wenn ich mich bei diesen meinen Auseinandersetzungen auf mein theoretisches Werk („System und Methode der Harmonielehre"*) stütze, so entschuldigt mich der Umstand, dass ich anderswo keine genügende Grundlage für meine Ideen finden würde. In den Lehrbüchern für die musikalische Theorie ist man hinsichtlich der Harmonielehre über Gottfried Weber („Versuche einer geordneten Theorie der Tonkunst", 3. Auflage, 1830—32) trotz Dehn, Marx, Lobe, Richter und Weitzmann noch nicht hinausgekommen, ja die meisten dieser Schriften stehen in Beziehung auf die Klarheit der Auseinandersetzungen, die Prüfung der Grundlagen und die Consequenz der Anordnung hinter jenem Werke weit zurück. (Man vergleiche nur Wuerst's in den beiden grössten Berliner Conservatorien eingeführtes Lehrbuch mit den Schriften Weber's!) Weber aber ahnt zwar Aehnliches, als ich hier darlegen will; die Einrichtung seines ganzen Systems lässt ihn jedoch weder eine wirkliche Ueberzeugung gewinnen, noch eine genügende Erklärung der geahnten Thatsache finden.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Kritik.

**Ludwig Nohl.** Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart. Eine Erinnerungsgabe.

Nicht ohne die Besorgniss, den Unwillen des aufmerksamen Lesers der Rubrik „Kritik" zu erregen, wagen wir es, dieselbe schon wieder mit einer Recension über dieses neueste Nohl'sche Fabrikat zu füllen. Nur die wenigen, zwischen diesen nebelhaften 162 Seiten

*) Der Natur eines systematischen Werkes entspricht es, namentlich wenn ein solches Werk auf absolut neuen Gesichtspuncten beruht, dass dasselbe nur schwer in weitere Kreise dringt; ich werde daher versuchen, in einem bereits druckfertigen Werkchen über „Elementartheorie der Musik" meine Ideen durch eine allgemein verständliche Darstellung der Beurtheilung eines weiteren Leserkreises zu unterbreiten. Leider ist die Veröffentlichung dieses Werkchens verzögert worden.

hervortauchenden lichteren Puncte gaben uns überhaupt den Muth zu dem unter sothanen Umständen gewisslich kühnen Unternehmen — der Leser hat hierbei immer noch den Vortheil, blos mit einer kurzen Recension davonzukommen, während der unglückliche Kritiker des Kelches bitteren Inhalt einige Mal zu verkosten genöthigt ist. Bei früheren, nicht seltenen Gelegenheiten wurden in diesen Blättern Nohl's Manierirtheit, Stil etc. bereits ausführlicher paraphrasirt, weshalb wir auch diesmal dieser Mühe überhoben sind und, jene Artikel ihrer Hauptsache nach als bekannt voraussetzend, ohne Weiteres zur „Erinnerungsgabe" schreiten.

Nicht wenig komisch klingt da gleich der Anfang des Vorwortes, dass sich nämlich durch äussere Zufälle das Erscheinen des vorliegenden Buches verzögerte. Lebt der Verfasser etwa in der Imagination, dass man gar zu sehr sehnsüchtig auf das Erscheinen seiner zauberschnell neugezeugten Geisteskinder harrt, da er Allem voran jene Bemerkung für so geboten hält? Danach will es so aussehen, er befindet sich aber in diesem Falle im Irrthum. — In den wohlbekannten metaphysischen Phrasen geht es fort, durch Nebel in die Finsterniss, durchs Vorwort zum 1. Capitel: „Beethoven's hundertjähriger Geburtstag". Hier, wie überhaupt im ganzen Buche, wird über Politik, Philosophie, Aesthetik, Religion, Weltgeschichte, kurz über Alles weit mehr gesprochen, als über Musik, und eines Musikers Beethoven wird nur erwähnt, um „das Spiel mit den Formen und technischen Mitteln" etc. etc. geringschätzend darzustellen, und in Jedem, nur nicht in vollständiger Beherrschung aller Mittel der Kunst, ein Schwerpunct künstlerischen Schaffens gesucht und zu demonstriren versucht. — Es folgt 2. eine äusserst problematische „biographische Charakteristik", über welche nur zu vermelden, dass Beethoven's Liebe zu Giulietta Guicciardi nichts weniger als „nächst dem Gehörleiden die schwerste Prüfung seines Lebens" bildete — was nach A. W. Thayer's gründlichen Forschungen zur Evidenz bewiesen ist, mithin auch allen diesbetreffenden sentimentalen Ausbrüchen und Folgerungen der Boden gänzlich entzogen wird.

Einen grossartigeren Nonsens, als 3. „Beethoven und Napoleon I." gelesen zu haben, können wir uns nicht entsinnen. Alles, nur keine Eroica-Symphonie wäre entstanden, würde Beethoven mit d i e s e n Ideen ans Schaffen gegangen sein — ja nach Nohl's Darstellung müssten wir Napoleon I. weit mehr Verdienst und Antheil an der Schöpfung der Eroica vindiciren, als Beethoven selbst. Nicht dessen immenses technisches Können und mächtiges Gestaltungsvermögen, nein — „der riesige Schritt dieses einen bestimmten Helden der Zeit" war es, nach Nohl, „was ihm festen Anhalt zum Bilden bot" (!). Und weiter: „Von je leuchtete es daher Jedem (?) ein, dass das berühmte Dreiklanghauptmotiv des ersten Satzes der Eroica nicht einem beliebigen Schuster oder Schneider (!!) gelten könne, sondern dass hier ein Mensch wandle, der weit mächtigeren Ganges ist, als selbst die bisher als grössest oder doch als höchststehend bekannten Männer, und der zugleich das ganze Gebiet des bisherigen Daseins bis in seine äussersten Grenzen durchmisst. Ein solches Motiv aber enthielt in sich schon die architektonische Anlage des ganzen Satzes, die dann aber auch eine vorwiegend breite und erhabene sein musste, wenn sie d e m H e l d e n s c h r i t t e d e s e r s t e n T h e m a s wirklich entsprechen sollte." Ferner musste diese Musik — nach Nohl — auch „d e u t l i c h wiedergeben": „das Ringen der entgegenstehenden Gewalten mit einander und das B e b e n d e r g a n z e n W e l t i n i h r e n F u g e n (!!), wie das schliessliche k r a c h e n d e Z u s a m m e n s t ü r z e n d e s A l t e n (!!) und das siegreiche Hervortreten des heldischen Neuen mit seinem Gefolge segens- und wonnereicher Gebilde?" — und so geht es weiter, immer verwirrter, toller, wie bei einem Hexensabbath. In sehr überflüssiger Bescheidenheit erklärt Nohl nach all Diesem: „Weiter aber dürfen wir die Auslegung nicht treiben, ohne s e l b s t i n S p i e l e r e i zu verfallen". (Nohl erklärt nämlich die „bisherigen s y m p h o n i s t i s c h e n K ä m p f e" (!), selbst das Finale von Mozart's Jupiter-Symphonie, doch für nur e i t e l S p i e l u n d S p a s s!) Also noch weitere Auslegung? Wie würde wohl diese aussehen?

In seiner ganzen Nihilität zu erkennen und schlagend in den Abgrund des Unsinns, dem es entstiegen, zurückgeworfen erscheint dieses Capitel, stellen wir ihm einfach die Worte Richard Wagner's aus dessen Festschrift „Beethoven" entgegen, und zwar, um den Contrast scharf hervorzuheben, dem ganzen Wortlaute nach: „Was wäre nun aber aus den uns aufbewahrten Briefen Beethoven's und den ganz ungemein dürftigen Nachrichten über die äusseren Vorgänge oder gar die inneren Beziehungen des Lebens unseres grossen Musikers, auf deren Zusammenhang mit seinen Tonschöpfungen und den darin wahrnehmbaren Entwickelungsgang zu schliessen? Wenn wir alle nur möglichen Angaben über bewusste Vorgänge in diesem Bezug bis zu mikroskopischer Deutlichkeit besässen, könnten sie nichts Bestimmteres liefern, als was uns andererseits in der Nachricht vorliegt, dass der Meister die „Sinfonia eroica" anfangs als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet hatte, diesen Namen aber später ausstrich, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht. Nie hat einer unserer Dichter eines seiner allerbedeutendsten Werke im Betreff der damit verbundenen Tendenz mit solcher Bestimmtheit bezeichnet, u n d w a s e n t n e h m e n w i r d i e s e r s o d e u t l i c h e n N o t i z f ü r d i e B e u r t h e i l u n g eines der wunderbarsten aller Tonwerke? K ö n n e n w i r u n s a u s i h r a u c h n u r e i n e n T a k t d i e s e r P a r t i t u r e r k l ä r e n? M u s s e s u n s n i c h t a l s r e i n e r W a h n w i t z e r s c h e i n e n, a u c h n u r d e n V e r s u c h z u e i n e r s o l c h e n E r k l ä r u n g e r n s t l i c h z u w a g e n?"

Und was nicht Alles brütet Nohl aus jedem Takte hervor, welche Ungeheuerlichkeiten darzustellen muthet

er der Musik nicht zu! Wie sehr verkennt er das Wesen derselben und den tiefen Grund alles Schaffens, indem er sich an unbedeutende Aeusserlichkeiten klammert und in ihnen die wahren Triebfedern künstlerischer Thaten sucht. Ja er steht am Schlusse nicht an, zu behaupten: Beethoven's „ganzes spätere Schaffen beruht wesentlich mit auf diesem ersten entscheidenden Anstoss, den seine Phantasie durch die grosse Erscheinung des wirklichen Lebens im ersten Napoleon erhielt". In dieser Behauptung liegt eine Beleidigung an Beethoven's Genius; denn dieser schöpfte aus seinen eigenen unergründlichen Tiefen und bedurfte nicht, gleich dem Felsen in der Wüste, erst der Schläge mit dem Moses-Stabe äusserer Eindrücke, um lebendig überzuquellen.*)

4. „Beethoven und Goethe" bringt gar nichts Neues; 5. Beethoven's Tagebuch von 1812—1818 enthaltend, bringt dazu manche anziehende Bemerkung. Im Capitel „Beethoven und Oesterreich" wird des Breiteren über das „seltsame Geheimniss": die besondere Vorliebe unserer Heroen für Wien, gesprochen, ohne indess irgendwelche neue Gesichtspuncte zu bieten. 7. „Das Beethoven-Fest in Wien" bringt einen schön gehaltenen Bericht der dort stattgehabten Festivitäten. Ein sehr bezeichnendes Streiflicht auf die daselbst herrschenden Ansichten über unsere neueren Meister wirft das Factum, dass es Nohl, der bei dem Festbankett eine Rede hielt, nicht gestattet war, in derselben die Namen Liszt's und Wagner's zu nennen! Es spricht dies laut und unzweideutig genug, um auch nur eines Wortes als Commentar zu bedürfen.**)

Das achte und letzte Capitel behandelt in 12 Abschnitten „Beethoven und die Kunst der Gegenwart", und können wir auf näheres Eingehen in dasselbe um so eher verzichten, als es grösstentheils Ab- und Umschreibung des früheren Nohl'schen Buches „Gluck und Wagner" ist und zu denselben gewaltsamen Resultaten gelangt. Als die werthvolleren, weil mehr an Reales sich haltenden Abschnitte sind 5. eine treffliche Charakteristik Franz Liszt's, wie auch, vielen Schwulst und Hyperbeln abgerechnet, 8.—11. zu verzeichnen — allerdings nur relativ.

Inhaltlich glauben wir das Buch zur Genüge charakterisirt zu haben; formal ist es ein Anakoluthon, man merkt ihm an, dass es in grosser Eile compilirt worden.

Sollte trotz dem Gesagten dennoch Mancher den Muth verspüren, in den Nohl'schen Geisteslabyrinthen wandeln zu wollen, so wünschen wir nur, dass er den Ariadnefaden eigenen Denkens ja nicht verlieren möge.

**Joseph Engel.**

---

## Biographisches.

### Johann Christoph Lauterbach.

(Mit Portrait.)

Zur Zeit Concertmeister in der königl. sächsischen musikalischen Capelle, wurde genannter Geiger 1832 am 24. Juli zu Culmbach in Bayern geboren. Der Lebenslauf ist rasch erzählt: Lauterbach bezog 1839 die höheren Schulen in Würzburg mit der Absicht, eine wissenschaftliche Carrière zu machen. Indess genoss er den musikalischen Unterricht J. Bratsch's mit ungewöhnlichem Erfolg, und dies und die vortreffliche musikalische Einwirkung des Prof. Fröhlich mögen den Entschluss, zur Kunst überzugehen, hauptsächlich gereift haben. Lauterbach ging 1850 zu de Bériot nach Brüssel, wo er nächst dem Violinspiel Contrapunct und Composition studirte und schon 1851 die goldene Medaille als *prix d'honneur* empfing. Zu jener Zeit legte er ein seltenes Zeugniss pädagogischer Befähigung ab, indem er am Brüsseler Conservatorium den abwesenden Professor Léonard erfolgreich vertrat. 1853 ging Lauterbach nach mehrfachen Concertreisen in Belgien, Holland und Deutschland als Sologeiger in die königl. Capelle nach München und folgte 1861 einem Ruf als königl. Concertmeister nach Dresden, an Stelle Lipinski's († 1860). —

Lauterbach verfügt über eine sehr beträchtliche Geigentechnik, und namentlich die Sauberkeit und Glätte seines Tones haben ihm überall, wo er spielte, Freunde erworben. Trotzdem darf man den Schwerpunct seines Leistens nicht im Virtuosenthum suchen, sondern die echt künstlerisch gewissenhafte Pflege des Quartettspiels, welches Lauterbach in Dresden zu einer hohen Vollendung geführt hat, charakterisirt seine Wesenheit. Seine im Vereine mit Grützmacher (Violoncell), Göring (Viola) und Hüllweck (2. Geige) alljährlich veranstalteten sechs Soiréen, in welchen eventuell Sara Heinze die

---

*) Die am Schlusse des dritten Capitels stehende Anmerkung Nohl's über Wagner's Kaiser-Marsch hat Dr. Hanslick in der Wiener „Neuen freien Presse" Gelegenheit zu Auslassungen gegeben, die euphemistisch mindestens als unanständig bezeichnet werden müssen. Nicht mehr Humor, sondern ganz gemeine Zote ist es, wenn Hanslick für das erste Motiv des Kaiser-Marsches ein Gleichniss: „stützig wie ein Ross, das nicht vom Flecke will" findet, u. A. Es gehört eben nicht viel Witz dazu, auf diese Art die Lacher stets auf seiner Seite zu haben, worauf es Hanslick hauptsächlich anzukommen scheint, sonst müsste er mit mehr Achtung und Anstand von Künstlern und Kunstwerken sprechen. Da er darauf nicht zögert, drei neuerschienene Romanzen von Wagner „zu loben" (ha, welche Grossmuth!), wollen auch wir nicht zögern, dies mit schuldigem Danke zu registriren.

**) Ueberhaupt wird in Wien über das Wesen der Musik sehr wenig tiefer reflectirt und ist auch die Majorität der dortigen executirenden Musiker ziemlich banausisch. Dem entspricht auch der Mangel an musikliterarischer Bildung und in Folge sehr schwach vorhandenen Bedürfnisses auch der Mangel der hierhergehörigen Schriften. In einer einzigen Leipziger Antiquarbuchhandlung finden sich mehr Werke über Musik, als in allen Buchhandlungen Wiens zusammengenommen. Auch die Bibliothek des Conservatoriums ist in diesem Betreff sehr ärmlich bestellt. Die hauptsächlichsten Werke der neueren Musikliteratur, sogar viele der R. Wagner'schen Schriften, fehlen, wie wir aus eigener Anschauung uns überzeugten.

Clavierpartie ausführt, zählen zu den glänzendst besuchten und genussreichsten hiesigen Concerten. Treu seinem Charakter liegt Lauterbach das Anmuthige, Naive, absolut Schöne näher, als das Gewaltige oder tief Einschneidende je einer Musikrichtung. Mozart, Haydn und der Beethoven bis Op. 59 sind seine Domaine. Wir wüssten zur Zeit in Deutschland Keinen neben ihm, der ihn in Vollendung gewisser Mozart'scher und Haydn'scher Quartettmusik erreichte. Lauterbach und seine Genossen ruhen und rasten nicht, bis sie zur höchstmöglichen Verfeinerung der Dynamik in solchen Werken durchgedrungen sind. Das ist gewiss sehr schön; das Erfreulichste aber ist, dass diesen Qualitäten eigentlich kein „aber" folgt. Keineswegs schliesst Lauterbach die neueren Werke, selbst solche von widerstrebender Natur, aus. Er ragt diesbezüglich weit über Joachim hervor, der z. B. diesen Winter noch gar kein Novum gebracht hat. R. Volkmann, J. Raff, Joh. Svendsen, Th. Berthold, A. Rubinstein u. s. w. — Alle pflegt Lauterbach und zwar nach Erforderniss wiederholt vorzuführen.

In diesem Streben, dem wir bekanntlich eine besondere Wichtigkeit beilegen, hoffen wir den tüchtigen Künstler sich entwickeln zu sehn, der zur Zeit ja erst 39 Jahre zählt. In seiner amtlichen Stellung zeichnet sich Lauterbach durch Liebenswürdigkeit und Milde aus. Er wäre schwerlich im Stande, einem „heraufstreichenden" Aspiranten einen bösen Blick zuzuwerfen, geschweige denn künstlerisch ebenbürtige Collegen mit Bogen, Kopfschütteln und markanten Gesten zu hofmeistern, — wie das wo anders vorkommen soll. Die selbständigen Compositionen Lauterbach's dünken uns nicht eben bedeutend. Aber feiner Geschmack, anmuthende Empfindung und musikalische Mache zeichnen sie aus. Seine Geige ist eine vortreffliche Stradivarius und mag nicht wenig zu der angenehm und fast unfehlbar reinen Spielweise Lauterbach's selbst in höchster Lage beitragen. — Von Louis Napoleon erhielt Lauterbach im letzten überhaupt stattgehabten Tuilerienconcert eine goldene Tabatière, überdem verschiedene Kunstmedaillen, den königl. sächs. Albrechtsorden und jüngst bei seiner Anwesenheit in Wien das Franz-Joseph-Kreuz. Letztere Concerttour gestaltete sich überhaupt zu einer Reihe schöner Erfolge, und nachdem das stillbescheidene Wesen des Künstlers erst einmal erkannt worden war und man von allen hervordrängenden Eigenheiten abgesehen hatte, die das reisende Virtuosenthum gemeiniglich zu begleiten pflegen, fand die musikalische Kaiserstadt nicht Ausdruck genug der sympathischen Bewunderung für unseren Künstler.

—n.

# Feuilleton.

## Mancherlei Gleichnisse.

### Von Wilhelm Tappert.

Wenn Jemand beabsichtigt, Anderen mit kurzen Worten die Vortrefflichkeit einer Person, die Bedeutsamkeit einer Sache, die Wichtigkeit einer Idee anschaulich zu machen, so empfiehlt es sich von Alters her, irgend einen Namen, Gegenstand oder Begriff, über deren Werthschätzung keinerlei Meinungsverschiedenheiten herrschen, gleichsam als Maassstab und Marke zu verwenden. Die Phantasie leitet den Hörer oder Leser am sichersten auf den Weg des Verständnisses, wenn man vom bereits Anerkannten ausgeht. Will der Dichter uns die Figur einer Romanheldin schildern, so spricht er von junonischem Wuchs, von königlicher Gestalt oder von der schlanken Tanne; als beliebte Gleichnisse für Stirn, Lippen und Zähne trägt er Elfenbein, Carmin (auch Kirschen) und Perlen herbei; Gazelle und Reh, Elfen und Sylphen deuten auf den Gang, Schwan oder Alabaster geben die Modelle für Form und Farbe des Halses u. s. w. In der Musik, wo der Verzückung und ihrer üppig wuchernden Bildersprache ein sehr weites Feld geöffnet ist, weil auch die stärksten Eindrücke etwas von ihrer flüchtigen Natur behalten und nichts Greifbares als Niederschlag verbleibt, begegnen wir natürlich ausserordentlich häufig den mannichfaltigsten Gleichnissen, jeder Tag vergrössert den Vorrath, und es verlohnt sich wohl einmal, diesem Gegenstande einige Zeilen zu widmen.

Das Ensemble der Künstler und Künstlerinnen, welche den Verband einer Oper bilden, denkt man sich als Collier, Makrokosmos, Staat; der jeweilige Liebling des Publicums heisst: Juwel, Sonne, Stern erster Grösse, Magnet, Königin u. s. w. Die Primadonna, wie man schlechthin sagt, hat natürlich eine Stimme, rein wie Gold, ihre Töne sind Perlen. Ausserordentliche Erscheinungen begeistern zu neuen Wortbildern, man liest jetzt: Marie Moubelli habe ein Organ gleich dem weichsten Sammet, ihre Coloratur wäre feinste Filigranarbeit. Sehr gebräuchlich ist es, die singenden Damen mit der Nachtigall in Parallele zu stellen. Man kennt zwei schwedische Nachtigallen, Jenny Lind und Christine Nilsson, Emma Babnigg hiess die schlesische; es würde nicht viel Mühe verursachen, ein langes Nachtigallen-Register aufzustellen, da jede Provinz, wenn es sein müsste, eine eigene Species nachweisen könnte. In besonders schweren Fallen spricht man von Sirenengesang, um mit dem Genuss auch zugleich die Gefahr zu bezeichnen. Ein Virtuos, wenn er jung und einnehmenden Wesens ist, wird der Held oder Löwe des Tages und heisst unter Umständen Zauberer, auch Hexenmeister; kommt er hoch in die Jahre, so spricht man: Nestor, manchmal freilich auch Ruine, was meist ganz dasselbe sagen will. Ist er todt und ein nachwirkender Einfluss seiner Lebensthätigkeit bemerklich, dann preist ihn die dankbare Nachwelt als Haupt einer Schule, als Gott der Violine (Paganini), Schöpfer des Violinspiels (Viotti), Vater der Pianisten (Clementi). Componisten von Bedeutung titulirt man in unseren Tagen kurzweg Meister, früher wurden sie Fürsten der Musik genannt, z. B. Palestrina; unter dem Patriarchen der Melodie verstanden die Italiener einmal ihren gefeierten (jetzt vergessenen) Nicolo Porpora. Ist die Leyer eines solchen Mannes verstummt, weil die Zeit ihn zur Disposition gestellt oder er sich freiwillig zur Ruhe gesetzt hat, um irgendwo, bei lebendigem Leibe halb verschollen, seine Tage hinzubringen, dann erscheint es nützlich, in kürzeren Zwischenräumen das Andenken an den Schwan, beispielsweise von Pesaro, wie Rossini getauft wurde, durch kleine Zeitungsartikelchen, Anekdoten und Spässe aufzufrischen. Kritiker und Aesthetiker vergleicht man, wenn sie rechthaberisch sind und auf Unfehlbarkeit Anspruch erheben, mit dem Papste. „Musikpapst" ist ein ganz bekannter Ausdruck. Künstler, denen vor Allem Objectivität und lauterste Gesinnung zugeschrieben wird, lassen sich von den Gläubigen als Hohepriester verehren; die Begriffe Muse, keusch, Ideal, classisch, Tempel, ewigschön etc. bilden die schmückende Corona, den strahlenden Heiligenschein um das Haupt des Gefeierten. Solch ein Auserwählter hat am Clavier oder mit der Geige in der Hand Inspirationen und ist dem Weltgeist überhaupt näher als das *profanum vulgus*. Während der Sturm- und Drangperiode ist

der Künstler in den Augen seiner wohlmeinenden Freunde ein Titan, Gigant, Koloss (Sphinx), dann wird er Phönix, oder er schwingt sich, dem Adler gleich, auf starkem Fittig weit über das Alltägliche hinweg, item, er eilt, nicht unähnlich dem edlen Renner, allen Anderen kühn voran.

Wer als Priester der Kunst ein neues Evangelium zu predigen sich unterfängt, den betrachtet man als Heiland, was freilich in den meisten Fällen ironisch gemeint ist: Schächer will man eigentlich sagen! Die Biedermänner träumen und reden dann viel von einem gewissen „Ikarus mit den Wachsflügeln". Diejenigen, welche sich durch Wort, Schrift oder That für einen solchen Fortschrittsmann interessiren, erscheinen als Missionäre und Apostel; der Biedermann sagt: Sparet die Mühe! denkt an Sisyphus mit dem Stein! Leute von kleinbürgerlichem Horizont, der nur eben ausreicht für das „allgemein Menschliche", stellen sich vor, die Träger der verschiedenen Entwickelungsepochen seien durch Familienbande verknüpft. Haydn ist der Grossvater der Musik, Mozart der liebenswürdige, freundliche Onkel, der in allen Taschen für Jeden ein schmackhaftes Naschwerk hat, Beethoven ist der Vater, Chopin, Schumann, Liszt und Wagner sind die — ungerathenen Söhne, von denen aber die Erstgenannten sich allmählich gebessert haben. Liszt muss man Vieles zu gut halten, weil er so hübsch Clavier gespielt hat; nur der einzige Wagner ist verstockt und von seinen Irrwegen durchaus nicht abzubringen. In jeder Familie kommt so was vor! Ja, ja!

Vergleicht man die bildlichen Ausdrücke der verschiedenen Zeiten, so stellt es sich heraus, dass ehedem die griechische und römische Mythologie arg geplündert wurde. Es konnte gar nicht anders sein! Die Renaissance, die Grundlage unserer Cultur, ist ohne Hellas und Roma undenkbar. Noch vor 100 Jahren konnte ein Poet keine anständige „Abendempfindung" zu Papier bringen, wenn nicht Luna, Hesperus und Zephyr ihren Segen dazu gaben. Vergessen hiess Lethe, Unsterblichkeit Olymp, der Ruhm Parnass, Nichtsthun Elysium, der Stoffwechsel Parzen. Am Scheidewege stand Herkules, auf allen Wegen und Stegen lauerte Amor „mit dem Pfeil, dem Bogen"; aus dem Labyrinth führte der Ariadnefaden, und mit panischem Schrecken dachte der lebenslustige Mensch an den mürrischen Charon und seine Fahrgelegenheit, an den grimmigen Cerberus und sein Gebell, an Styx und sein Nebenflüsschen, genannt Cocytus.

Unsere Classiker pflegten den alten Göttern reichlich zu opfern, die Epigonen haben angefangen sich zu emancipiren, sie verweigern als echte Freigeister den Tribut. Wer möchte sie schelten? Warum immer und immer von ferne holen, was man aus unseren heimischen Quellen auch schöpfen kann? Freilich ist es gewiss, dass noch manches Jahrzehnt vergehen wird, ehe der Olymp mit seinen Bewohnern, der Tartarus und seine Insassen aus dem Ideenkreise der Menschheit verschwinden. Noch behauptet Jupiter in zwei verschiedenen Gestalten das Feld. Als *Jupiter pluvius* ist er der tückische Spielverderber bei Gartenfesten und Landpartien und demzufolge während der Sommermonate eine stehende Redefigur in der Tagespresse. Als *Jupiter tonans* gefährdet er Stahlsaiten und Gehörnerven, man pflegt nämlich Pianisten von kräftigem Körperbau und mit starkem Anschlag, namentlich wenn sie im Octavenspiel sich auszeichnen, Donnerer zu nennen.

„Arion war der Töne Meister" und wird es wohl noch lange Zeit bleiben. Amphion ist uns weniger geläufig, und es will daher nicht gerade viel bedeuten, wenn Einer die Anwandlung fühlte, in Mozart den deutschen Amphion zu erblicken. Apollo, dieser vielseitig gebildete olympische Herr, hat im letzten Saeculo ziemlich merkwürdige Schicksale gehabt. Ehemals nannten die zahlreichen Erfinder neuer musikalischer Instrumente ihre Producte nach ihm: Apollo-Lyra, Apollonikon, Apollonion; dann taufte man die Orte, wo sich Liedertafeln, Chor- und Barden-Vereine zusammenzurotten pflegten, Apollo-Säle. Später ist es vorgekommen, dass Unkundige ihn für den Erfinder der Apollokerzen gehalten haben. Eigentlich fristet er nur noch als „schöner Mann" sein Dasein auf Erden. „Schön wie Apollo!" seufzte Rosaura, da ging der Herr Lieutenant vorüber!

Von Hannibal wissen die Meisten nichts mehr, als dass er „*ante portas*" stand und der römische Vater seine unartigen Buben damit schreckte, wie wir etwa sagen: Still, der schwarze Mann kommt! Clavier kann er nicht gespielt haben, und doch erblickte Jemand in dem verstorbenen Tedesco den „Hannibal der Octaven". Was Thibaut eigentlich meinte, als er Palästrina den „Homer der Musik" nannte, vermag ich nicht anzugeben. Seit einem Menschenalter liebt man es, hervorragende Musiker mit ausgezeichneten Malern, Dichtern und Denkern zu vergleichen, z. B. Mozart mit Rafael, aber auch mit Goethe, Schiller, Shakespeare. Zelter fand Aehnlichkeiten zwischen Graun und Tasso, Sebastian Bach und Calderon. Das war 1830; von Lindner besitzen wir seitdem geistvolle Parallelen zwischen Bach und Schopenhauer. Fiorentino bemerkte 1860 im Pariser „Constitutionel", Liszt sei der Calvin der Musik, Richard Wagner aber der Luther. Nicht übel, schon aus dem Grunde, weil es ein Franzose war, der die Reformatoren der musikalischen und der christlichen Religion unter einen Gesichtspunct brachte. Nach Krause's Gutachten hätte die Welt in Hasse den Correggio der Kirchenmusik besessen. Ich weiss im Augenblicke nicht, ob wir Componisten à la Kant oder Hegel gehabt haben; fest steht das Eine, dass Manche in Robert Schumann den Schelling der Musik erblickten; es wäre nachlässig, zu verschweigen, dass Andere die Ansicht vertheidigten: Schumann habe viel Verwandtes mit Jean Paul und Shakespeare. So las man im Jahre 1849, Mendelssohn's Tod sollte uns den Platen der Musik geraubt haben. Mr. de Stendthal gab 1824 eine Lebensbeschreibung des „Schwans von Pesaro" heraus; aus derselben erfährt der Leser, dass Giacomo Rossini eigentlich der musikalische Napoleon Bonaparte war. In Turin wurde Meyerbeer wegen seiner entzückenden „Afrikanerin" nachträglich (1869) zum Dante der Musik ernannt.

Hebbel und Wagner sind verwandte Naturen, sagte Riehl zu einer Zeit, wo das Wort mehr als eine tiefe Wahrheit enthielt. Beethoven wird verglichen mit Goethe, Schiller, Michel Angelo, Shakespeare; Schindler bemerkt gelegentlich in seinem bekannten Buche: „Stereotyp ist die Vergleichung Beethoven's mit Jean Paul geworden". Wer das so verfolgt, wie die öffentliche Meinung in gewissen Zeiträumen wieder andere Zusammenstellungen versucht, um für einen Auserwählten die gebührende Rangstufe ausfindig zu machen, der gewinnt eine ziemlich richtige Scala für die erhöhte (oder verminderte) Werthschätzung. Beethoven und Jean Paul, das will zwar Etwas, scheint uns aber nicht genug zu besagen; Beethoven und Goethe, der subjective, ewig grübelnde und grollende Einsiedler, und der objective, abgeklärte, heitere Weltmann, — sie haben nichts mit einander gemein, es war lediglich die Gedankenlosigkeit, welche das Gegentheil fand. Beethoven und Schiller, — diese Combination wäre schon plausibler; aber dem Einen die Einzigen: Shakespeare und Michel Angelo gegenüberstellen, das deutet auf eine bessere Erkenntniss und setzt schon eine erweiterte Einsicht in die Bedeutung und den Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen voraus. Freilich wird gegenwärtig die Ansicht: Shakespeare dürfe nur mit Wagner zusammen genannt werden, zahlreichere Anhänger haben.

Dass ein Musiker mit einem Musiker verglichen würde, ist nur gebräuchlich, wenn es sich darum handelt, die Leistungen ausübender Künstler zu taxiren. Wer singt besser, Wachtel oder Niemann, Frau Lucca oder Frau Artôt? Wer ist grösser, Thalberg oder Liszt? (Einstmals wirklich gefragt, jetzt längst ausser Frage.) Seit etwa zehn Jahren existirt die pianistische Trinität: Bülow, Rubinstein, Tausig. Ich will dem Leser keine Langeweile bereiten durch Mittheilung all der Parallelen, welche geistreiche und -arme Enthusiasten nach und nach gezogen haben, es kommt bei dieser Arbeit selten etwas Kluges heraus. Nur einen Scherz möchte ich hier einstreuen, den Tausig gern erzählte. (Nicht erfunden!) Es war im Winter von 1869–70, die Berliner nützten die erwünschte Gelegenheit, endlich darüber schlüssig zu werden, ob Rubinstein der Erste sei, oder Tausig die Krone verdiene. Beide lockten ein äusserst zahlreiches Publicum nach dem Concertsaale im Kastanienwäldchen. Tausig hatte mit grösstem Erfolge gespielt, glückwünschend umringten die Freunde den Meister. Wem die Götter geneigt sind, dem fällt in solchen Augenblicken etwas Gescheidtes ein. An jenem

Abende war Frau X. der Götter Liebling. „Herr Tausig", sagte sie mit einer Stimme, die vor Aufregung zitterte, „Sie sind nicht Rubinstein (man wolle der zweiten Silbe den bekannten morgenländischen Accent geben!), Sie sind Diamantenstein!" Sprachs, machte einen Knix und verschwand.

Ich deutete bereits vorher an, dass es minder gewöhnlich ist, unter den Componisten in dieser Weise gleich und gleich zu gesellen. Nach Schumann's Ausspruch — er wurde seinerzeit gern gehört — war Mendelssohn der Mozart des 19. Jahrhunderts, was ihm meinerseits von Herzen gegönnt sein soll! Ungemüthlich werden gegenwärtig noch Viele, wenn man ihnen Beethoven und Wagner in einem Athem nennt.

So gewiss es ist, dass diese Vergleiche an sich zur Erkenntniss wenig oder gar nichts beitragen — sie sind Nothbrücken zur Verständigung zwischen Rednern und Hörern, Schreibern und Lesern —, so lässt sich doch nicht leugnen, dass man ihrer nicht ganz entbehren kann. Wer eine fremde Münze erhält, geht nicht selbstprüfend an die Goldwage, sondern fragt: Wess ist das Bild und die Ueberschrift? um sich danach zu orientiren.

Neuerdings scheint es, als fände die Welt gar viel Verwandtes zwischen dem Streben und Wirken der beiden deutschen Männer, welche in der Politik und in der Kunst unbeirrt ihre eigenen Wege verfolgen: Bismarck und Wagner. Es bleibt dem geneigten Leser überlassen, sich die vorhandenen Aehnlichkeiten einzeln aufzusuchen, dem ungeneigten steht es natürlich auch frei, falls der es nicht vorzieht, den Unterschieden nachzuspüren.

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

### Dresden.

Das 4. Symphonieconcert brachte als Novum eine Symphonie von Th. Berthold (Organist an der hiesigen protestantischen Hofkirche): „Am Imatra" (schauerlich-schöner Wasserfall in Finnland); der schüchterne Versuch, dass der Verfasser als ein Gegner der Programmmusik nun selbst welche bietet, sollte wohl durch die Programmnotiz beglichen werden: „Es falle dem Autor nicht ein, jene Naturschönheiten schildern zu wollen; er wolle nur ein Stimmungsbild geben". Hat irgend ein Programmsymphoniker mehr gewollt? Die Hanslick'sche Entdeckung, dass man mittelst der Musik nicht einmal deutlich ausdrücken könne: „Geben Sie mir ein Butterbrod", ist für diejenigen eben keine Entdeckung gewesen, die das Wesen der Programmmusik richtig erwogen. Zufällig ist Schreiber dieses auch nicht für Präcisirung der Musikidee durch beigedruckte Verstandgebrauchsanweisungen — ausser wenn es sich um eine bereits fertig vorhandene bekannte ethische oder historische Vorlage handelt. „Faust", „Wallenstein", „Ocean", das sind Begriffe, die sich programmlich bewältigen lassen, d. h. es sind Typen, an die sich Begriffe ganz von selbst knüpfen. Bei Faust z. B. liegt die poetische Gegensätzlichkeit so nahe wie der Erde der Himmel, oder dem Meere das Land. Von „Faust"-Musik sprechen, heisst weiter nichts, als drangvolle, naiv-anmuthige und schneidend humoristische Thematisirung der Musik in Gegensätze gebracht zu sehen, die ungefähr der Faust-Idee entsprechen. Aber ist dies der Fall bei einer Symphonie „Am Imatra", — „An der Elbe", — „An der Pleisse"? Hier ist ein ethischer Gegensatz nicht vorhanden, es bedarf hier der erzählenden Nachhilfe gewisser Eigenschaften, die die Musik haben soll — und oft nur auf dem Programm hat. „Ocean" ist ein Begriff; „Prometheus" ist ein Begriff; „Imatra" ist ein Wort — wie Hekuba. „Was ist uns Hekuba"? sagt Hamlet. Soviel von der Absicht des Autors. Durch die ziemlich ausgedehnte Tonmalerei ist sie nicht erfüllt, sondern auch das noch gestört werden, was Berthold in absoluter Musik, an lediglich musiklogischer Anlage, Steigerung und Endung vielleicht erreicht haben könnte. Melodienerfindung und Colorit sind nicht grossartig, aber, wenn auch ohne concentrische Wirkung, doch vorhanden. Oefteres Stillstehen der Gedanken und breitbehäbige Ausdehnung der Form, statt klarbewusster Zuspitzung und Zusammenfassung der Mittel, verhinderten einen Eindruck, der über „achtungswerth" hinausginge. Die Aufnahme im Publicum war begreiflich die kühlste. — Ein Kobold treibt sein Spiel, dass ich, der noch eben über Neuheitsmangel geklagt habende, jetzt halbdutzendweise Neues aufzählen muss. — Zunächst sei einer Gade'schen ganz kurzen Ouverture gedacht, „Martima", im Tarantellenrhythmus geschrieben und ziemlich sicher ein früheres Opus, das ist an Frische und Naivetät erkennbar. Gespielt ward sie im Concert des Orchestervereins. Wackere Dilettanten (unter Leitung F. Reichel's) brachten dieses Novum. Ferner ein ebensolches von Reinecke — Nocturno für Horn —, das indes schwächlich und nicht einmal dankbar für den Solisten erfunden ist. Ferner ein concertantes Duo für zwei Geigen von Mozart (etwa 1773 in Salzburg componirt) war neu. Nicht minder ein Marsch „in russischem Stil" vom Dirigenten, und endlich ein gutklingendes, wenn auch wenig besagendes Quartett für vier Violoncelle von Limmer (?) Und das brachte ein Dilettantenverein fertig! Wahrlich, da möchte man ausrufen: Wenn das am dürren Holze geschieht — was leistet das grüne! — Um in den Nova weiterzugehen, ist das Concert des Tonkünstlervereins zu erwähnen. Von J. J. Fux (kais. öster. Capellmeister, geb. 1660, † 1740), dem Verfasser unseres berühmten und mit vielen Seufzern durchstudirten „Gradus" der Compositionslehre, erschien eine Suite. Fux als Vorläufer Händel's und S. Bach's möge (wie eine Notiz des Zettels bescheiden bemerkt) als historische Merkwürdigkeit betrachtet werden. Aber mit Nichten: es ist ungemein viel Musik, frische, geistvolle Musik in den acht Theilen der Fux'schen Suite. Die Stimmführung erscheint bereits von manchem Zopf befreit, die Melodik sinnlich ansprechend, die Harmonik primitiv, nicht entfernt Bachisch, aber doch stets interessirend. Die Rhythmik lehnt ganz an die damaligen Tanzformen an; besonders die Bourrée und ein Rigaudon sind reizende Stücke. Das Manuscript der Suite ist nur in des Königs von Sachsen Privatbibliothek einzig vorhanden. Das schon genannte Concert brachte für hier auch neu eine Edur-Flötensonate von Bach, ein nur sehr mässig ansprechendes Werk, und ebenfalls neu eine Serenade von R. Volkmann (No. 1), eine idealisirte Tanz- und Liedformen bietende Composition, genug geist- und erfindungsreich, um zu erfreuen. Das Streichorchester, für das die Suite geschrieben, ist übrigens nicht leicht behandelt Das hervorragendste Erfreuniss des Abends war Rheinberger's Quartett Op. 38. Es ward leider sehr mittelmässig gespielt, auch seitens des sonst talentirten Pianisten. Trotzdem brach es sich sofort Bahn. Zufällig ist mir eine Partitur nicht vorgekommen, und der Eindruck war ein ganz unbefangener. Es ist das erste Werk dieser Form, das seit lange einmal wieder von Anfang bis Ende fesselte. Am abgeschliffensten und voll reizender harmonischer Effecte verlaufen der 2. und 3. Satz, und was sofort für diese einnimmt, ist die originelle aber ansprechendste Melodik. Stimmungsvoll interessant sind die Themen des 1. Satzes, nur dass die Durchführung an Bedeutendheit nicht ganz hält, was der Anfang verheisst. Der 4. Satz ist voller Leben und Esprit, die kecke abwärtsgehende Accordfolge des Themas inbegriffen. Man möge das Werk nochmals vorführen, und dann wird die akustische und rhythmische Klarheit der Ausführung besser sein, als sie heute war. Jetzt, wo zufällig A. Maczewski's Kritik des Werkes vorliegt (No. 6 des „Musik. Wochenblts"), ist das Manco Klarheit begreiflich. Z B. die erste Figur des 1. Notenbeispiels hielt Referent für Tremolobegleitung, so unrhythmisch ward sie gespielt. Im Publicum gefiel das Werk sehr. — Hr. v. Bülow ist leider abgereist. Ein zweites Concert war trotz der drängenden Nachfrage nicht möglich. Es ist bis zu Anfang April ausgesetzt. Hr. Wieniawski dagegen gab ein zweites Concert, vor mässig leerem Saal freilich, aber mit verdienter Anerkennung seiner Salonspielqualitäten. Nur hat er leider wieder Bach (Chaconne, von Raff übertragen), Beethoven (Op. 27) und Weber (Perpetuum) gespielt; da wäre eben nur zu sagen: Beethoven oder gar Bach nervös, süsslich und unablässig *rubato* spielen zu hören, erfreut nicht, und diese Verschwommenheit ist Wieniawski's

Schwäche. Es ist das, als wenn Conditoren den Cölner Dom von Zucker bilden. Der Dom ist nie ganz unkenntlich, was ihn aber zum Kunstwerk macht, strenge Stileinheit und Uebereinstimmung der Details, ist durch Zucker nicht darstellbar. — Als Concertflügel fungirt in diesem Winter, wie fast stets früher, ein Bechstein; und wenn der Fabrikant nicht schon Beflügler des deutschen Reichs — resp. kaiserlich deutscher Hoflieferant — wäre, so müsste ihm die Tonfülle seiner Instrumente diesen Rang erobern. Man kann von dem charaktervollen Manne wohl behaupten, dass, wie die neueste Technik des Spielens auf ihn einwirkte, er wiederum den grössten Einfluss auf die Entwickelung des Spiels ausübt. Wer Bechstein'sche Flügel spielt, ist zur Tonentfaltung und zu gesanglicher Vertiefung des Anschlags gleichsam gedrängt. — Hr. Andreas Hallén von Stockholm gibt ein Concert mit dem Mannsfeld'schen Orchester, Frl. A. Götze Soiréen für Bekanntmachung neuerer Lieder.

Ludwig Hartmann.

## Berichte.

**Leipzig**, 27. Jan. Die schon seit Langem erwartete neue Oper von F. v. Holstein, „Der Erbe von Morley" betitelt, ging endlich am 24. d. M. an hiesiger Bühne in Scene. Constatiren wir zunächst, dass das Werk eine sehr warme Aufnahme fand; sowohl einzelne Partien desselben wurden mit Beifall ausgezeichnet, als auch der Componist nach den Actschlüssen gerufen. — Die Opernproduction der Gegenwart bietet, sieht man von den Musikdramen Richard Wagner's ab, ein ziemlich unerquickliches Bild. Wir begegnen da entweder einer charakterlosen Stilmengerei, oder einem ganz ausserhalb der Zeit stehenden impotenten, tendenziösen Archaisiren, oder einem aus Mangel an entschiedenem künstlerischen Wollen entspringenden bewussten Hin- und Herschwanken zwischen dem Alten und dem Neuen. Diesen Richtungen gegenüber stellt sich Holstein's „Erbe von Morley", wie schon sein „Haideschacht", als eine der wohlthuendsten Erscheinungen dar. Zwar nimmt auch Holstein, was seine principielle Stellung betrifft, keinen prononcirten Standpunct ein; aber wir bekommen den Eindruck, dass die vermittelnde Haltung zwischen dem modernen Musikdrama und der alten Opernform, welche sein Werk charakterisirt, der unwillkürliche Ausfluss seiner künstlerischen Anlage ist, dass die eingeschlagene Richtung ihm von seiner Begabung nothwendig vorgezeichnet ist. Holstein hat sich nicht einseitig abgeschlossen; er hat die Anregungen, welche die neueste Kunstentwickelung bot, auf sich wirken lassen und seiner Individualität assimilirt, soviel der künstlerischen Disposition derselben entsprach. Dabei ist dem Ganzen eine Lebenswärme eigen, die auf das angenehmste absticht von jener gequälten Strenge, welche die „akademischen" Erzeugnisse zur Schau tragen. Man hat das Gefühl, dass Holstein wirklich mit innerem Interesse bei der Sache ist, dass er der Opernform nicht als einem auszufüllenden Fachwerke gegenübersteht, sondern dass es ihm um Darstellung des ihn bewegenden künstlerischen Inhalts zu thun ist. Die Empfindungsgrundlage, auf welcher Holstein's Oper ruht, ist ferner wesentlich deutsch, wenn auch die tieferen Saiten des Innenlebens — dem leichteren Genre des Sujets gemäss — nur seltener berührt werden; es geht ein gemüthvoll-sinniger Zug, mit Anmuth gepaart, durch die Musik; sie ist „liebenswürdig" in mehr als conventionell-verblasstem Sinne. Wie schon beim „Haideschacht", so ist Holstein auch bei seiner neuesten Oper Dichter und Componist. Der Inhalt des Buches ist folgender. Des verstorbenen Lord Morley einziger Sohn, dem nach seinem Eintritt in das Mündigkeitsalter Morley House als Erbe zufallen sollte, hatte, abenteuerlichen Sinnes wie er war, auf Veranlassung seines Vetters Godolphin, der in den Besitz von Morley House zu kommen trachtet und zu diesem Zwecke den jungen Charlie Morley beseitigen muss, das Vaterhaus verlassen und auf der Flotte Dienste genommen. Die Handlung beginnt nun einen Tag vor dem über die Person des Besitzers von Morley House entscheidenden Termine. Eveline, die Schwester Charlie's, vertraut ihrer um den Enkel trauernden Grossmutter Lady Sarah einen jüngst gehabten Traum, in welchem ihr Bruder „in Jugendschöne vor ihrem Lager erschienen", sich zu ihr geneigt und sie geküsst habe. Sie nimmt dies als eine Vorbedeutung für die Rückkehr des Bruders. Godolphin tritt auf und geberdet sich, in der festen Hoffnung, am Ziele seiner Wünsche zu sein, bereits als Herr und Gebieter. Da trifft er mit Charles zusammen, der inzwischen angekommen ist (ein Sohn der von Lady Sarah „um ihrer Liebe willen" verstossenen Bella M., wie sich später herausstellt — also Cousin Eveline's); die Aehnlichkeit desselben mit Charlie lässt ihn Verdacht schöpfen; unter einem Vorwande schliesst er ihn in das Erdgeschoss des Wohnhauses ein, in welchem sich auch das Archiv von Morley House befindet. Im zweiten Act trifft Charles mit dem Advocaten William Seyton, einem Schulfreunde Charlie's, zusammen, der im Auftrage der Lady das Testament im Archiv suchen soll. In dem Wahne, seinen Jugendfreund wiedergefunden zu haben, theilt William Evelinen die Ankunft Charlie's mit. Um die Lady vor allzu plötzlicher Gemüthsbewegung zu schonen, soll ihr die Sache noch verheimlicht werden, aber eine Zusammenkunft Eveline's mit Charles wird verabredet. William kehrt in das Archiv zurück, vor der kalten Luft in demselben Schutz suchend mit Charles', der sich auf einige Zeit entfernt hat, Hut und Mantel. Inzwischen ist Godolphin mit Gerichtsdienern gekommen, um sich Charles' zu bemächtigen und ihn in sicheren Gewahrsam zu bringen. Als William in Charles' Bekleidung, das Codicill in der Hand, aus dem Archiv heraustritt, wird er ergriffen und fortgeführt. Charles kehrt zurück, ohne von dem inzwischen Vorgegangenen etwas gehört zu haben; bald darauf kommt Eveline. Die überschwengliche Glückseligkeit, der sie Ausdruck gibt, lässt erkennen, dass sie Charles mehr als geschwisterliche Gefühle entgegenbringt. Durch schwere Träume aus ihrem Schlafe aufgescheucht, kommt die Lady, auch sie vermeint in Charles ihren Enkel vor sich zu sehen; diese bewegte Wiedererkennungsscene schliesst den zweiten Act. Godolphin, in den Besitz des Codicills gelangt, übergibt dasselbe dem Feuer. Von Gewissensbissen verfolgt, entdeckt Charles Evelinen, dass er nicht ihr Bruder; er erbittet von ihr ein Zeichen ihrer Verzeihung, sie gibt ihm ein Medaillon, worauf sich Charles verabschiedet und Morley House verlässt. Godolphin, der das bei der Verhaftung vorgegangene Quiproquo bemerkt hat und inzwischen durch seinen Pariser Correspondenten in Kenntniss gesetzt ist, dass der echte Morley lebe und auf dem Wege nach Hause sei, gewahrt Charles Flucht und lässt ihn verfolgen, um ihn öffentlich als Betrüger zu entlarven. Die verhängnissvolle Mittagsstunde, welche die Entscheidung über das Schicksal von Morley House bringen soll, rückt inzwischen heran. Charles, auf Godolphin's Geheiss von den Gerichtsdienern vorgeführt, stellt selbst seine Identität mit Charlie in Abrede. Seine Eltern, so erzählt er, seien von englischer Abkunft gewesen und, heimlich vermählt, nach Indien geflohen. Dort habe er Dienste auf der Flotte genommen und sei mit Charlie intim bekannt geworden. Vor der Schlacht von Trafalgar, an welcher sie beide theilgenommen, habe jener ihn mit seinen Familienverhältnissen vertraut gemacht, damit er im Nothfalle die Interessen der Seinigen gegen die Absichten eines hinterlistigen Oheims vertrete. Er habe dann Charlie in der Schlacht von einer Kugel getroffen fallen sehen. Als Godolphin Charles mit höhnischer Beziehung auf Eveline wegen des bei ihm vorgefundenen Medaillons inquirirt und Eveline erklärt, dass es das Bild von Bella Morley darstelle, gelangt Charles zu der Gewissheit, dass dies seine ihm in früher Kindheit entrissene Mutter gewesen. Die noch unerledigte Frage bezüglich des Rechtsanspruches auf Morley House droht sich für Godolphin zu entscheiden, als William herbeigeeilt kommt mit der Meldung, dass Charlie, der ihn selbst in der vergangenen Nacht aus den Händen seiner Häscher befreit habe, unterwegs sei und bald eintreffen werde. Da inzwischen die Mittagsstunde vorüber, besteht Godolphin darauf, dass ihm das Besitzrecht zuerkannt werde; dieser Anspruch scheitert aber schliesslich daran, dass Godolphin's bisheriger Helfershelfer, der Friedensrichter Blackstone, ein charakterloses Subject, eine Abschrift des Codicills producirt. Kaum hat sich Godolphin wuthschäumend entfernt, so trifft auch Charlie ein. — Wie aus dieser Skizze ersicht-

lich, ist das Sujet wohl geeignet, unser Interesse zu fesseln; die Spannung steigert sich besonders gegen den Schluss hin — der in der Situation einige Aehnlichkeit mit der „Weissen Dame" hat — sehr wirksam, indem die Lösung immer schwieriger zu werden scheint. Nur empfindet man hier und da das Bedürfniss eines schnelleren Ablaufes der Handlung; dies hat hauptsächlich seinen Grund in der nur losen, wesentlich episodischen Verknüpfung, in welcher das in unserer Skizze gar nicht erwähnte Auftreten der jungen, lebenslustigen und für „interessante" Abenteuer schwärmenden Wittwe Lydia (einer Verwandten der Lady) zur Wirksamkeit von gewissermassen feinerer Art ist dem zweiten Acte eigen; es breitet sich über denselben ein poetischer Duft. Gemüthvoll anheimelnd und sinnig ausgeführt ist die Schachspielscene; in dem Monolog Charles' und der sich daranschliessenden Scene mit Eveline bilden der Dämmerschein des Mondes und der Liebesaustausch der Beiden ein stimmungsvolles Ensemble; hiermit wirkt die Entführung William's durch die Gerichtsdiener eigenthümlich contrastirend. Um nun specieller auf die musikalische Form des Werkes einzugehen, so finden wir auch hier wie in der älteren Oper selbständige Sätze, Lieder, Chöre, Ensembles



Johann Christoph Lauterbach.

Handlung steht. Das den Mittelpunct des Ganzen bildende psychologische Motiv, welches wir nur kurz andeuten konnten: dass die Liebe, welche Eveline dem Bruder im Sinne einer blos schwesterlichen Neigung entgegenzubringen glaubt, in Wirklichkeit dem Geliebten ihres Herzens gilt, ist psychologisch fein, wahr und taktvoll ausgeführt. Ueberhaupt dürfte die Charakteristik der Eveline sowie der anderen Hauptpersonen: Charles, Gedolphin und der Lady Holstein am besten gelungen sein. Was die Situationscharakteristik betrifft, so ist der dritte Act wirksam durch das mehr materielle Interesse der Handlung; eine meist in zwanglos durch den Verlauf der Handlung sich ergebender Weise eingeführt; dagegen hat sich Holstein bei den dramatischen Partien nicht mit dem Recitativ begnügt, sondern dem Orchester eine bedeutsamere Rolle zuertheilt; hier sind die Anregungen des Musikdramas nicht spurlos an ihm vorübergegangen; dies ergibt sich sowohl aus der Gliederung der Orchestersprache, aus der Verwendung der Klangfarben etc., wie aus der Einführung von „Leitmotiven"; wir finden ein Traum-Motiv Evelinen's, das z. B. sehr sinnig bei ihrem Zusammentreffen mit Charles im zweiten Act, wo der Traum zur Wirklich-

keit wird, benutzt ist. Ebenso erklingen bei der Erwähnung des Todes des Lord Morley bestimmte charakteristische Harmoniefolgen. Die musikalische Erfindung ist anmuthig, gewinnend und meist von melodischer Noblesse und weiss ebenso den leichten Ton zu treffen, wie er der Spieloper angemessen ist, wie auch den tieferen, energischeren Regungen des Seelenlebens (wie im Monolog Godolphin's, 3. Act) Ausdruck zu geben. Soweit ein erstes Anhören ein Urtheil zulässt, scheint uns die Musik im zweiten Act, den wir auch poetisch als den werthvollsten bezeichneten, ihren Höhepunct zu erreichen. Indem Holstein die Lydia als Coloraturpartie behandelte, können wir uns sehr wohl denken, dass er sich damit nicht eine Stillosigkeit zugetraut, sondern die Coloratur vielmehr als ein Mittel zur Charakteristik der coquetten, lebenslustigen Frau angesehen wissen wollte. Indess dazu bedarf es wohl erst einer Reflexion von Seiten des Zuhörers; wir möchten wenigstens bezweifeln, ob sich der naive Zuhörer auf den Standpunct des Componisten stellt. — Die Aufführung liess, sowohl was die Leistungen der Mitwirkenden als die scenische Ausstattung betrifft, alle nur wünschenswerthe Sorgfalt erkennen. Die Besetzung war folgende: Lady Sarah Frl. Borée, Eveline Frl. Bosse, Godolphin Hr. Ress, Lydia Thompson Frau Peschka-Leutner, William Seyton Hr. Rebling, Allan (Diener der Lady) Hr. Ehrke, Blackstone Hr. Weiss. —e. („D. Allg. Ztg.")

**Leipzig.** Mit unserem Referat über das 13., 14. und 15. Gewandhausconcert noch im Rest, können wir hinsichtlich des 13. in Folge unserer Versäumniss desselben nur mittheilen, dass eine Haydn'sche Symphonie in Esdur und Ouverturen von Gade („Nachklänge an Ossian") und Mendelssohn („Ruy Blas") die orchestralen Bestandtheile bildeten, während der Violoncellist Hr. L. Lübeck und der Harfenvirtuos Aptommas den solistischen Theil besorgt haben. Nach dem allgemeinen Urtheil muss der Harfenist eine phänomenale Erscheinung in seinem Genre (wozu man spottsüchtig auch die Wahl der Compositionen rechnete) gewesen sein. Hr. Lübeck wurde uns als unübertrefflich im Vortrage gesangartiger Stellen gerühmt. Wir möchten hier gleich noch einer von der „A. M. Z." ausgeübten Beschuldigung betr. des Hrn. Reinecke entgegentreten. Gen. Blatt, hinlänglich als ein Curiosum in seiner Art allerdings anerkannt, mäkelt nämlich an der Ausführung der Haydn'schen Symphonie herum, findet aber den sich documentirenden Verständnissmangel erklärlich, da Hr. Reinecke, wie es vernommen habe, Haydn und Gluck zu den „antiquirten Componisten" rechne. Mag es sich nun mit den Privatneigungen unseres Capellmeisters verhalten wie es wolle, so wissen wir doch andererseits sehr genau, dass unter seiner Leitung gerade die Symphonien Haydn's, sogar manchmal nicht im Interesse der anderen Programmnummern, die allersorgfältigste und gewissenhafteste Vorbereitung erfahren. Gott weiss also, was für eine persönliche Malice auch hinter dieser Indiscretion des bez. Referenten steckt. — Das 14. Concert bot nicht weniger als drei Novitäten, eine „Normannenfahrt" betitelte Ouverture und „Morgenhymne" (aus dem Schauspiel „Elektra" von H. Allmers) für Männerchor und Orchester von A. Dietrich, von demselben persönlich geleitet, sowie Tausig's „Ungarische Zigeunerweisen" für Clavier. Dietrich's Werke erwiesen sich nicht ganz von der Bedeutung seiner D moll-Symphonie, die specifischen Vorzüge dieses Autors, noble Melodik und Harmonik in den Grenzen seiner schöpferischen Beanlagung, überall durchsichtige Form und wirkungsreiche Instrumentation, machten sich aber trotzdem immerhin in anerkennenswerthem Maasse geltend. Für die vollständige Ausnutzung des interessirenden Vorwurfes „Normannenfahrt" fehlte der Ouverture hauptsächlich eine grössere Schlagfertigkeit der Gedanken und wohl auch den letzteren ein intensiveres Empfindungsleben. Am gelungensten zeigte sich in dieser Beziehung noch das zu dritt vorgeführte Motiv dieses Werkes. Die „Morgenhymne" liegt bereits gedruckt vor, und wird dieses Blt. gewiss Gelegenheit finden, eingehend auf diese Novität zurückzukommen. Zwischen diese beiden Werke waren die Sololeistungen des Abends untergebracht. In Hrn. O. Beringer aus London lernten wir einen recht fertigen Pianisten kennen, der die kühle Aufnahme beim Publicum wohl zum Theil der Wahl des Reinecke'schen im Ganzen marklosen und wenig anregenden Fis moll-Concertes und der dem Naturell des jungen Künstlers anscheinend wenig zusagenden „Zigeunerweisen" seines genialen Lehrers Tausig verdanken kann. Mit ungemeinem Beifall wurde dagegen die mit Rossini's Arie „Frag ich mein beklommen Herz" in diesen Concerten sich einführende Sängerin Frl. Marie Klauwell ausgezeichnet. Der Vortrefflichkeit dieser jugendlichen Coloratursängerin leistete diese Arie allenthalben günstigen Vorschub, und bei dem Vergnügen über die wirklich meisterliche, von jugendfrischestem Stimmtimbre unterstützte Bewältigung der nicht unerheblichen Schwierigkeiten vergass man fast die Ueberflüssigkeit der letzteren. Das Orchester bethätigte in diesem Concert seinen wohlerworbenen Ruhm vollständig mit der Wiedergabe von Beethoven's 4. Symphonie. — Im 15. Gewandhausconcert kam abermals eine Gesangnovität zur Darstellung, und zwar Bruch's Concertscene „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" für Baritonsolo, Frauenchor und Orchester. Der nur vorübergehend vom Chor unterbrochene Gesang des Frithjof trifft zwar nicht sofort auf die Sympathie des Hörers, doch steigert sich die Wirkung nach dem Schluss zu in ganz bedeutender Weise. Frithjof wird allerdings wenige unserem Meistersänger Gura, der das Solo ausführte, ebenbürtige Interpreten finden. Ging dieser Composition in guter Ausführung Jul. Rietz' Concertouverture in A dur und F. David's bestes Violinconcert, das in D moll, durch den talentvollen hier noch seiner Ausbildung obliegenden Hrn. Alex. Kummer voraus, so wendete sich die volle Theilnahme doch eigentlich der 2. Abtheilung des Concertes zu, welche durch den 3. Theil der Schumann'schen „Faust"-Scenen ausgefüllt war. Es bleibt uns diesem Werke gegenüber nur noch das Bedauern auszusprechen, dass es nicht einer vollständigen Vorführung für werth erachtet worden war, sowie die Bemerkung, dass man sich wenigstens bemüht hatte, dieses Bruchstück in zufriedenstellender Weise zu Gehör zu bringen. Für die Solopartien hatte man die Damen Fr. Peschka-Leutner, Frl. Gutzschbach, Th. Friedländer, L. Kiehl, M. Borée und Karfunkel, sowie die HH. Rebling, Gura und Ress gewonnen. Von den Solisten war es natürlich Hr. Gura, welchem die Palme hinsichtlich der Repräsentation zuerkannt wurde. — —.

**Leipzig.** Die 24. Aufführung des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins bot ausser den üblichen Solo- und Ensemblevorträgen, welche diesmal in Variationen Op. 1 von Otto Singer und Chaconne Op. 150 von Raff, beide Werke für zwei Pianoforte, sowie in drei Nummern aus dem Scheffel'schen Liedercyklus „Der Trompeter von Säckingen", componirt von E. E. Taubert (Op. 7), bestanden, auch Compositionen für gemischten Chor von H. v. Bülow (Op. 15), „Am Strande" und „Seelentrost" (Dichtungen von R. Pohl), und P. Cornelius (Op. 11): „Der Tod das ist die kühle Nacht" (Heine), „Jugend, Rausch und Liebe" und „An den Sturmwind" (Rückert). Von diesen letzteren bekunden die Bülow'schen ebenso die Feinfühligkeit des Autors in der Wiedergabe des dichterischen Gehaltes, welche in Ausdruck und Declamation sich der Vorlage aufs Engste anschliesst, wie in der die einzelnen Stimmen anziehend behandelnden technischen Ausführung. Die zweite Nummer trifft den einfach- innigen Ton der Dichtung ganz besonders gut. Bedeutender angelegt sind die Cornelius'schen Compositionen, über die wir, da sich nächstens Gelegenheit bieten wird, näher darauf einzugehen, an dieser Stelle nur bemerken wollen, dass sie durch die Wärme und Wahrheit der dichterischen Conception, den Reichthum und die Neuheit ihres musikalischen Gehaltes zu dem Trefflichsten gehören, was die Gegenwart auf dem Gebiete der a capella-Chorcomposition aufzuweisen hat. Die Lieder von Taubert geben sich ziemlich anspruchslos; in der Charakteristik streifen sie etwas ans Nüchterne. Singer's Variationen, sowie Raff's Chaconne sind technisch gewandt und interessant gestaltete und zugleich gut klingende und effectvolle Tonstücke. Frl. Marie Hertwig und Frl. Helene Friedrich, von denen uns die Letztere als eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums bezeichnet wird, führten dieselben mit Präcision im Ensemble und virtuoser Brillanz aus. Hr. Zehrfeld, der mit dankenswerther Bereitwilligkeit für Hrn. Gura eingetreten war, zeigte sich beim Vortrage der Taubert'schen Lieder im Besitz eines vollklingenden Organs und dürfte auch nach Seite der Auffassung den Intentionen des accompagnirenden Componisten entsprochen haben. Schliesslich gebührt dem Riedel'schen Verein,

der sich der Ausführung der Chöre unterzogen hatte, wärmster Dank. Die Nummern von Cornelius bieten besonders in ihrer harmonischen Construction so ungewöhnliche Schwierigkeiten, dass so abgerundete und lebensvolle Leistungen, wie sie der Verein gab, doppelte Anerkennung herausfordern. St.

**Leipzig**. Das 5. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle fand am 30. Januar statt und bot in seinem Verlauf Beethoven's Cdur-Symphonie, Variationen für Clarinette von F. David (Hr. Becker), Cmoll-Suite (No. 5) von F. Lachner, Nocturno für Horn von Reinecke (Hr. Wittenbecher) und ein symphonisches Phantasiebild „Loch Lomond" von F. Thieriot. Dem ersten der beiden vorstehend genannten Solisten, Hrn. Becker, ist ein sehr achtbarer Grad technischer Fertigkeit und ein in der Mittellage schöner Tonansatz nicht abzusprechen, dagegen störten uns auch diesmal wieder die scharf-schneidigen hohen Töne. Ebenso scheint auch der andere Solist, Hr. Wittenbecher, den Klang seines Instrumentes nur in den unteren und mittleren Lagen in der Gewalt zu haben; auch bei ihm klangen die hohen Töne zu gewaltsam getrieben. Das Publicum spendete den beiden Herren, welche übrigens die von ihnen für ihre Debuts gewählten Stücke sorgfältig studirt hatten, lebhaften Beifall. Den orchestralen Theil des Concertes anlangend, können wir uns im Ganzen wiederum anerkennend äussern; Dirigent und Capelle waren überall bemüht, den Intentionen der Componisten möglichst gerecht zu werden. Wenn dies nicht immer gelang, so dürften wohl weniger die Nachlässigkeit und Unfähigkeit Einzelner, als vielmehr die obwaltenden Umstände überhaupt Schuld daran tragen. Wir wollen daher auch nicht die mehrfach unsaubere und unklare Wiedergabe des Finales der Suite besonders tadeln; dagegen hätten manche Incorrectheiten, wie die Abschwächung der punctirten Noten im ersten Satz desselben Werkes, leicht vermieden werden können; auch die dynamischen Schattirungen sämmtlicher in diesem Concert vorgeführten Orchestercompositionen hätten eine noch sorgfältigere Ausarbeitung erfahren können. Beethoven's Symphonie und die in den Gewandhausconcerten bereits wiederholt vorgeführte Suite von Lachner fanden beim Auditorium beifällige Aufnahme; dasselbe gilt von dem symphonischen Phantasiebild von F. Thieriot. Da der Letztere seiner Composition kein Programm beigefügt hat und uns etwaige auf den schottischen See „Loch Lomond" bezügliche Sagen nicht bekannt sind, so konnten wir natürlich nur ein landschaftliches Stimmungsbild in dem Werke erblicken, welches — ungefähr in der Form eines ersten Symphoniesatzes gehalten — bei Vermeidung aller äusserlichen Tonmalerei doch dem Hörer ein vollkommen anschauliches Bild des öden, von starren Felsen umlagerten Sees (Einleitung) gewährt, dessen wild-schaurige Einsamkeit erst durch den hier wie überall mit seinem Wehe eindringenden Menschen (Allegrosatz) gestört wird. Wir müssen uns leider aus räumlichen Rücksichten auf diese skizzenhafte Andeutung des Inhalts der Composition beschränken und bemerken nur noch, dass unseres Erachtens durch Wahl bewegterer Tempi bei Wiedergabe dieses Stückes die Zeichnung an Schärfe und der Ausdruck an Intensität noch gewonnen haben würden. x.

**Hamburg**, 24. Januar. Es ist schwer, dem Hamburger den Begriff „Disciplin" klar zu machen. Disciplin ist für uns Republikaner ein etwas nach Militairismus riechendes Wort und deshalb von uns fast in allen Verhältnissen perhorrescirt. Was nun den Hamburger Musiker anbelangt, so möchte derselbe wohl Geld, ja viel Geld verdienen, aber mit möglichst wenig Anstrengung. Eine Orchesterprobe, in welcher der Dirigent die Disciplin scharf handhaben wollte, ist deshalb bei dem Hamburger Musiker eine Unmöglichkeit. Der Hamburger Musiker ist vor Allem „Hamburger Bürger", dann Republikaner, zum grossen Theil recht wohl situirt, sodass Mancher glaubt, eine besondere Künstlerrolle spielen zu müssen. Da wir nun ausserdem viele, aber sehr wenige tüchtige Leute haben, so kann man sich eine Vorstellung machen, was für sonderbare Genies hier herumlaufen. Dazu kommt nun noch der Umstand, dass man in unseren durchaus nicht hochgebildeten merkantilischen Kreisen wohl Geld hat, um auch seine Kinder für die Musik abrichten zu lassen, aber durchaus nichts von der Kunst versteht, und somit auch kein Urtheil über eine eventuelle Lehrkraft sich machen kann. Daraus resultirt, dass diejenigen Musiker, die am wenigsten leisten, aber sich gehörig aufzuspielen verstehen, durchschnittlich die meisten Stunden geben und am besten situirt sind. Man wird uns sagen, dass dies Verhältnisse sind, die sich überall wiederholen. Doch ich wollte über den Verlauf des letzten Philharmonischen Concertes am 19. Januar reden und musste deshalb zu meiner Mittheilung über dasselbe Obiges vorausschicken. Wir konnten in diesem Winter im Allgemeinen über die Aufführungen unter Hrn. v. Bernuth's Leitung nicht klagen. Im Gegentheil waren wir recht zufrieden und freuten uns, wie es Hr. v. Bernuth verstanden hatte, aus unserem Orchester, das für den Winter aus den hiesigen Musikern zusammengesetzt wird, einen seinem Taktstock sehr elastisch folgenden Tonkörper zu bilden. Hr. von Bernuth hatte natürlich auch vielen Fleiss beim Einstudiren verwandt und vielleicht mehr Zeit, als manchem in dem Orchester sitzenden Kunstrepublikaner nach seinen freiheitlich ausgebildeten Begriffen nothwendig schien. Es kam wohl auch vor, dass Hr. v. Bernuth manchem dieser Kunstbegnadigten in der vor dem Publicum stattfindenden Generalprobe hie und da eine Bemerkung machen musste. Das war den Herren aber zu viel! Draussen spielten sich die, welche hier gerüffelt wurden, gewaltig auf, und nun sah oder hörte vielleicht das sich im Publicum befindende Elternpaar eines Schülers des Corrigirten, wie dem verehrten Meister vom Dirigenten vielleicht der Wunsch ausgedrückt wurde, sich den Intentionen desselben mehr zu nähern. Die Folge war, dass an einem nach dem vorletzten Philharmonischen Concert stattfindenden, von dem Comité den Orchestermitgliedern veranstalteten Abendessen in einem Toaste unumwunden der Wunsch ausgedrückt wurde: der Dirigent möge sich befleissigen, die hochzuverehrenden und jetzt empfindlich werdenden Orchestermitglieder freundschaftlicher zu behandeln. In den Proben zum letzten Concert scheint man denn nun auch diesem Wunsche entsprochen und mit weniger Eifer und Anstrengung für die Orchestermitglieder die Einstudirung der Bdur-Symphonie von Beethoven und der „Oberon"-Ouverture betrieben zu haben. Wir haben deshalb Gelegenheit, von einer für unsere Verhältnisse höchst mittelmässigen, jeder Feinheit entbehrenden Aufführung der Symphonie zu berichten. Mangelhafte Einsätze und Schwankungen waren an der Tagesordnung; *piano* und *pianissimo* waren gleichlautend, die *crescendi* traten zu schnell ein, konnten deshalb dem vorgezeichneten *forte* keine Wucht geben, sondern liessen die Effecte vorher verpaffen. Und dies passirte trotzdem, dass die Symphonie zu Anfang des Concertes gegeben wurde, die Ausführenden also noch nicht durch Vorhergegangenes ermüdet waren. Da wir im vorletzten Concert den Platz, wo vielleicht ein neues Werk, eine neue Ouverture z. B., dem Publicum vorgeführt werden konnte, durch ein unbedeutendes Orgelpräludium eingenommen sahen, so hätten wir wenigstens diesmal anstatt der „Oberon"-Ouverture gern ein anderes neues Orchesterwerk gehört. Das Comité aber, welches das Publicum glaubt bevormunden zu müssen, indem es ihm niemals oder nur selten etwas Neues bietet, um sich daran weiter zu bilden, resp. eine Ansicht über Entwickelung unserer musikalischen Litteratur zu erlangen, sondern in seiner dilettantischen Anschauung immer nur das glaubt vorsetzen zu dürfen, was ihm gefällt, aber natürlich schon vor Decennien von den musikalisch Gebildeten approbirt war, stellt sich denn auch fast mit jedem Concertprogramm ein *testimonium paupertatis* aus. Solisten an dem Abend waren ausser Hrn. Conrad Berens von der Hofoper in Berlin Hr. Concertmeister Singer, der Mendelssohn's Geigenconcert brachte, das doch wirklich auch nicht allzuunbekannt ist, und im zweiten Theile seine Ungarische Rhapsodie spielte, mit welchen beiden Werken er aber nur einen *succès d'estime* erlangte. Sein Spiel ist glatt, sauber, fast absolut rein, doch fehlt ihm eine Auffassung, aus der etwas künstlerisch Individuelles herausschaut. Von dem Werth seiner Rhapsodie wollen wir schweigen. Hr. Berens sang eine Bassarie aus Haydn's „Schöpfung" und den „Wanderer" und erzielte mit seinen sympathischen und wohlgebildeten, aber auch geschickt verwandten Stimmmitteln einen sehr hübschen Erfolg, sodass er sich noch veranlasst sah, ein schwedisches Lied zuzugeben. Hoffentlich können wir über das nächste Concert günstiger berichten. H—h.

**München** 2. Februar. Mit grossem Interesse sah man dem Gastspiele der Bologneser Primadonna Frau Bianca Blume entgegen, und da dasselbe unter langen Pausen seinen Fortgang nimmt, will ich dessen Ende nicht abwarten, sondern vorerst über ihr erstes Auftreten als Fidelio berichten, in welcher Partie sie die wohl zu hochgespannten Erwartungen zwar nicht erfüllte, sich jedoch als gutgeschulte Sängerin erwies. Für die räumlichen Verhältnisse unseres Opernhauses ist ihre Stimme nicht kräftig genug, und es fehlt ihr der hochdramatische Nerv, den auch das Spiel vermissen lässt. Erst in dem leidenschaftlich seligen Duett mit Florestan kam die Sängerin in wahres Feuer, und da konnten wir auch rückhaltslos den Wohlklang ihrer Stimme bewundern. Leider beeinträchtigte das Männercostume den erstmaligen Eindruck ihrer Erscheinung in beträchtlicher Weise. Die Gesammtaufführung verdient nach orchestraler Seite warmes Lob, dagegen war der Chor wieder schwach und in dem ersten Finale zerfahren, was auf mangelnde Probenvorbereitung schliessen lässt. Das Finale des letzten Actes war scenisch geradezu lächerlich arrangirt. Links stand das decollettirte Frauengeschlecht im Burghof — rechts die Gefangenen und sonstigen Männer; das wirkte natürlich auch stimmlich unvermengt. Es wäre zu wünschen, dass der Chor im Allgemeinen und nicht nur in besonderen Fällen ergibig verstärkt würde. Hrn. Vogl's Leistung als Florestan war ganz eminent in Gesang und Darstellung. Ziemlich einstimmig lautet das Urtheil über Frau Bianca Blume als Elsa dahin, dass sie sich in dieser Rolle mit Frl. Stehle nicht messen kann, weshalb ein Engagement kaum erfolgen dürfte. — Ein ungewohntes Ereigniss hat die Münchener Musikfreunde angenehm berührt. In Mitte der maskirten Gesellschaften und nimmer enden wollenden Redonten, Studenten-, Armen-, Akademischen, Offiziers- und anderen Bällen, welche die holde Tonkunst energisch aus dem Odeonsaale gejagt haben, tauchte eine von den HH. Carl Bärmann jun., Concertmeister Abel und Hofmusiker Werner arrangirte Triosoirée im Museumssaale auf, die ziemlich gut besucht wurde und grosse Befriedigung erregte. Zwischen Trios von Beethoven und Mendelssohn legten sie Bach's Violinchaconne und die Clarinettensonate in Es von Weber (componirt für Bärmann Grossvater), vortrefflich gespielt von Bärmann Vater und Sohn. Mit Fortsetzung ähnlicher Soiréen wäre einem wirklichen musikalischen Bedürfnisse entsprochen. Für das Hoftheater ist eine wahre Festzeit angebrochen. Erst wurde Baron v. Perfall aus Anlass der erhöhten Würde als General-Intendant und Excellenz von dem Gesammtpersonal der Oper und des Schauspiels mit einem auf weissem Sammetkissen ruhenden Lorbeerkranz und zahllosen Bouquets beglückwünscht; sodann feierte der Buffo-Veteran Hr. Siegl sein 40jähriges Dienstjubiläum als Baculus im „Wildschützen" und als Mathiesl in den „Letzten Fensterln" (Volkstheater), und in nächster Zeit wird bei Gelegenheit des 50jährigen „Freischütz"-Jubiläums jener Trompeter, der beim Schützenmarsche auf der Bühne intonirt, durch eine besondere Ovation ausgezeichnet werden, da der Glückliche wirklich seit der ersten „Freischütz"-Aufführung in München im Jahre 1822 bei **jeder** der fünfhundert und so vielen darauffolgenden Vorstellungen dem Bauernzug voran trompetete. M.

## Concertumschau.

**Amsterdam.** Vincentiusconcert mit dem Oratorium „Die Allgegenwart Gottes" von Frau Amersfoordt-Dyk.

**Basel.** Concert des Gesangvereins am 1. Febr.: Sextett (welches?) für Streichinstrumente von J. Brahms, Franz Kaiser-Variationen von Haydn, Chöre von Hauptmann, Mendelssohn, Schumann und Gade.

**Berlin.** Musikdirector Bilse's Concerte vom 30. Jan. bis 5. Febr. brachten Reprisen beliebter Repertoirestücke. — 3. Soirée der HH. Spohr, Hellmich, Schulze und Rohne: Streichquartette in Ddur von Haydn, in Esdur, Op. 12, von Mendelssohn und in Fdur, Op. 59, von Beethoven.

**Bern.** Beneficeconcert des Hrn. Ad. Reichel: 8. Symphonie von Beethoven, „Medea"-Ouverture von Cherubini, Clavierquintett von A. Reichel etc. — 3. Kammermusiksoirée: Streichquartette in Adur von Schumann und in Fdur von Beethoven, Gmoll-Claviertrio von A. Rubinstein.

**Breslau.** 5. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Fdur-Symphonie von Beethoven, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 2. Febr.: Bdur-Symphonie von Beethoven etc. — Verein für classische Musik am 3. Febr.: Streichquartett in Ddur von Haydn, Claviertrio in Fdur von Gottwald (auch classisch?), Streichquartett in Cmoll von Beethoven. — Tonkünstlerverein am 5. Febr.: Dmoll-Trio von Schumann, Claviersoli von Chopin, Gdur-Streichquartett von Schubert. — 9. Abonnementconcert des Orchestervereins: Ouverture zu „Faust" von Spohr, Clavierconcert von Schumann (Frl. Brandes), Scherzo für Orchester von Goldmark, kleinere Clavierstücke (Frl. Brandes), 8. Symphonie von Beethoven.

**Emden** (Ostfriesland). Aufführung des „Kalanus" von N. W. Gade durch den Gesangverein.

**Frankfurt a. M.** Concert des Hrn. H. Stiehl mit zum grösseren Theil mit Compositionen (einem „Grossen" [!] Clavierquartett, einer preisgekrönten Clavierphantasie, Liedern und Clavierstücken) des Concertgebers ausgestattetem Programm.

**Graz.** Am 28. Jan. in der Wohnung des Hrn. Dr. Hausegger abgehaltene musikalische Matinée: Streichquartett von H. v. Herzogenberg, Lieder von R. Franz (Frl. von Hausegger), Tarantelle von Liszt (Frl. v. Körber), Frauenchöre von F. Thieriot, Dmoll-Concert für Pianoforte mit Streichorchester von Seb. Bach (Pianoforte: Frau v. Herzogenberg). Dieser mit vielem Beifall von einem gewählten Publicum entgegengenommenen Aufführung sollen im Laufe des Winters noch mehrere andere ähnliche folgen, in welchen man hauptsächlich Novitäten vorzuführen gedenkt.

**Güstrow.** Am 21. Jan. Aufführung von R. Schumann's „Das Paradies und die Peri" durch den Gesangverein unter Leitung des Hrn. J. Schondorf, das Tenorsolo von Hrn. Fr. Fincke aus Wismar gesungen.

**Hamburg.** 6. Philharmonisches Concert: Symphonie von Haydn (Gdur) und Mendelssohn (Amoll), „Wassermusik" von Händel. — Am 6. Febr. Aufführung von Händel's von R. Franz bearbeiteter oratorischer Composition „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" durch die Singakademie. — 2. Kammermusiksoirée von W. Marstrand und F. Marwege: Esdur-Claviertrio Op. 70 von Beethoven, Claviersonate in Esdur von Haydn, Ddur-Divertimento von Mozart.

**Jena.** 5. Akademisches Concert: Musik zu der Trilogie „Die Nibelungen" von E. Lassen, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Esmoll-Trauermarsch für Orchester von Schubert-Liszt, Kaiser-Marsch von R. Wagner, Lieder von E. Lassen und R. Wagner („Der Engel", „Träume"), gesungen von Fr. Dr. Merian aus Weimar. — 1. Kammermusiksoirée der HH. Lassen, Kömpel, Freiberg, Walbrül, Demunk und von Milde aus Weimar: Fdur-Trio von Schumann, Violoncellsonate von J. S. Bach, Streichquartett Op. 59, No. 2, von Beethoven, Lieder von Franz, L. Hartmann und L. Damrosch.

**Leipzig.** 7. Euterpeconcert: Symphonie in Cdur (mit der Schlussfuge) von Mozart, Ouverture zu „Iphigenie" von Gluck mit dem Wagner'schen Schluss, Gesangvorträge des Hrn. Rob. Wiedemann (u. A. Arie von F. v. Holstein), Claviervorträge des Frl. Paul. Fichtner aus Wien (u. A. Ungarische Phantasie von F. Liszt). — Concert des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Concert für Violine (Hr. Heckmann) und Orchester von J. S. Svendsen, „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester von J. Rheinberger, „Heinrich der Finkler" für Soli, Männerchor und Orchester von F. Wüllner, Männerchöre von C. Riedel, C. Goldmark („Frühlingsnetz") u. A., Lieder von C. Reinecke (Hr. Gura). — 16. Gewandhausconcert: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, „Abenceragen"-Ouverture von Cherubini, Gesang-, Violoncell- und Claviersoli (HH. Jäger aus Dresden, E. Hegar und Conservatorist Rendano).

**Lemberg.** 7. und 8. Soirée des Galizischen Musikvereins: Dmoll-Trio von Fanny Hänsel, Gmoll-Violoncellsonate von Beet-

hoven, Concertstück Op. 86 für zwei Claviere von R. Schumann etc.

**Mannheim.** 5. Musikalische Akademie: Cdur-Symphonie von Schubert, „Athalia"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge des Frl. Joh. Levié aus Rotterdam, Claviervorträge des Hrn. C. Heymann aus Cöln. — Das uns vorliegende Programm nennt als Componisten u. A. auch „Lieszt" und „Schubmann"; der betr. Corrector scheint in musikalischen Dingen nicht sehr bewandert zu sein.

**Meiningen.** Familienabend der Künstlerklause: Fdur-Serenade für Streichorchester von R. Volkmann, Vocalcompositionen von Beethoven und Schumann etc.

**Mühlhausen.** Stiftungsconcert der Liedertafel: Kaiser-Marsch von Wagner, „Die Macht des Gesanges", Hymnus für Männerchor und Orchester von C. Schuppert etc.

**Nürnberg.** Concert des Privatmusikvereins: Amoll-Symphonie von Gade, Ouverture zur „Jungfrau von Orleans" von H. H. Pierson, „Oberon"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge (u. A. das einen allerliebsten Geschmack bezeugende Hölzl'sche Lied „Mein Liebster ist im Dorf der Schmied") des Frl. Denay, Violoncellvorträge des Hrn. K. Kündinger aus Mannheim.

**Paris.** Conservatoriumsconcert am 4. Febr.: Pastoralsymphonie von Beethoven, Fragmente aus dem Oratorium „Ruth" von C. Frank etc. — Concert populaire von Pasdeloup: Cdur-Symphonie von Mozart, Orchestersuite von E. Guiraud etc. — 1. Aufführung der Société Schumann: Gmoll-Claviertrio und Clavierquartett von Schumann, Quartett in Hmoll von Taudou.

**Pest.** 4. Concert des „Vereins für Musikfreunde": Festmarsch von F. Liszt, „Athalia" von Mendelssohn.

**Rotterdam.** 2. Kammermusiksoirée des Hrn. E. Wirth: Streichquartette in Bdur von Mozart und in Fdur von Schumann, Esdur-Pianofortequartett von Beethoven, Cmoll-Phantasie für Clavier von W. Bargiel.

**Sondershausen.** 2. Concert der „Erholung": „Orpheus" von Liszt, Ouverturen zu „Euryanthe" von Weber und zu „Tell" von Rossini, Türkischer Marsch von Beethoven.

**Zürich.** 5. Abonnementconcert in der Tonhalle: Esdur-Symphonie von Mozart, „Friedensfeier"-Festouverture von C. Reinecke, „Des Sängers Fluch", Orchesterstück von H. v. Bülow, Violinvorträge des Hrn. L. Auer.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Frl. Eleonore von Bredfeld vom Landschaftlichen Theater zu Graz begann ihr erwähntes Gastspiel im Hofoperntheater am 29. Jan. als Agathe im „Freischütz" und fand ziemlich günstige Aufnahme. Den gestellten Anforderungen (Frl. Bredfeld sollte eventuell für die die hiesige Bühne definitiv verlassende Frau Mallinger engagirt werden) genügte jedoch die Sängerin nicht allseitig; obwohl gut talentirt, kann sie doch ihre Anfängerschaft nicht verbergen. — **Bremen.** Frau Moser aus Graz ist für die Bremer Oper engagirt worden. — **Cöln.** Am 3. Febr. eröffnete allhier Frau Friederike Grün aus Berlin eine Reihe von Gastdarstellungen. — **Elberfeld.** Am 2. Febr. gastirte im hiesigen Stadttheater das Künstlerpaar Artôt-Padilla im „Barbier von Sevilla" als Rosine resp. Figaro. — **Hamburg.** Am 29. Jan. beschloss Frl. Lauterbach aus Bremen ihre hiesigen Debuts als Recha in der „Jüdin". Als Eleazar trat in genannter Oper Hr. Müller vom k. Hoftheater zu Hannover auf. Letztere Bühne sandte uns am 1. Febr. noch einen Gast, Hrn. Link, welcher den Vasco de Gama in der „Afrikanerin" sang. — **München.** Frau Bianca Blume-Sauter setzte am 28. Jan. ihr Gastspiel im Hoftheater als Elsa im „Lohengrin" fort und zwar mit durchaus günstigem Erfolg. — **Olmütz.** Frl. Foret, eine noch sehr jugendliche Sängerin, welche unlängst ihre Studien in Wien beendete, trat dieser Tage im hiesigen Stadttheater als Valentine („Hugenotten") und Leonore („Troubadour") auf und fand freundliche Aufnahme. — **Stettin.** Am 26. Jan. gastirte im hiesigen Stadttheater Frl. Lilly Lehmann von der Berliner Hofoper als Martha in Flotow's gleichnamiger Oper. Ferner eröffnete am 31. Jan. Aglaja Orgeni aus Hannover als Valentine in den „Hugenotten" hier ein Gastspiel mit bedeutendem Erfolg. — **Wien.** Am 31. Jan. gab Frl. v. Murska im Hofoperntheater nochmals die Gilda im „Rigoletto".

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 3. Febr.: „Lass, Vater mein" von M. Hauptmann; „Wenn der Herr die Gefangenen" von Rebling. Nicolaikirche am 1. Febr.: „Herr, gehe nicht ins Gericht" von S. Bach. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 14. Jan.: „O theures Gotteswort" von M. Hauptmann; „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth" von D. Bortniansky. Am 21. Jan.: „Dein ewig ist mein Herz und Leben" von H. Giehne; „Sei Lob und Preis mit Ehren" von Joh. Eccard. Am 28. Jan.: „Gott sei uns gnädig und segne uns" von M. Hauptmann; „Herzlich lieb hab ich dich, o mein Herr" von Seth. Calvisius. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 4. Febr.: Chor („Fürchte dich nicht, spricht unser Gott") aus „Elias" von Mendelssohn. St. Jacobikirche am 4. Febr.: „Laut schalle würdiger Lobgesang", sechsstimmiger a capella-Chor von C. H. Döring. — **Dresden.** Kreuzkirche am 3. Febr.: „Herr, wie sind deine Werke so gross und viel", Motette von Kücken; „Feierlicher Glockenklang", Männerchor von Jul. Otto. Neustadtkirche am 4. Febr.: „Das ist der Tag des Herrn" von Mendelssohn. — **Magdeburg.** Domkirche am 28. Jan.: „Herr, mein Gott! Dein Weg ist heilig", Motette von Ehrlich. Am 4. Febr.: „Breit aus dein Reich und seinen Ruhm", Motette von Rungenhagen. — **Weimar.** Stadtkirche am 4. Febr.: „Herr unser Herrscher", Motette von M. Hauptmann. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 2. Febr.: Messe in B von Hummel mit Einlagen von Weigl. Am 4. Febr.: Messe in C von Gänsbacher mit Einlagen von Jos. und Mich. Haydn. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 2. Febr.: Festmesse von Hahn mit Einlagen von Krall. Am 4. Febr.: Messe von Mozart mit Einlagen von L. Weiss und Krall. Dominicanerkirche am 2. Febr.: Grosse (preisgekrönte, von Cyrill Wolf instrumentirte) Festmesse in C von E. Silas mit Einlagen von Seyfried und Mendelssohn. Franciscanerkirche am 2. Febr.: Messe in C von C. Greith mit Einlagen von Rotter und Liszt. Am 4. Febr.: Messe von Fr. Witt. Salvatorkirche am 2. Febr.: „Die Liebe des Nächsten", Lied von Beethoven; Aria di chiesa (1667, deutsch) von Alessandro Stradella. Pfarrkirche zu St. Mariahilf am 2. Febr.: Messe in Dmoll von Horak mit Einlagen von Krall und Schubert.

## Opernübersicht.

(Vom 27. bis 31. Januar.)

**Leipzig.** Stadtth.: 27. Figaro's Hochzeit; 28. Maurer und Schlosser; 31. Tannhäuser. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 27. Figaro's Hochzeit; 28. Prophet; 29. Freischütz; 30. Lustige Weiber von Windsor; 31. Tannhäuser. Walhalla-Volksth.: 28. Zauberring (Schröder); 30. Freischütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 29. Pariser Leben; 30. Schöne Helena. — **Bremen.** Stadtth.: 28. Freischütz; 30. Figaro's Hochzeit. — **Breslau.** Lobe-Th.: 27. Schöne Helena; 29. Pariser Leben; 30. Prinzessin von Trebisonde; 31. Paimpol und Perinette, Schöne Galathea. — **Chemnitz.** Stadtth.: 29. Freischütz; 31. Rigoletto. — **Cöln.** Thalia-Th.: 28. Martha. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 28. u. 31. Zauberflöte. — **Elberfeld.** Stadtth.: 28. Fidelio. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 27. Don Juan; 28. Orpheus in der Unterwelt; 31. Die beiden Schützen. — **Hamburg.** Stadtth.: 28. u. 31. Lohengrin; 29. Jüdin; 30. Nachtwandlerin. — **Magdeburg.** Stadtth.: 28. Postillon von Lonjumeau; 30. Lustige Weiber von Windsor. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 28. Fidelio; 31. Nachtlager von Granada. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 28. Lohengrin; 29. Waffenschmied. — **Nürnberg.** Stadtth.: 28. Maskenball (Verdi). — **Prag.** Deutsches

Landesth.: 27. Tannhäuser; Hamlet. Kralovské zemské ceské divadlo: 28. Faust a Markéta; 30. Lazebnik Sevitlsky (Rossini). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 28. Don Juan; 30. Czaar und Zimmermann. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 28. Mignon; 31. Wildschütz. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 27. Dinorah; 28. Freischütz; 29. Zauberflöte; 30. Margarethe; 31. Rigoletto. Carl-Th.: 27. Pariser Leben; 31. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 27. Banditen. Strampfer-Th.: 27. u. 28. Dorfbarbier (Schenk).

## Rückblick.

Im Laufe des Monates Januar waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 52 Vorstellungen mit 14, Wagner in 37 V. m. 5, Meyerbeer in 30 V. m. 6, Mozart in 24 V. m. 4, Auber in 17 V. m. 6, Verdi in 17 V. mit 4, Rossini in 14 V. m. 3, Weber in 14 V. m. 2, Lortzing in 13 V. mit 6, Gounod in 11 V. m. 2, Donizetti in 10 V. m. 4, Flotow in 8 V. m. 3, Bellini, Marschner und Suppé in je 7 V. m 2, Schenk in 7 V. m. 1, Beethoven, Halévy und Nicolai in je 6 V. m. 1, Boieldieu und Thomas in je 5 V. m. 2 verschiedenen Werken, Adam in 4 V. m. 1, Schröder in 3 V. m. 1, v. Holstein, Jonas, Kreutzer und Legouis in je 2 V. mit einem Werk und Balfe, Conradi, Dittersdorf, Gluck, Hérold, Hoppfer, v. Linder, Méhul, Schubert, Spohr, Strauss und Taubert je einmal vertreten.

## Aufgeführte Novitäten.

Amersfoordt-Dyk (Frau), „Die Allgegenwart Gottes", Oratorium (Amsterdam, Vincentiusconcert.)
Berthold (Th.), „Am Imatra", Symphonie. (Dresden, 4. Symphonieconcert.)
Brahms (J.), Streichsextett [No. ?]. (Basel, Gesangvereinsconcert.)
Bülow (H. v.), „Des Sängers Fluch", Orchesterstück. (Zürich, 5. Tonhalleconcert.)
Gade (N. W.), „Kalanus". (Emden, Gesangvereinsconcert.)
Goldmark (C.), Orchesterscherzo. (Breslau, 9. Abonnementconcert des Orchestervereins.)
Herzogenberg (H. v.), Streichquartett. (Graz, Matinée des Hrn. v. Hausegger.)
Lassen (E.), Musik zu den „Nibelungen". (Jena, 5. Akademisches Concert.)
Liszt (F.), Festmarsch. (Pest, 4. Concert des Vereins für Musikfreunde.)
— — „Orpheus". (Sondershausen, 2. Erholungsconcert.)
Reichel (Ad.), Clavierquintett. (Bern, Benefizconcert des Autors.)
Rheinberger (J.), Clavierquartett in Esdur. (Dresden, Concert des Tonkünstlervereins.)
— — „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester. (Leipzig, Concert der Pauliner.)
Rubinstein (A.), Claviertrio in Gmoll. (Bern, 3. Kammermusik.)
Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester. (Leipzig, Concert der Pauliner.)
Volkmann (R.), 1. Serenade für Streichorchester. (Dresden, Concert des Tonkünstlervereins.)
— — 2. do. (Meiningen, Abendunterhaltung der Künstlerklause.)
Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Jena, 5. Akademisches Concert. Mühlhausen, Liedertafelconcert.)
Wüllner (F.), „Heinrich der Finkler" für Soli, Männerchor und Orchester. (Leipzig, Concert der Pauliner.)

## Journalschau.

Echo No. 5. Recensionen. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Euterpe No. 2. Ernst Hentschel (dessen bevorstehendes 50jähriges Amtsjubiläum betr.). — Die Classiker und das Urtheil von Zeitgenossen (aus F. Müller's R. Wagner und das Musikdrama). — Sancta Caecilia. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 5. Nekrolog (Aline Hundt). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 6. Besprechungen (A. W. Ambros, Bunte Blätter, sowie Symphonie Op. 54 von R. Wuerst). — Berichte und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Rich. Wagner hat soeben nachstehende Proclamation erlassen:

Den geehrten Patronen der Bühnenfestspiele in Bayreuth

bringe ich zur Kenntniss, dass in Folge der mir gemeldeten Zeichnungen, sowie im Vertrauen auf die befriedigenden Ergebnisse der Wirksamkeit der verschiedenen Vereine, ich mich veranlasst gesehen habe, die Errichtung des für diese Bühnenfestspiele vor Allem nöthigen provisorischen Theaters in Auftrag zu geben.

Hiefür war es erforderlich, in Bayreuth selbst ansässige Gönner meiner Unternehmung zur Uebernahme der Verwaltung derselben einzuladen, und ich zeige demnach ferner den geehrten Patronen an, dass dieser am Orte selbst thätige Verwaltungsrath aus folgenden hochgeachteten Herren zusammengesetzt ist:

Bürgermeister Muncker,
Banquier Friedrich Feustel,
königl. Advocat Käfferlein.

Die Herren dieses Verwaltungsrathes, welche einerseits für die richtige Verwendung der Patronatsgelder, über welche sie seiner Zeit Rechenschaft ablegen werden, einstehen, sind somit andererseits zugleich von mir bevollmächtigt, in meinem Namen mit den geehrten Patronen im Sinne der ganzen Unternehmung sich in das erforderliche Einvernehmen zu setzen. An das Bankhaus Friedrich Feustel in Bayreuth mögen demnach auch von jetzt an, als auf dem kürzesten Wege, die Einzahlungen der gezeichneten Patronatgelder, welche uns ferner zur Kenntniss gelangen werden, stattfinden.

Da andererseits diesem Verwaltungsrathe gegenüber die Interessen der geehrten Patrone mich noch einer besonderen Vertretung werth dünken, lade ich jeden derselben hiemit zugleich ein, sich einem der Wagner-Vereine, und zwar für jeden Patronatschein mit einer Stimme anzuschliessen. Die Vereine ersuche ich dann, ihrerseits Bevollmächtigte zu einer Zusammenkunft in Bayreuth am Tage der beabsichtigten Grundsteinlegung des Theatergebäudes, nämlich am 22. Mai d. J., abzuordnen, wobei zu beachten wäre, dass solche Vereine, welche eine persönliche Abordnung nicht ermöglichen könnten, durch einen anderen Verein sich vertreten lassen sollten. Hier würden dann die Interessen der geehrten Patrone im Betreff der ihnen wünschenswerthen Benützung der Zuschauerplätze, von denen ich, ausser den ihnen unbedingt zustehenden, noch 500 unentgeltlich zu vertheilende zu ihrer wohlmeinenden Verfügung stelle, im Sinne einer Patronat-Commission berathen, und darüber nach dem Rechte einer Stimme für jeden ganzen Patronatschein beschlossen werden.

Geneigte Erwiderungen auf die voranstehende Mittheilung ersuche ich die geehrten Patrone, sowie die sie vertretenden Vereine, fortan an den Eingangs namhaft gemachten Verwaltungsrath, oder an eines seiner Mitglieder in Bayreuth richten zu wollen, wogegen Herr General-Intendant Baron von Loën in Weimar fortfahren wird, sowohl meiner Unternehmung, als den für dieselbe sich Interessirenden, seine thätigste Hilfe zu widmen.

Bayreuth, den 1. Februar 1872.

Richard Wagner.

* Die Constituirung des Brüsseler Wagner-Vereins hat sich bereits vollzogen.

* In Athen soll ein Conservatorium der Musik errichtet werden.

* „Jedem das Seine"! muss man unwillkürlich denken, wenn man in „J. Schuberth's kleiner Musikzeitung" bei Erwähnung des Pianisten Hrn. Th. Ratzenberg Folgendes für baare Münze nehmen soll: „Wir haben Beethoven's unerreichte Clavier-Concertpièce (Es dur-Concert) schon oft, von allen hervorragenden Clavierschülern Liszt's, gehört — aber besser noch nie! Hr. Ratzenberg darf sich als genialer (!) Beethoven-Interpret kühnlich Hans v. Bülow und Tausig(?) an die Seite stellen" etc. — Vielleicht dürfte es sich verlohnen, dem Verfasser in Rede stehenden Referates, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach u. A. auch mit dem Urheber eines in No. 2 der obengen. Zeitung enthaltenen unflätigen Ausfalles gegen R. Wagner identisch ist, gelegentlich einmal etwas näher auf die schreibelustigen Finger zu sehen.

* In Weissenfels hat sich eine Anzahl angesehener Männer zusammengethan, um eine würdige Feier des auf den 14. Octbr. d. J. fallenden 50jährigen Schulamtsjubiläums des Musikdirectors Ernst Hentschel daselbst vorzubereiten. Vornehmlich hofft man bei diesem Anlass die Mittel zu erlangen, um zu Ehren des Jubilars eine Hentschel-Stiftung als Stipendienfonds für das dortige Seminar gründen zu können.

* Das Theater zu Kronstadt (Russland) ist am 25. Jan. ein Raub der Flammen geworden.

* Baron von Perfall, der Intendant der Münchener Hofbühne, ist mit der Composition der Musik zu Racine's „Esther" beschäftigt und hat den grössten Theil derselben bereits vollendet.

* In Leipzig ging am 7. d. M. nach langer Pause Weber's „Euryanthe" wieder in Scene.

* Dem Vernehmen nach wird Frl. Lie, die vortreffliche norwegische (nicht, wie wir neulich irrthümlich sagten, schwedische) Pianistin in dem kurz bevorstehenden Pensionsfondsconcert des Gewandhausconcertinstitutes in Leipzig ein Manuscriptconcert ihres Landsmannes Edvard Grieg, welchem Werke man mit besonderem Interesse entgegensehen dürfte, zum ersten Mal in Deutschland zu Gehör bringen.

* *Professor* Jos. Rheinberger in München wird in kürzester Frist die Partitur einer dreiactigen komischen Oper „Thürmer's Töchterlein" vollendet haben. Die Geschichte spielt zur Zeit des Schwedeneinbruchs in München Anno 1631. Der Text wurde nach einer Trautmann'schen Novelle von Max Stahl gedichtet.

* Capellmeister Friedrich Marpurg in Darmstadt, ein Urenkel des bekannten Musikschriftstellers Friedrich Wilhelm Marpurg, hat die Composition einer dreiactigen, von E. Pasqué gedichteten grossen historisch-romantischen Oper, „Agnes von Hohenstaufen", vollendet.

* Seit unserer letzten Novitätenschau auf dem Gebiet der italienischen Oper ist bereits wieder eine Reihe einschlägiger neuer Werke aufgetaucht; so ging im Teatro nuovo nazionale zu Neapel Miceli's „L'Ombra bianca" unter lebhaftem Beifall zum ersten Mal über die Bühne, im Teatro Mercadante zu Neapel wird Salomè's „Gilda" vorbereitet, im Politeama-Theater derselben Stadt studirt man eifrig an einer Operette von Alberti, welche den Titel „Oreste" führen wird. Beiläufig berichten wir noch, dass man im Teatro Capranico zu Rom erfolglose Wiederbelebungsversuche mit Coppola's „Nina pazza per amore" anstellte.

* Im Cercle de Bériot zu Löwen (Belgien) fand unlängst die erstmalige Aufführung einer neuen, „Le Sorcier par Hasard" betitelten Oper des Baron A. de Peelaert statt.

* Der Capellmeister des Stadttheaters zu Hamburg, Müller, hat die Composition einer neuen dreiactigen Oper vollendet, welche im Laufe der nächsten Saison auf genannter Bühne vorgeführt werden soll. Ebendaselbst wurde am 4. Febr. eine vom Capellmeister Adolph Mohr componirte neue einactige komische Oper, „Der Vetter aus Bremen", zum ersten Mal gegeben.

* Eine nach einem altfranzösischen Stoff von Emil Blank bearbeitete neue Operette des Componisten Robert von Hornstein, welche den Titel „Der Dorfadvocat" führt, wird gegenwärtig im Münchener Hoftheater zur Aufführung vorbereitet.

* Wie wir in einem Berliner Blatt lesen, soll A. Reissmann's Oper „Gudrun" noch in der gegenwärtigen Saison in Dresden in Scene gehen. — Die erste Leipziger Aufführung dieses Werkes war nach einigen Zeitungen schon im Jahre 1868 sicher zu erwarten, und im Herbst 1871 fand sie in Wirklichkeit erst statt. Dieses Schicksal auf Dresden angewendet ergäbe die Jahreszahl 1875.

* In Wien ist am 3. d. M. Offenbach's neue, von einem Theil des dortigen Publicums sehnlichst erwartete dreiactige Operette „Der Schneeball" unter persönlicher Leitung des Componisten zum ersten Mal in Scene gegangen.

* Rich. Wagner hat am 3. Febr. Bayreuth wieder verlassen und ist nach Luzern zurückgekehrt. Den ersten Conferenzen des weiter oben vom Meister selbst bezeichneten Verwaltungsrathes in Bayreuth wohnte auch der anwesende Begründer des zuerst ins Leben getretenen Wagner-Vereins, Hr. Emil Heckel aus Mannheim, bei.

* Unter den Bewerbern um die Direction des Stadttheaters zu Bonn ist der zukünftige Leiter der Cölner Stadtbühne, Hr. Behr, als Sieger hervorgegangen. Höchst nachahmenswerth ist die dem gewählten Director vom dortigen Stadtverordnetencollegium auferlegte Verpflichtung, sich der Inscenirung Offenbach'scher Operetten zu enthalten, weil — wie man besonders betonte — „das Theater als ein Kunstinstitut die möglichste Rücksicht auf Sitte und Anstand zu nehmen hätte".

* Der k. bayer. Hofopernsänger und Opernregisseur Eduard Siegl in München feierte am 29. Jan. das 40jährige Jubiläum seiner Thätigkeit an der Münchener Hofoper.

**Auszeichnung.** Hr. J. Schuberth, Chef der Firma J. Schuberth & Co., hat vom Grossherzog von Weimar die grosse goldene Civil-Verdienstmedaille erhalten.

**Gestorben.** Der seiner Zeit sehr beliebte Bassbuffo Carl Benza ist anfangs Januar im Alter von 60 Jahren in Pest gestorben.

### Berichtigung.

In den Notenbeispielen einiger Exemplare der vor. No. sind verschiedene Incorrectheiten stehen geblieben, als deren hauptsächlichste wir die das 1. Notenbeispiel auf Seite 85 in der Melodie beginnende C statt Es bezeichnen.

---

**Briefkasten.** *F. N.* in *D.* Aus Ihren werthen Zeilen war nicht genau ersichtlich, ob die beiden in „unvermeidlicher" Rhapsodie machenden Referate von Einer Feder herrühren. — *M. E.* in *S.* Opernrepertoire nur verwendbar, wenn die Angabe allwöchentlich geschieht. — *G. St.* in *E.* Name nicht gut zu entziffern. — *F. B.* in *W.* Sie scheinen Molière's „Ich nehme mein Eigenthum, wo ich es finde" zu beherzigen. Jeder nach seiner Bequemlichkeit! — *C. F.* in *M.* Eine bestimmte Reihenfolge wird beim Studium der Beethoven'schen Sonaten in gen. Institut nicht eingehalten; bei den so verschieden talentirten Schülern ist dies überhaupt nicht möglich. Auf die 2. Anfrage antworten wir mit F. Brendel's Werke trotz der Verkleinerungssucht eines Ambros. Ihr 3. Anliegen verstehen wir nicht ganz, da die angeführten Herren nur Claviercompositionen für neue Ausgaben redigirt haben. — *R.* in *S.* M. B. befindet sich in Berlin, J. R. in Wiesbaden, R. V. in Pest und Ch. G., wenn wir unserer nicht ganz zuverlässigen Quelle trauen sollen, in London. — *B.* in *M.* Anonyme Referate sind Speise für den Papierkorb. — *C. K.* in *Z.* Wir müssen für das freundliche Anerbieten danken.

# Anzeigen.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 16. Februar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
**E. W. Fritzsch.**

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 8.



## Ueber angebliche Missklänge in der Musik Richard Wagner's.

Von **Otto Tiersch.**

(Fortsetzung und Schluss.)

Sieht man sich nun zunächst nach den Ursachen um, aus denen jener Vorwurf gegen die Musik Wagner's allenfalls entspringen könnte, so ergibt sich Folgendes:

Jener Vorwurf könnte seine Begründung darin finden, dass Wagner die sinnliche Empfindung unangenehm berührte, indem er in seinen Schöpfungen Töne gleichzeitig erklingen liesse, deren Zusammenklang durch allzustarke Schwebungen und dergl. unleidlich würde. Wer aber die harmonische Grundlage der Werke Bach's, Mozart's, Mendelssohn's, Schubert's, Beethoven's und Schumann's sich wirklich etwas genauer angesehen hat, wird zugeben müssen, dass Wagner nur an äusserst wenigen Stellen accordische Gebilde verwendet und Klangverbindungen hat auftreten lassen, die nicht schon bei jenen Meistern zu finden wären, und für etwaige Uebertreibungen, die sich allerdings viele Dirigenten durch zu rohes Hervortretenlassen gewisser Instrumentenclassen zu Schulden kommen lassen, kann doch nicht der Componist verantwortlich gemacht werden. Ausserdem aber würde dem betreffenden Vorwurfe, auch wenn jene Voraussetzung wirklich zuträfe, gar keine wirklich ästhetische Berechtigung zukommen, wie ich in einem früheren Artikel dieser Blätter glaube nachgewiesen zu haben. — Auch aus einer ungerechtfertigten Charakteristik und falschen Darstellungsweise, wenn diese wirklich vorhanden wären, würde sich eine Berechtigung jenes Tadels nicht ableiten lassen, da ein Klangbild durch die blosse falsche Anwendung keineswegs missklingend gemacht werden kann.

Jener Vorwurf wäre also ohne jegliche Berechtigung, wenn er sich nicht daraus erklären liesse, dass Wagner unserer Vorstellungskraft, unserer musikalischen Auffassung zumuthet, Klänge mit einander in Beziehung zu setzen, welche durchaus keine Beziehung zu einander haben, — und dieses ist es auch, was die Anhänger jener Ansicht meinen, wenn sie vom Missklange der Wagner'schen Musik sprechen.

Zerlegt man nun die Veranlassung zur Entstehung von Tonbeziehungen in ihre Elemente, so ergibt sich, dass Klänge überhaupt nur in Beziehung gesetzt werden können mit Rücksicht auf die Eigenschaften der Tonhöhe, der Tondauer, der Tonstärke und der Klangfarbe. Bei den Beziehungen, welche sich auf die Dauer und die verhältnissmässige Stärke der Töne gründen, kann von der Entstehung eines Missklanges nicht die Rede sein; man könnte, wenn Wagner nach dieser Seite hin wirklich ungerechtfertigte Tonbeziehungen verwendet hätte, hieraus höchstens den Vorwurf ableiten, dass er keine Melodien und überhaupt keine Formen kenne. Was aber die aus der Klangfarbe resultirenden Tonbeziehungen betrifft, so geben selbst die entschiedensten Gegner Wagner's zu, dass dieser Componist hierin (in der Instrumentation) ein Meister ersten Ranges ist, ja sie behaupten geradezu, dass er nur durch diese Meisterschaft so bestechend wirke. Sollte der Vorwurf des Missklanges also wirkliche Berechtigung haben, so müsste zu constatiren sein, dass Wagner in seinen Tonsätzen Ton- und Accordverbindungen gebrauche und Modulationen anwende, deren Bestandtheile nach ihrer T o n h ö h e in keiner erkennbaren Beziehung zu

einander stehen. Es wäre somit nur die Begründung dieser Annahme zu untersuchen, um die Richtigkeit der in Frage stehenden Verurtheilung Wagner'scher Musik zu prüfen. Diese Untersuchung ist aber lediglich eine Aufgabe der Harmonielehre, und daher wird es wohl auch nicht als Ueberhebung angesehen werden, wenn ich mir eine leidliche Befähigung dazu vindicire, sie zu unternehmen.

Es muss von vornherein zugestanden werden, dass Richard Wagner neue und eigenthümliche Accordverbindungen und Modulationen anwendet; aber das haben seiner Zeit auch Beethoven und Mozart gethan, und somit hat auch Wagner und jeder andere Componist ein Recht dazu, wenn die gebräuchlichen Mittel des Ausdrucks nicht genügend erscheinen. Ein Vorwurf würde nur erlaubt sein, wenn die eigenartigen Wendungen als ungerechtfertigt sich nachweisen liessen.

Ueberschaut man das gesammte Gebiet der Harmonie und der Modulationen, so ergibt sich die Vorstellung, als sei man hierin „an der menschenmöglichen Grenze angekommen" (J. C. Lobe, „Consonanzen und Dissonanzen", S. 422 ff.), als eine sehr armselige. In unserem temperirten Tonsystem lassen sich als von den Classikern gebraucht mit Leichtigkeit ca. 200 verschiedene Stammaccorde nachweisen; das würde die Möglichkeit von $200^{10}$ oder 1,024,000,000,000,000,000,000 verschiedenen Accordverbindungen ergeben, von denen jede nicht mehr als höchstens 10 verschiedene Accorde enthalten würde. Wollte man sich auf ein und dieselbe Tonart beschränken, so würden sich, da sich in jeder Tonart mehr als 25 verschiedene Stammaccorde nachweisen lassen, dennoch mindestens $25^{25}$ oder 88,807,000 verschiedene Wendungen ergeben, in deren jeder ein und derselbe Accord nur einmal vorkommen würde. Dass jede dieser Wendungen anders klingt als die andere, sieht jeder ein, der da erkennt, dass selbst die Verbindung von nur drei Accorden in verschiedener Folge verschieden klingt. Sollten alle 24 Tonarten unseres Systems mit einander verbunden werden, so würden sich jene 88,807,000 Möglichkeiten noch um das $24^{24}$fache vervielfältigen; jene 3000 Eisenbahnwagenladungen Manuscripte, welche ich einst im Scherz Hrn. Lobe mit der Annahme vorgerechnet habe, dass jede Tonart nur in einer einzigen Weise charakterisirt werden und in jedem Tonsatze ein und dieselbe Tonart nur einmal auftreten soll, würden sich dadurch auf 88,807,000 $\times$ 3000 oder auf 266,421,000,000 Wagenladungen vermehren. Das ist die geringste Zahl der Möglichkeiten, unter denen jeder Componist, geleitet von seinen Intentionen und seinem geläuterten Geschmacke, zu wählen hat; doch wo ist nun die Grenze des Anwendbaren, und wer soll entscheiden, ob Wagner diese Grenze wirklich überschritten hat? Als urtheilsfähig hierüber werden von den verschiedenen Seiten nur drei verschiedene Factoren namhaft gemacht, und mehr lassen sich auch überhaupt nicht nachweisen.

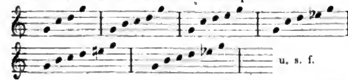
Die eine Partei hat behauptet, man dürfe über das, was unsere Classiker gewagt haben, nicht hinausgehen. Wie ich aber oben schon andeutete, ging in dieser Beziehung jeder dieser Classiker über seine Vorgänger hinaus, und jeder behielt trotz der Anfechtungen, die er deshalb erleiden musste, schliesslich Recht. Wer will da behaupten, dass nicht auch Wagner schliesslich Recht behalten wird? Nur die geistige Beschränktheit kann auf dieser Ansicht ohne weitere Kritik beharren.

Grössere Berechtigung scheint schon die Annahme derjenigen zu haben, welche die Entscheidung über die Grenze des Anwendbaren der Wissenschaft der Harmonielehre übertragen wissen wollen. Aber mit wie geringem Rechte sich von hier aus der fragliche Vorwurf gegen die Wagner'sche Musik begründen lässt, erkennt man schon aus der einfachen, unableugbaren Thatsache, dass die Harmonielehre bis jetzt mit einer exacten Wissenschaft noch nicht die geringste Aehnlichkeit hatte. Um wie viel hinfälliger muss nun diese Begründung werden, wenn sich zeigt, dass alle Accordbildungen, alle Ton- und Accordfolgen und alle Modulationen, welche Wagner in seinen Compositionen verwendet, in einfacher und consequenter Weise von derselben Harmonielehre erklärt werden? Dass dies aber der Fall ist, ist unter Anderen in des Verfassers „System und Methode der Harmonielehre" nachgewiesen. Die Grundlagen des dort erbauten Harmoniesystems sind sicher einfach genug, denn alle Einzelnheiten resultiren aus dem Satze, „dass alle Töne eines Tonsatzes (mit einziger Ausnahme der unharmonischen Durchgänge, Wechselnoten, Neben-, Hilfs- und Zwischentöne) unter sich in einem durch die drei Grundintervalle — reine Octave, reine Quinte und grosse Terz — ausdrückbaren Verhältnisse stehen" müssen, was aber die Consequenz in der Entwickelung des Systems anbelangt, so ist demselben seiner Zeit von der Kritik sogar — man wird dies freilich kaum begreifen — der Vorwurf einer allzu strengen Consequenz gemacht worden.

Somit bliebe nur noch eine einzige Instanz competent, das „musikalische Gehör" nämlich. An dieses wird denn auch jetzt in der Regel appellirt, um den Beweis für die Richtigkeit der Behauptung zu führen, dass Wagner „Missklänge" verwende, — es wird sich bald zeigen, mit welchem Rechte.

Wäre die bis jetzt anerkannte Ansicht richtig, dass das musikalische Gehör — soweit man darunter diejenige Fähigkeit versteht, Tonhöhenbeziehungen auffassen zu können, — eine angeborene Gabe der Natur an einzelne Bevorzugte sei, unter denen die Musiker die erste Stelle einnehmen, so wäre gegen die Competenz dieses Richters in Beziehung darauf, was klingt und was nicht klingt, nichts einzuwenden. Aber es würde zunächst allen Beobachtungen der Psychologie widersprechen, wenn einigen Menschen geistige Gaben in einem Zustande so vollkommener Entwickelung zu Theil geworden wären, die vielen anderen gänzlich fehlen sollten. Ausserdem aber lehrt auch die gewöhnliche Erfahrung, dass vielen Ohren gerade das gefällt, was anderen missfällt, und leicht lässt sich nachweisen,

dass in früheren Zeiten Manches missklingend genannt wurde, was jetzt für recht wohlklingend gilt.*) Es wäre daher viel einfacher und natürlicher, wenn sich das musikalische Gehör in seinen ersten Stadien als eine allen vollsinnigen Menschen angeborene, entwickelungsfähige, aber auch entwickelungsbedürftige Anlage ansehen liesse. Man ist auf diese naheliegende Annahme bis jetzt nur deshalb nicht mit Entschiedenheit gekommen, weil man nicht wusste, worin der Keim zu dieser Anlage bestehen und wie die Möglichkeit und die Art der Entwickelung nachgewiesen werden sollte. Das aber glaube ich in meinem „System" vollständig dargelegt zu haben. Die Möglichkeit zur Auffassung der drei Grundintervalle (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz), als der drei einfachsten Tonhöhenverhältnisse, dieses ist es, was jedem vollsinnigen Menschen angeboren ist. Die Fähigkeit zur Auffassung aller complicirteren Tonhöhenbeziehungen dagegen muss jeder Mensch sich erst durch Uebung und Stärkung jener Naturanlage erringen. Stimmt hiermit die Erfahrung und Beobachtung nicht vollkommen überein? Die Verwandtschaft zwischen den Tönen einer Octave, einer Quinte oder einer Terz ist die leichtest erkennbare. Nächstdem sind es die Verwandtschaften, welche sich auf eine Verbindung je zweier dieser Intervalle gründen: die der Quarte, der kleinen Sexte und der kleinen Terz nämlich. Diese Schritte sind es auch, mit denen einfache Volkslieder und namentlich Kinderlieder sehr oft beginnen. Bei einer Zusammenfassung mehrerer Töne werden die verwandtschaftlichen Beziehungen aller Töne am leichtesten kenntlich sein, wenn alle im Verhältnisse der drei Grundintervalle oder doch ihrer einfachsten Verbindungen sich auf ein und denselben Ton beziehen lassen. In der That kommen wir bei der Verbindung der mit *g* nahe verwandten Töne *c*, *e*, *es*, *h* und *d* folgenden Scalen auf die Spur, die als chinesische, japanesische, altgallische Tonarten u. s. f. in der Theorie herumspuken.




Ziehen wir dazu noch die mit dem naheverwandten *c* verwandten Töne *f*, *as* und *a* zu, so ergeben sich noch eine ganze Reihe anderer Scalen, und unter ihnen findet man auch die Dur- und die Molltonartleiter, die den eigenthümlichen Charakter haben, das Wesen der betreffenden Tonart melodisch zum Ausdrucke zu bringen. Es ist leicht einzusehen, warum bei geringer Weiterentwickelung einfachere und leichtfassbare Melodien sich in diesen Tonverbindungen bewegen müssen. Treten dagegen Töne ein, deren Verwandtschaft sich in anderer Weise vermittelt, so wird es dem weniggebildeten Ohre schon schwerer, diese Verwandtschaft zu erkennen, so z. B. bei schnellen Modulationen. Wie schwer wird Kindern die zweite Verszeile in dem Choral „Jesus meine Zuversicht", und was sagt das „Volk" zu einer Schumann'schen Melodie und dergl.? — Aehnlich verhält es sich mit der Bildung von Accorden. Der Dur-Dreiklang als einfachste Verbindung der Grundintervalle war die erste Form, und es hat lange gedauert, ehe selbst die einfachste Dissonanz accordisch verwendet wurde, weil hier die zu Grunde liegenden Intervallcombinationen weit zusammengesetzter sind, als bei den consonanten Accorden. Doch noch bei Weitem auffälliger springt diese Thatsache hinsichtlich verschiedener Accordverbindungen in die Augen. Von der Verbindung des tonischen Dreiklanges mit dem Dreiklange der Oberdominante, zu deren Auffassung das Gehör nur wenige Intervalle von einem vorhandenen und sehr hervorstechenden Tone aus abzumessen hat,



bis zur Verbindung zweier fernverwandter dissonirender Accorde, zu deren Auffassung das Ohr sehr zusammengesetzte Intervallverbindungen zerlegen muss, ist ein weiter Schritt. Ein weniger geübtes Ohr kann daher recht wohl die Verwandtschaft der beiden ersten Accorde fassen; es muss aber schon viel Uebung vorhergegangen sein, wenn die Fähigkeit erlangt werden soll, auch die Beziehungen der Töne in der letzten Accordfolge zu erkennen. Die Schwierigkeit der Auffassung wird aber noch viel mehr gesteigert, wenn der Wechsel der Töne, von denen aus das Abmessen der Grundintervalle zu erfolgen hat, ein schneller und häufiger wird, wenn also mehr als zwei nur fernverwandte Accorde einander folgen, oder wenn schnelle Modulationen eintreten. Es ist daher nur ein sehr geübtes Ohr im Stande, die Tonverbindungen in solchen complicirten Folgen verständlich zu finden; ein minder geübtes Ohr dagegen wird Accordverbindungen wie die folgende, in welcher die Intervalle immer von neuen und erst zu suchenden Tönen aus abzumessen sind, unerträglich finden, und gleichwohl sind dieselben gebräuchlich und berechtigt.



Die Verschiedenheit der aufzulösenden Intervallverbindungen ist aber fast ebenso unbegrenzt, wie die Zahl der überhaupt möglichen Accordverbindungen. Jeder bedeutende Componist wird nun, theils um neue

*) Man denke nur an die Vorwürfe, die Fétis der bekannten Einleitung zu einem Mozart'schen Quartett seinerzeit gemacht hat, oder an die Geschichte, die Hellmesberger mit einer Beethoven'schen Symphonie passirte. Recht ergötzliche Einzelnheiten sind mir auch bei den Vorarbeiten zu einer Schrift über die musikalische Kritik der Berliner Presse aufgestossen.

Darstellungsmittel zu schaffen, theils auch um abgebrauchten Wendungen zu entgehen, ganz naturgemäss zu immer entlegeneren Combinationen greifen. Hieraus ergibt sich, dass man, um Compositionen ihrem tonischen Zusammenhange nach auffassen zu können, sein Gehör erst bis zu dem Grade heranzubilden hat, den die Auffassung dieser Sachen erfordert, und dass ohne diese Fähigkeit Vieles als unzusammenhängend und daher missklingend erscheinen muss.

Wie steht es nun aber um die Ausbildung dieser Fähigkeit der musikalischen Auffassungskraft? Gehörübungen werden nur angestellt bei den Treffübungen im Gesangunterrichte, aber natürlich in gänzlich unzureichender Weise. Man beschränkt sich darauf, die einzelnen Töne der Tonartleiter verbinden zu lernen und in dieser die einzelnen Melodieschritte zu üben, obgleich leicht einsehbar sein müsste, dass schon der einfache Secundenschritt z. B. sehr verschieden wirken muss je nach der Accordverbindung, welcher er angehört.




Im Uebrigen bleibt Alles dem Zufall überlassen. Bei Haydn, Mozart und Beethoven, mit deren Musik wir gross geworden sind, hilft natürlich das häufige Anhören der von ihnen verwendeten Accordverbindungen über diesen Uebelstand hinweg. Wie aber stellt man sich der Musik Wagner's gegenüber? Man lässt sich zurückstossen von den angeblichen Missklängen, an denen nach der oberflächlichen Beobachtung natürlich nur der Componist Schuld haben kann. Und doch sollte man hier noch viel vorsichtiger sein, da eine neue Wendung auch schon dadurch seltsam klingt, dass sie von anderen, an die man gewöhnt ist, abweicht; Einer, der die Musik unserer Classiker oft gehört hat, ist also noch viel weniger unparteiisch, als ein Hörer ohne jegliche musikalische Bildung.

Sieht man sich nun nach diesen Auseinandersetzungen die thatsächlichen Verhältnisse an, die jetzt in einem ganz anderen Lichte und viel erklärlicher erscheinen müssen, so findet man, dass zu den Verehrern Wagner's die grössten jetzt lebenden musikalischen Capacitäten gehören, während die Zahl derjenigen, die vom Missklange der Wagner'schen Musik sprechen, sich recrutirt zum grössten Theile aus der Masse des musikalischen Laienstandes und aus dem musikalischen Proletariat, zum geringeren Theile aus der Reihe der musikalischen Theoretiker und Schriftsteller und aus denjenigen, welche aus Begeisterung für einen bestimmten Meister oder für eine bestimmte Epoche sich absichtlich gegen weiterbildende Einflüsse abschliessen. Ueber die Ursache zu dieser Erscheinung wird wohl schwerlich noch Jemand im Unklaren sein können.

Es könnte nun noch darauf hingewiesen werden, dass auch viele andere Vorwürfe, die man Wagner's Musik machen zu müssen glaubt, ganz ähnliche Ursachen haben, — hier handelt es sich aber um diesen Nachweis nicht. Bemerken jedoch muss ich noch, dass Kritiker und andere Schriftsteller, die es mit ihrer Aufgabe, für eine bessere Musikbildung Sorge tragen zu helfen, ernst meinen, doch endlich von den hier nachgewiesenen Gesichtspuncten Notiz nehmen müssten und dieselben, wenn sie nicht zu widerlegen wären, möglichst verbreiten sollten; eine Hauptaufgabe der Bildung ist die Beseitigung von Vorurtheilen, und das von dem Missklange Wagner'scher und anderer Musik ist ein gar weit verbreitetes.

---

## Kritik.

**Alexander Wheelock Thayer.** Ludwig van Beethoven's Leben.

Wie Goethe einst „Shakespeare und kein Ende" ausrief, so möchte man — angesichts der stetig anschwellenden Litteratur über unseren grössten Instrumentalcomponisten — „Beethoven und kein Ende" ausrufen. Wir werden übrigens eine Ursache haben, diese „Endlosigkeit" zu bedauern, so lange uns Werke geboten werden, wie die Thayer'sche Biographie, von welcher nunmehr auch der zweite Band vorliegt. Bis wann und mit welchem Bande der Verfasser den Schlussstein zu diesem biographischen Monumente legen wird, vermag er gegenwärtig wohl selbst nicht abzusehen; es ist auch deshalb ein allseitig erschöpfendes Urtheil festzustellen für jetzt selbstverständlich nicht möglich; dieses müssen wir uns bis zum Erscheinen des Schlusses vorbehalten; aber aussprechen können wir es gleich hier, dass, wenn jener erfüllt, was die beiden ersten Theile versprechen (und auch schon zum Theil erfüllen), wir ein Werk vor uns haben, welches in Absicht gründlichster biographischer Forschung und Ausführlichkeit die e r s t e  S t e l l e in der Beethoven-Litteratur einzunehmen berufen ist.

Begeisterung für des Meisters Schöpfungen hat Thayer — den Amerikaner — die Erforschung und wahrheitsgetreue Darstellung des Lebenslaufes desselben sich selbst als seine eigene Lebensaufgabe stellen lassen. Die beiden mässig starken Bände sind die Frucht der eifrigsten Forschungen und Sammlungen, denen sich der Verfasser in fast allen Ländern des Continentes und selbst jenseits des Oceans durch nahezu zwei Decennien hingab. Zahllose Bibliotheken und Archive hat er durchstöbert, oft ganz nutzlos, oft nur mit geringen Resultaten, aber keine Mühe scheuend, um überall das Wahre und Richtige finden zu können. „Ich verfechte keine Theorien und huldige keinen Vorurtheilen, mein

einziger Gesichtspunct ist die Wahrheit" — sagt Thayer von sich; und in der That besitzt er in ausgezeichnetem Grade die Fähigkeit, alle Begebenheiten, die im Laufe der Zeiten durch falsche Tradition oder in verwerflicher Tendenz entstellt auf uns gelangten, dieser Zuthaten zu entkleiden und, indem er mit musterhafter Gründlichkeit jede Einzelnheit bis zu ihrem Anfange und Grunde durchforscht, diese in ihrer wirklichen, unverfälschten Gestalt darzustellen. Manche hypersentimentale Anekdote, zu deren Helden man mit besonderer Vorliebe stets einen grossen Künstler macht, fällt der strengen Forschung schonungslos zum Opfer.

Wie schon der von Thayer gewählte Titel besagt, war sein Haupt-, ja fast einziger Zweck die Schilderung und Feststellung von Beethoven's äusseren Lebensphasen. Indem er aber dieses Ziel vollkommen erreicht, erscheint ein anderer, bei einer Biographie nach unseren heutigen Anschauungen und Forderungen ebenso unumgänglich nothwendiger Factor — die ästhetische Würdigung — ganz ausser Acht gelassen, und dieser Umstand ist es, der Thayer's Arbeit auch in diesem Betreffe einen höheren Werth beizumessen nicht gestattet. „Beethoven der Componist scheint mir durch seine Werke hinlänglich bekannt zu sein; in dieser Voraussetzung wurde von mir die lange und ermüdende Arbeit so mancher Jahre Beethoven dem Menschen gewidmet"; es soll dies gewissermaassen seine Entschuldigung ob jenes Mangels sein. Wir aber glauben annehmen zu dürfen, dass Thayer, sich einer derartigen Aufgabe gegenüber seiner Achillesferse wohl bewusst, — bevor er durch misslungene ästhetisch-kritische Demonstrationen den Eindruck seines Werkes paralysirte — lieber gleich ganz von derselben abstand, wofür ihn allerdings kein allzuharter Vorwurf treffen kann. Dass er aber den Verlauf der Biographie durch umständliche Einschaltung vieler Nebensächlichkeiten oft aufgehalten und mitunter Kleinigkeiten*) halber, deren gar zu geringe Wichtigkeit der Mühe weitschweifiger Widerlegungen sich gar nicht verlohnte, eine Masse von Actenstücken und weithergeholter Beweise in Contribution setzt, — diese Vorwürfe können ihm wohl nicht erspart werden, obschon es wohl zu begreifen, dass er, einmal an der Quelle, seine mit Mühe gewonnenen Entdeckungen nicht wieder in die Dunkelheit der Archive zurückversinken lassen mochte und lieber mehr — wenn auch manches Unnöthige — gab. Nichtsdestoweniger können diese Umstände nur beitragen, das Werk im mehrerwähnten Betreffe dem Kenner nur werthvoller zu machen und es zu einem Quellenwerke zu stempeln.

Wir können uns nunmehr über den eigentlichen Inhalt der Bücher ganz kurz fassen und einige Andeutungen über den ersten Band voraussenden.

Thayer beginnt die Biographie mit der Schilderung der Musikzustände am kurfürstlichen Hofe zu Bonn von dem Jahre 1689 bis 1784. Diese Beschreibungen, unter denen wir unter Anderem auch zahlreiche Abdrücke von Gehaltsgesuchen, Decreten etc. in zopfigstem Stile hinnehmen müssen, füllen das erste Buch (91 gr. S.). Das zweite Buch bringt eine weitgehende Genealogie der Beethoven'schen Familie und viele neue, höchst anziehende Daten aus Beethoven's Kindheit. Im fünften Capitel erhalten wir ein vollständiges Verzeichniss und Gehaltsangabe sämmtlicher kurfürstlichen Sänger und Instrumentalisten, unter denen sich auch der junge Beethoven befand, der dazumal noch keinen Gehalt erhielt. Als besonders wichtig erscheint Capitel 12: „Was hat Beethoven in Bonn componirt?", worin Verfasser den Nachweis führt, was auch vor ihm als Vermuthung schon oft ausgesprochen wurde, dass nämlich viele in der Wiener Periode publicirte Compositionen ihrer Hauptsache nach bereits in Bonn componirt waren.

Mit der ersten Hälfte des dritten Buches bricht der Band plötzlich ab, und erst nach sechsjähriger Pause erscheint der zweite Band, die Fortsetzung des dritten Buches, das vollständige vierte Buch und einen werthvollen Anhang enthaltend. Auch hier finden wir fast in jedem Capitel Neues oder Richtiggestelltes, namentlich Vieles über die persönlichen Beziehungen Beethoven's zu vielen seiner berühmten und unberühmten Zeitgenossen. — Merkwürdig und mit eiserner Consequenz durchgeführt erscheint im dritten Capitel (des 4. Buches): „Biographische Erläuterungen zu den Briefen von 1801" der Beweis, dass die zahllose Male citirten, zu thränenseligen Novellen und seltsamen Phantastereien benutzten Briefe an Giulietta Guicciardi gar nicht an diese gerichtet sein können, welches Ergebniss der Verfasser mit einigen kaustischen Bemerkungen an die Gläubigen dieser „Werther-Lotte-Leidensgeschichte" begleitet. Ebenso wird die bekannte Verhungerungs-Affaire als reine Erfindung — stets nacherzählt — dargestellt. —

Den Anhang bilden Erinnerungen von Czerny und Drouet an Beethoven, ferner Concertprogramme, Verzeichnisse und sonstige Anmerkungen, darunter die sechste über den Violinspieler Bridgetower, für welchen die Violinsonate Op. 47 (Kreutzer) componirt und ihm auch ursprünglich zugeeignet war. Ein Streit, den er mit Beethoven hatte, war Veranlassung, dass Beethoven sodann sein Opus Rudolph Kreutzer dedicirte. —

In einer kurzen Bemerkung fühlt Thayer den Besitzern des ersten Bandes gegenüber die Verpflichtung, wegen langer Verzögerung der Fortsetzung sich zu entschuldigen. Wir erfahren, dass diese durch eine sehr gefährliche Krankheit verursacht ward, welche allen seinen Bemühungen beinahe ein Ziel gesetzt hätte.

Dass wir hierdurch einen unersetzlichen Verlust erlitten hätten, bedarf keiner Versicherung, und indem wir die Hoffnung aussprechen, den nächsten Band in kürzerem Intervalle veröffentlicht zu sehen, wünschen wir auch, dass der Verfasser die nöthige Kraft und

*) Sogar die Bemerkung Schindler's, dass Beethoven sich „sehr scharfer Brillengläser" bediente, lässt Thayer nicht unangefochten und behauptet: „dieselben waren keineswegs scharf", und noch mehrere ähnliche Mikrologien.

Gesundheit haben möge, sein gediegenes Werk baldigst beenden und veröffentlichen zu können. —

**Joseph Engel.**

---

**Fr. v. Holstein.** Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 18.
— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 23.
— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 24.
— — Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 25. Zwei Hefte.
— — Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 26. Zwei Hefte.
— — Sonate für das Pianoforte, Op. 28.

Die vorliegenden Werke Fr. v. Holstein's, welcher durch seine an mehreren Orten mit Erfolg aufgeführte Oper „Der Haideschacht" neuerdings in weiteren musikalischen Kreisen bekannt geworden ist, zeigen uns den Componisten auf den zwei Hauptgebieten des musikalischen Schaffens thätig: dem vocalen wie dem instrumentalen; nach der Gattung im Allgemeinen, wie nach dem Charakter, nach Inhalt und Form sind dieselben so mannichfaltig, verschieden und doch von Einem Gepräge, dass wir aus ihnen eine ziemlich deutliche Anschauung von der künstlerischen Individualität des Componisten zu gewinnen vermögen. Diese Individualität tritt am klarsten und freisten in den Vocalsachen hervor; wir wollen daher an diesen die Hauptzüge der Physiognomie zusammenzustellen versuchen. v. Holstein erfasst die dem Liede zu Grunde liegende einheitliche Stimmung mit grosser Bestimmtheit und Klarheit und weiss dieselbe in ihrem allgemeinen Gehalt unzweifelhaft zu charakterisiren; dann aber tritt der absolute Musiker in den Vordergrund, der Verlauf des einzelnen Stückes, sobald einmal der allgemeine Charakter desselben festgestellt ist, wird durchaus nach den rein musikalischen Forderungen und Gesetzen geregelt. Gegen diesen ausgeprägten Sinn für den absolut musikalischen Fluss, wir möchten sagen, dieses musikalische Gemeingefühl, tritt die Fähigkeit zu individualisiren, im Einzelnen zu charakterisiren, zurück. Vorwürfe mit antithetischem Ideengange, wo die angeschlagene Empfindung nicht ruhig und gleichmässig austönt, sondern aus innerlicher Bewegung in verwandte Strömungen ausweicht oder gar in gegensätzliche umschlägt, erscheinen einem solchen Naturell nicht sympathisch; in solchen Fällen wird die Musik des Componisten eckig, hölzern, blos gemacht, nicht empfunden. In den vorliegenden Heften Op. 23—26 sind nur wenige Lieder von dieser Art enthalten; hauptsächlich sind es No. 3 in Op. 23: „Der welke Kranz" und No. 2 in Op. 25: „Ein Stündlein wohl vor Tag", an welcher sich die hier bezeichnete Schranke der künstlerischen Begabung des Componisten fühlbar macht. Abgesehen hiervon sind die Lieder — die ein-, zwei- und vierstimmigen — mit wesentlichen Vorzügen ausgestattet. Wie die Stimmung, wo sie eine liedmässig einheitliche ist, klar und bestimmt erfasst wird, so ist auch die Factur entsprechend genau, rein. Der Componist weiss, was er geben will, und er gibt es ganz, voll, fertig. Dies zeigt sich besonders in melodischer Beziehung: wir treffen hier immer auf wirkliche Melodien, nicht blos auf kurzathmige melodische Motive und einzelne Melismen. Wir führen hier beispielsweise No. 1 und 2 aus Op. 24 an, welchem Heft wir überhaupt wegen des hohen Schwunges der Empfindung den Vorzug geben möchten. In Op. 23 ist No. 2: „Klein Anna Kathrin" in seiner reizend naiven Volksthümlichkeit hervorzuheben. Op. 25 hat der Verfasser ganz richtig nicht „Duette", sondern „Lieder für zwei Stimmen" genannt. Es handelt sich hier nicht um das Widerspiel einer sich abstossenden und anziehenden Zweiheit von individuellen Stimmungen, sondern nur um eine vom Standpunct des rein musikalischen Interesses erweiterte Verwendung der darstellenden Mittel beim einstimmigen Liede. Von diesem Gesichtspuncte aus heben wir besonders No. 1 „Das Vöglein", No. 4 „Melusine" und No. 6 Neapolitanisches Lied hervor; No. 3 „Am Mövenstein" ist in der Gesammtanlage charakteristisch, leidet aber etwas an harmonischer Schwerfälligkeit. Ganz besonders ansprechend sind uns die zwei Hefte vierstimmiger Gesänge Op. 26 erschienen. In ihrer natürlichen Einfachheit sind diese frisch empfundenen, melodisch dankbaren Lieder von unfehlbarer Wirkung, und wir empfehlen sie kleinen und grösseren Gesangvereinen aufs Angelegentlichste.

(Schluss folgt.)

---

**C. H. Döring.** Rhythmische Studien und Etuden für das Pianoforte, Op. 30. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Es ist uns erfreulich, den Hrn. Verfasser obigen Werkes wiederum auf dem Felde der Specialstudien zu begegnen, und diesmal auf einem für Zwecke eingehender Uebung fast noch gänzlich unangebauten Theile desselben. Wenn auch in einzelnen Studiensammlungen hier behandelte Stoffe als ausgeführtere Etuden anzutreffen sind und theilweise gleiche oder ähnliche Zwecke auch von St. Heller, F. Hiller u. A. verfolgt worden sind, so ist doch gerade ein Werk zur Einführung in solche Studien, das Zusammenspiel von Notengruppen verschiedener Notengattungen betreffend, noch gar nicht vorhanden und deshalb um so mehr das Bestreben des Hrn. Döring anzuerkennen, so vortrefflich für Ausfüllung dieser Lücke besorgt gewesen zu sein. Die Wichtigkeit, derartige Uebungen zeitig und systematisch anzufangen, wird Jedem einleuchten, der auf Stellen gestossen ist, welche solche Notengruppen enthalten, wie dergleichen in den Pianofortewerken von Hummel, Beethoven, Schubert etc. so oft vorkommen. Ausser der Sicherheit im Spiele derartiger Gruppen wird aber durch die vorliegenden

Uebungen auch die Unabhängigkeit der Finger beider Hände von einander ganz ausserordentlich befördert, da ja jede Hand ihren Part selbständig auszuführen hat. Die „rhythmischen Studien" zerfallen in 5 Abschnitte, nämlich in Uebungen: 1. mit stillstehenden Händen (Gruppen von 2 zu 3 und von 3 zu 4 Noten), 2. mit fortrückenden Händen (3 zu 4 Noten), 3. in tonleiterartiger Form (2 zu 3, 3 zu 4 Noten) (nebenbei vortreffliche Octavenübungen), 4. in gebrochenen Dreiklängen (2 zu 3, 3 zu 4 und 4 zu 6 Noten) und 5. in gebrochenen Septimenaccorden (3 zu 4, 4 zu 5 und 4 zu 6 Noten). Hervorzuheben sind die den 1. und den 3. Abschnitt einleitenden Uebungen, welche als „tägliche Uebungen" von grossem Vortheil sein müssen und schon bei Anfängern Verwendung finden können. Diesen „Studien" schliessen sich 12, ihrem Stoffe nach den Uebungen entlehnte Etuden an, welche der durch erstere erlangten Fertigkeit als Probirstein dienen können und sowohl in Form als Inhalt als vorzüglich gelungen zu bezeichnen sind. Wir haben die Ueberzeugung, dass Spieler, welche diese Etuden in der Gewalt haben, was nach den vorhergehenden Studien vorauszusetzen ist, an derartigen Stellen in Werken unserer Meister keinerlei Schwierigkeiten finden werden. Wir können das Werk also allen strebsamen Spielern und vorzüglich jedem auf das gute Neue bedachten Lehrer hiermit bestens empfehlen.

E. W. S.

---

## Tagesgeschichte.

### Musikbriefe.

**Berlin.**

Ein gewissenhafter Correspondent — ich fühle das — sollte eigentlich von jedem Vorkommnisse dem Leser erzählen, seine Feder müsste Alles, von oben an bis unten aus, berühren. Die Unzulänglichkeit der menschlichen Natur steht aber in einem solch schnöden Missverhältniss zur Ueberfülle der Ereignisse, dass auch der beste Wille nicht im Stande ist, mehr als eine Auslese zu bieten. Von oben beginnend wäre es mir schon lieb, wenn ich recht viel Neues aus dem Bereiche der Oper zu melden hätte. Frau Lucca ist aus Russland, mit Ruhm und Rubeln reich beladen, zurückgekehrt und fascinirt mit ungeschwächten Kräften das treuergebene, überdankbare Publicum durch Abwickelung ihrer kleinen Röllchen; man will bemerkt haben, dass sich die unumschränkte Beherrscherin unserer Bühne allmählich dem heiteren Genre ausschliesslich zuwendet; mir hat — vielleicht nur in Folge dessen — neulich bereits geträumt, sie bezaubere als „kleine Handschuhmacherin" Alles, von oben an bis unten aus. Ein vernünftiger Grund, an der Erfüllung dieses Traumes zu zweifeln, existirt nicht. „Frenetisch jubelt man dem reizenden Lieblinge" zu, sooft „Mein Lied" von Gumbert als Einlage in Nicolai's „Lustigen Weibern" erklingt; und ich geriethe wirklich in Verlegenheit, wenn Jemand das Verlangen an mich stellte, eine Melodie von gleicher Trivialität in Offenbach's sämmtlichen Werken nachzuweisen. Also, immer frisch und unverzagt darauf los, weg mit der falschen Scham! Ist einmal das grosse Wort mit anerkennenswerther Gelassenheit ausgesprochen: dass die Oper erst in zweiter Linie ein Kunst-Institut, in erster vielmehr ein Finanz-Institut sei, die Erzielung hoher Einnahmen als der nächste, wo nicht gar alleinige Endzweck für die Leitung der Hofbühne zu gelten habe, dann wird sich das Weitere schon nach und nach von selbst finden. Aber die öffentliche Meinung? Du lieber Himmel, was kümmerts die? Das Publicum hat gar keine Berechtigung, etwas zu fordern. Es nehme bescheiden, was von der Herren Tische fällt! So ist es von Alters her gewesen; nur nicht raisonniren, meutern! Freilich kann Niemand gehindert werden, über die Verwaltung unserer Oper seine besonderen Ansichten zu haben, ja es gibt waghalsige Leute, die sich nicht begnügen, eine Faust in der Tasche zu machen oder unter vier Augen es bis zu einem Wenn und Aber zu bringen, sondern ihre Bedenken wirklich verlauten lassen. Die Meinungen sind sehr getheilt! Der Eine titulirt die Verwaltung Miss, der Andere findet sie herrlich. Wie dem nun auch sei: über ein Kleines werden die Wagner'schen Dramen nach dem Archive geschafft werden können, die Besetzung macht schon heute der Regie bisweilen Sorge. Ein einziges Mal, so ungünstig als möglich innerhalb der Weihnachtswoche, gelangten die „Meistersinger" zur Aufführung, dann ward es ganz stille. Man sprach von einer Novität: „Hermione"; der Componist Max Bruch hatte für die Hauptpartie Frau Mallinger ins Auge gefasst, und die Vorbereitungen waren schon in bestem Gange, da entbrennt ein fürchterlicher Kampf zwischen unseren beiden Primadonnen und ihren Heerschaaren. Der Sängerkrieg auf der Wartburg hat seinerzeit in weiteren Kreisen nicht mehr Aufsehen gemacht, als dieser Frauenkrieg in den unseren. Das Tagesgespräch dreht sich natürlich fast allein um ihn, ein Duell fand auch bereits statt, — was wird die Zukunft noch bringen? Am 27. Januar kam es in „Figaro's Hochzeit" (man feierte Mozart's Geburtstag) zu einem kleinen Scharmützel zwischen den Blonden und den Schwarzen, oder wie Jemand noch richtiger bemerkte, zwischen Nationalen und Internationalen. Und also trug es sich zu. Susanne (Mallinger) befindet sich auf der Scene, Cherubin (Lucca) erscheint. Man klatscht, man zischt. Letzteres (wie man allgemein glaubt!) nimmt der reizbare Page gewaltig übel. Was gibts? fragt die Zofe ihrer Rolle gemäss. Zum ersten Male zeigt sich jetzt Frau Lucca stark im Dialog, sie antwortet: Ungezogenheiten! spielt ganz plötzlich die Rabbiata und verlässt die Bühne. Grosser Tumult! Rufen, Pochen, Pfeifen, Zischen, ein wahrer Hexenbräu für das unvorbereitete Ohr, — der Vorhang fällt. Nann? Dem Chef des Hauses gelingt es, die Gemüther zu beruhigen, der gefallene Vorhang richtet sich wieder auf, die Entflohene kehrt reuig zurück, — so dachte man wenigstens, und Etliche zerdrückten schon die Wehmuthsthränen der Rührung, welche nach gestammelter Entschuldigung zu fliessen nicht gehindert werden konnten. Es kam aber anders. Frau Lucca versicherte trotzig: Ich habe nichts gethan! Ich lasse mich nicht beleidigen! Niemalen ist eine Rede so beifällig aufgenommen worden, rasender Applaus folgte ihr. Man beschloss sofort, eine Collecte zur Beschaffung von Bouquets und Kränzen für die nächste Gelegenheit zu veranstalten, und Alles war — für den Augenblick wenigstens — hübsch und gut. „Darf denn ein Schauspieler oder Sänger improvisiren und Reden ans Publicum halten?" Mancher darf Alles! „Die Presse wird doch aber in irgend einer Form solche Unzuträglichkeiten gerügt haben?" Bitte um Entschuldigung, Sie sind wohl fremd hier? Lauschen Sie aufmerksam dem Geraschel in unseren Tagesblättern, da liegt Musik drin, sage ich Ihnen. Die „Kleinen" tadelten ziemlich scharf, aber die „Grossen" warfen sich *a tempo* der „gekränkten Unschuld" zu Füssen und gaben in der bekannten asiatischen Unterthanen-Position: Stirn im Staube, Bauch am Boden, aufs Neue die Versicherungen unwandelbarer Treue. Es geht doch nichts über eine ordentliche Disciplin! Ein zorniger Blick aus Frau Lucca's Augen, ein „Wink" von oben, — husch ins Winkelchen hinein! Es ist heute nicht meine Absicht, die ersten Anfänge und den weiteren Verlauf dieses Kampfes zu schildern, ich will das Ende abwarten und dann eine kurzgefasste Historia für das „Wochenblatt" schreiben. Es sind recht

nette Geschichten vorgekommen, und das Ganze wirft schon jetzt ein grelles Licht auf unsere Theater-Verhältnisse.

Wir werden wahrscheinlich Frau Mallinger verlieren. Man sucht ringsum nach einem Ersatz; ich meine, die Lücke ist für die nächste Zeit gar nicht auszufüllen. Die Federmänner aus dem Trosse der Frau Lucca mögen freilich vom Gegentheil überzeugt sein; liest man ihre Bulletins und Sensations-Telegramme, dann ist gar kein Nothstand vorhanden, es wimmelt förmlich von Sängerinnen! Da wurde ein Frl. v. Bretfeld in aller Geschwindigkeit aus Graz citirt, eine hübsche Bühnenerscheinung mit vielversprechenden Mitteln und Eigenschaften. Noch ist die junge Dame nichts mehr als Novize, noch befindet sie sich im ABC der Bühnenkunst, und ob es ihr gelingt, binnen Jahr und Tag schon ins E (Elisabeth, Elsa, Eva) zu gelangen, steht dahin; bei uns ist sie aus dem A (Agathe, Adalgisa) nicht herausgekommen. Nach zweimaligem Gastspiel war diese Angelegenheit erledigt. Dieselben Leute, aus deren Gebaren man nun hätte schliessen sollen, die Wagner-Sängerinnen wüchsen wie Brombeeren an allen Wegen und Stegen, referirten dann mit ergötzlicher Naivetät: Die kindliche Art des Vortrages gewann dem Frl. v. Bretfeld Sympathien. Damit ersetzt man keine Mallinger! Es ist wahrhaftig um hellauf zu lachen.

Taubert's „Macbeth" hat nach längerer Grabesruhe seine Auferstehung gefeiert. Es gab ein Fest nicht nur für den Componisten, seine Freunde und Anhänger, sondern auch für die Verehrer einer hübschen, sauberen Musik, die sich klüglich zwischen Gut und Schlimm in der Mitte hält, Musik, für welche der *succès d'estime* eigens erfunden worden ist. Wer den Stoff kennt, etwa an Hexen und Gespenster, Nacht und Graus, Mord und Todtschlag denkt, — er soll sich nicht gruseln lassen, er darf ruhig sein; es ist hier wie bei den Spielen der Kinder, wenn man da von Kochen und Waschen hört und, Feuers- und Wassergefahr fürchtend, ein warnendes Wort spricht, sagen die Kleinen beschwichtigend: Wir thun nur so! Auch Herr Taubert thut nur so, ihm liegt nicht daran, tiefsinnige Probleme zu lösen, Ideen musikalisch darzustellen; er gehört zu denen, welche nur an „tönend bewegte Formen" glauben, unter allen Umständen gefällige, sogenannte schöne Musik zu geben beflissen sind und beim Componiren den Rath jenes Schwaben gegen Zahnweh befolgen: Setzen Sie sich ganz ruhig hin und denken Sie an Nichts!

So wenig mir nun solche Oper bedeutet, so will ich doch nicht behaupten, man solle derartige Erzeugnisse gänzlich verschwinden lassen; besser als die kleinen Spielzeuge vom Nipptische Auber's sind sie immerhin noch. Wenn ich richtig gezählt habe, dann fanden bisher nur drei Wiederholungen statt; für so recht lebenskräftig muss also die Partitur selbst in den Augen des Publicums nicht gelten, obgleich darauf — unter den obwaltenden Umständen — kein Werth gelegt werden darf. Das Auge der Menge ist getrübt, weil so viel Sand hineingestreut wird, es ist geblendet durch den trügerischen Glanz von allerlei Geflitter. Wenn der Liebling nur dabei ist und für seine Lieblingsmätzchen Verwendung findet, dann ist Alles Eins, ob Mozart oder Verdi!

Weber's unverwüstlicher „Freischütz" hat sein 50jähriges Dienstjubiläum auf unserer Bühne gefeiert. Neue Costume, schreckhafte Nova in der Wolfsschlucht, an der Spitze der neuernannte Capellmeister Radecke, in der Besetzung auch sonst noch einige Neuerungen, und doch —, man drängt sich nicht, man rauft sich nicht um die Billets. Das ist der böse Geist der Zeit! sagen die Alten, vielleicht haben sie recht. Alle Poesie verschwindet aus der Welt, und die Romantik, — sie ist nicht mehr. Der Wald repräsentirt nur Holz- und Nutzungswerth, die Quellen und Bäche müssen die lucrative „Gründung" eines Bades oder wenigstens die rentable Anlage einer künstlichen Forellenzucht ermöglichen, sonst heisst es: Bächlein, lass dein Rauschen sein! Försterstochter, Jägerbraut, Taube, Mondschein, Irrlicht, Eremit und Samiel, — was sind das für altfränkische Elemente zu einem Drama! Aus der Grossväter Jugendzeit stammend, will keines mehr verfangen, und wenn sich Frau Lucca nicht bald ins Mittel legt und dem Aennchen ihre sprichwörtliche „Attraction" zu gute kommen lässt, dann stehe ich für nichts!

Ullman, der famose Impresario, hat uns mit vier Unternehmungen gesegnet. Sein Kommen veranlasste eine merkwürdige Windstille in unsererer Concertluft. Man ahnte, diese Stille habe einen nahenden Sturm zu bedeuten, manch Einer stellte Betrachtungen an, ob dieser Sturm verwüstend oder läuternd über die heimathlichen Gefilde dahinbrausen werde. Zwar warfen die Pianisten und Dirigenten nicht entmuthigt die Büchse ins Korn, aber sie standen mit geladenen Programmen und warteten der nahenden Dinge. Der Kleinmüthige wird sich bangend gefragt haben: Was wird aus mir? Die ganze Sache verlief wider Erwarten: Herr Ullman hat hier nur mässigen Erfolg gehabt; nachdem die erste Neugier befriedigt war, fand man diese Concerte mehr langweilig als anziehend. Die Programme erinnerten bezüglich ihrer Zusammenstellung an den Circus: jetzt springt Frl. Theresa durch Reifen und über Leinwand, dann wird sich Frl. Thusnelda durch kühne Evolutionen und Exercitien auszeichnen, dann tritt ein Akrobat, dann ein fingerfertiger Tausendkünstler auf. Als ich hinwegging, war mir genau so zu Muthe wie Einem, der immerfort dasselbe gehört hat. Im Ganzen ist kein Sinn, mag auch jede Einzelnheit noch so hübsch und gefällig sich darstellen. Schade um manche junge Kraft, dass sie gerade an Ullman's Hand ihre erste Wanderung durch die Welt antreten muss. In dieser stark mit Geschäftlichem versetzten Athmosphäre gedeiht die Kunst nicht, da ist, wie mir scheint, wenig zu lernen und ausser einigen billigen Augenblicks-Erfolgen nichts Künftiges zu gewinnen. Ob es dem gewiegten Mann auch ferner gelingen wird, deutsche Künstler in Entreprise zu nehmen? Ich hoffe das bezweifeln zu dürfen.

Weit mehr Genuss boten mir die Abonnementconcerte der Symphoniecapelle, welche unter ihrem Dirigenten, Musikdirector Deppe, ein sehr reges Leben nach aussen entwickelt und auch nach innen erfreuliche Rührigkeit zeigt. Ein gut Stück unserer musikalischen Welt ist ohne diese Capelle gar nicht denkbar, sie gehört zu Berlin, wie der Eckstein ins Gemäuer. In dem dritten dieser Abonnementconcerte gelangte Beethoven's neunte Symphonie wieder einmal vollständig zur Aufführung. Mitglieder des Stern'schen Gesangvereins bildeten den Chor, die Damen Falkner und Borée, die HH. Otto und Krause sangen die Soli. Wie haben sich doch die Zeiten geändert! Vor 20 Jahren zitterte Alles, wenn die verrufene „Neunte" auf dem Programm stand, die Ausführenden vor dem Unmöglichen, die Zuhörer vor dem Unverständlichen. Selten ging Alles glatt ab; ich entsinne mich noch, dass ein königl. Musikdirector von seinen Freunden mehrere Tage hindurch bewacht werden musste, weil er wegen eines unglücklichen Zerwürfnisses zwischen den Bläsern (Adagio vor dem Recitativ der Bässe) ins Wasser gehen wollte. Es war tröstlich, dass man überall wenigstens einmal mit dieser neunten Symphonie mehr oder weniger umgeworfen hatte. Namentlich galt die Cesdur-Tonleiter für das „Corno in Es" als das wahre Cap-Horn, an welchem schon manche Aufführung kläglich gescheitert war. Heute bläst man das so leicht weg, als wäre es gar nichts; das Publicum hat sich an die Symphonie gewöhnt, und man sieht nicht mehr Gesichter mit einem Ausdrucke, als passire das Ungeheuerlichste. Nur die Tortur für das Soloquartett ist geblieben, ich bedaure immer wieder, dass dem Meister Beethoven nichts Besseres einfiel als er daran ging, die Instrumentalsätze in einem Hymus für Menschenstimmen gipfeln zu lassen. Das klingt gewiss wie Hochverrath, und da mir mein Leben lieb ist, so schleiche ich mich sacht hinweg und flüchte in den Wald, in den frischen, grünen Wald! Einen solchen hat uns Raff mitten in den öden, kalten Winter hineingezaubert. Ich kannte das Werk aus dem Clavierauszuge, es war das letzte Stück Musik, welches ich mit Tausig gespielt hatte. Trotz der dürftigen Gestalt, als welche jedes Arrangement sich darstellt, hatte ich die Symphonie bald lieb gewonnen und mir schon lange gewünscht, ihr einmal in einem Orchester-Programme zu begegnen. Das Verdienst, dieses interessante Tongemälde hier eingeführt zu haben, gebührt Herrn Deppe; die Hingabe, mit welcher die Capelle unter seiner verständigen Leitung das Werk zur Darstellung brachte, verdient rückhaltlose Anerkennung. Schwankt auch der erste Satz zwischen Beethoven und Mendelssohn, mag auch die „Träumerei" an Wagner erinnern, — der letzte

Theil, „Nachts" überschrieben, ist ganz Raff. Es war erfreulich, zu sehen, wie die Theilnahme des Publicums sich von Minute zu Minute steigerte, die gehobene Stimmung, die sich weder machen noch beschreiben lässt, äusserte sich nach jedem Abschlusse durch lauten Beifall. Raff's „Waldsymphonie" enthält des Neuen, Ueberraschenden, Herzgewinnenden so viel, dass man sie als ein Cabinetsstück für (tüchtige) Orchester bezeichnen und ihrer weitesten Verbreitung gewiss sein darf. Es wird ihr leicht werden, sich überall Freunde zu erwerben; hat doch das kühle Berlin sie mit seltener Wärme willkommen geheissen.

(Schluss folgt.)

## Graz.

Die Kunst ist ernst! Dies fühlt man bei uns und lässt ihre Klänge schweigen, wenn die profanen Rhythmen des Tanzes erklingen. Wir dürfen daher den Fasching als einen natürlichen Abschnitt unseres Kunstlebens betrachten, als eine Fermate über einem Halbschluss, welche einen flüchtigen Rückblick auf das Gehörte gestattet.

Referent muss vor Allem um Entschuldigung bitten, wenn er über etwas zu sprechen beginnt, was er nicht gehört hat, nämlich über unser Streichquartett. Er muss zunächst erklären, warum er es nicht gehört hat und warum es auch kein Anderer gehört hat: weil wir nämlich hier in Graz — ausser in Privatkreisen — ein Streichquartett gar nicht haben. Man sollte es nicht glauben, dass es in dem Lande Haydn's und Mozart's eine Stadt von dem Umfange der unserigen gäbe, in welcher man jahraus und jahrein kein Streichquartettconcert zu hören bekommt (es wäre denn, dass uns die Florentiner zuweilen Gelegenheit geben, unser Interesse für diesen so wichtigen Zweig des Musiklebens zu bewähren). Leider scheint das Zustandekommen eines concertirenden Streichquartettes bei uns theilweise an persönlichen Rivalitäten zu scheitern.

Ich berührte diesen Mangel zuerst, weil er ein Schatten ist, welcher bei der Spectralanalyse unserer musikalischen Zustände einen bedeutsamen Rückschluss auf deren Gehalt gestattet. Noch von manchem Anderen könnte ich sprechen, was man hier nicht hört, ja ich könnte es in Hegel'scher Dialektik versuchen, mit all Demjenigen, was man hier nicht hört, Das hinzustellen, was man hört; allein der Weg wäre zu weitläufig; er würde durch das unabsehbare Land der frommen Wünsche und unerfüllten Hoffnungen führen, daher ich es vorziehen will, dem Spruche gemäss: „Bleibe im Lande und nähre dich redlich" nicht Gehofftes und Ersehntes, sondern nur Geschehenes und Erlebtes zu berichten.

So erlebten wir denn vor Allem unsere obligaten Musikvereinsconcerte, bis nun drei an der Zahl; mit Freuden können wir constatiren, dass der Andrang des Publicums zu denselben heuer aussergewöhnlich stark ist, was hauptsächlich einer gelungenen finanziellen Maassregel des Directoriums zu verdanken ist. Die Leistungen des Vereines unter seinem höchst strebsamen artistischen Director Hrn. Ferdinand Thieriot verdienen aber in der That auch die regste Theilnahme. An hervorragenderen Orchesterwerken wurden uns die zwei Sätze aus der H moll-Symphonie von Schubert, der Kaiser-Marsch von Wagner, die Ouverture zur „Iphigenie in Aulis" von Gluck mit dem Schlusse von Wagner und die dritte Symphonie von Beethoven geboten. Eine hervorragende Leistung des Musikvereins in Verbindung mit dem Singvereine war die Aufführung von „Paradies und Peri"; die Hauptpartie wurde von Frl. Passy-Cornet aus Wien in dankenswerther Weise ausgeführt.

Der Akademische Gesangverein und der Männergesangverein hatten jeder ein Concert vom Stapel gelassen, welches je in seiner Art die Verlegenheit um gute Männerchormusik bekundete; der eine brachte grossentheils Gutes, allein es war nicht neu; der andere grossentheils Neues, allein es war nicht gut. Als gut und neu seien nur das vom Akademischen Gesangverein gegebene „Wächterlied" von F. Thieriot und das vom Männergesangvereine vorgeführte „Lied der Städte" von Max Bruch, beide das historisch-musikalische Genre würdig vertretend, erwähnt.

Eine interessante Novität gab der Singverein zum Besten, nämlich ein „Deutsches Liederspiel" unseres begabten Componisten H. v. Herzogenberg. Der Text ist älteren und neueren Volksliedern entnommen, welche sinnig zusammengestellt sind. Die Musik zeigt sich versirt in den Harmonien des musikalischen Volksliedes, welche dem Autor wohl hauptsächlich durch Brahms vermittelt worden sind. Zuweilen scheint der Meister selbst das Wort zu ergreifen. Dennoch darf dem Werke nicht und noch viel weniger dem Autor Originalität abgesprochen werden. Die Melodien sind innig und warm erfunden, die Harmonisirung ist frisch und eigenthümlich, die Begleitung eben so üppig als zartfühlend. Einzelne Nummern, wie das Duett: „Das Mädchen und der Jüngling", „Der Jüngling", „Das Mädchen und Frauenchor" sind von reizender Anmuth. Hie und da finden sich geschraubte Wendungen, welche dem Gesammteindrucke schaden. Im Ganzen ist auch dieses Werk ein schönes Zeugniss der vielversprechenden Begabung seines Autors, und wir wünschen ihm, sobald es die vom Componisten beabsichtigte, zu seiner vollen Wirkung unumgänglich nothwendige orchestrale Einkleidung erfahren haben wird, Verbreitung in solchen Kreisen, deren Urtheil auf ein volles Verständniss desselben gegründet ist. Um nicht missverstanden zu werden, fügen wir gleich hinzu, dass auch der äussere Erfolg desselben ein selten glänzender war; Symptome anderer Art nur lassen bezweifeln, dass allgemein der richtige Maassstab dafür bei der Hand war.

Von Gästen waren wir bis nun nur zu wenig in Anspruch genommen. Ein Hr Zöhrer, Pianist aus Laibach, bethätigte neben einiger Fertigkeit der Finger eine bedeutende Unfertigkeit der musikalischen Ausbildung. Dagegen bot uns der liebenswürdige Geiger Robert Heckmann wieder durch seine Mitwirkung bei einem Musikvereinsconcerte (er spielte das Max Bruch'sche Concert) und in einem selbständigen Concerte den schönen Genuss eines von idealer Auffassung und vollendeter Technik getragenen Spieles. Ein hervorragendes Ereigniss war das von Hans v. Bülow gegebene Concert, in welchem der Meister seine Vielseitigkeit durch Vorträge von Werken beinahe aller modernen Claviercomponisten erprobte. Die grossartige Auffassung und erstaunliche Technik des Clavierheroen wirkten auch bei uns hinreissend. Schliesslich erwähnen wir eines Concertes des bei uns einheimischen Clavierspielers Mortier de Fontaine, welches grossentheils historische Musik brachte. Mortier verfügt noch immer über ein bedeutendes technisches Material, nur ist in seinem Vortrage eine gewisse Hast bemerkbar, deren Ursache, wie ich glaube, nicht so sehr in der Auffassung, als in gewissen technischen Schwächen des Pianisten zu suchen ist.

Quintus Octavius.

## Berichte.

**Leipzig.** Das siebente Enterpeconcert wurde mit der Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" eingeleitet. Ist auf der einen Seite mit besonderer Anerkennung des Umstandes zu gedenken, dass die Direction sich für den Wagner'schen Schluss entschieden hatte — der fälschlich Mozart's Namen tragende ist uns immer wie ein Uebergang aus der Oel- in die Decorationsmalerei erschienen —, so hätten wir doch andererseits gewünscht, dass man auch in der Tempounahme Wagner's Vorgang gefolgt wäre. Die „Allegro"-Bezeichnung ist weder authentisch (vgl. Wagner's bezüglichen Artikel in der „N.Z.f.M.", Bd.41, No. 1), noch innerlich motivirt. Hält man die Andante-Bewegung für die ganze Ouverture fest, so ergibt sich der Allegro-Charakter vom 20. Takte an schon von selbst; zugleich kommt die thematische Bedeutung der drei Sechszehntel zu voller Geltung, während sie bei schnellerem Tempo als ein gleichgiltiger, inhaltsloser Auftakt erscheinen. Auch ist die Rückkehr zum anfänglichen langsamen Tempo am Schluss, wie sie bei schnellem Hauptzeitmaasse die Wagner'sche Version nöthig machen würde, gewaltsam. Sodann hätten auch die einleitenden 19 Takte in der Phrasirung und Dynamik etwas mehr gegliedert sein können. Das zweite Orchesterwerk des Abends war, um dies sogleich zu erwähnen, Mozart's Jupiter-Symphonie, die mit aller unter den obwaltenden Verhältnissen nur wünschenswerthen Accuratesse ausgeführt wurde. — Als Solisten traten auf Hr. Robert

Wiedemann von hier mit einer Arie aus Holstein's „Der Erbe von Morley" und Liedern von Schubert und Franz, und Frl. Pauline Fichtner aus Wien mit einer „Ungarischen Phantasie" für Clavier und Orchester von Liszt und Solostücken von Mendelssohn, Silas, Raff und Chopin. Hr. Wiedemann ist in d. Bl. schon öfters mit Anerkennung erwähnt worden; sein angenehmes, weiches Organ und seine verständige, diesmal nur noch etwas mehr Unmittelbarkeit und Schwung der Empfindung zu wünschen lassende Auffassung verschafften ihm eine warme Aufnahme. In Frl. Fichtner lernten wir eine sehr talentirte, über eine bedeutende kraftvolle Technik verfügende und mit Geist auffassende Pianistin kennen. Nur ist ihrer Darstellungsweise eine grössere Mannichfaltigkeit des Stils nach Maassgabe der verschiedenen Componistenindividualitäten zu wünschen, da Frl. Fichtner Chopin, Mendelssohn etc. ziemlich gleichartig behandelte. Die von ihr zum Vortrag gewählte Ungarische Phantasie von Liszt ist ein farbenfrisches, von keckem Lebensmuth übersprudelndes magyarisches Charakterbild von drastischem Wurfe. Die nicht leichte Orchesterbegleitung kam aufs Beste zur Geltung. St.

**Leipzig**. Im Hinblick auf die gar nicht berechenbaren Launen unseres derzeitigen Theaterdirectors Hrn. Friedrich Haase, dem als solchen das hiesige sogen. Grosse Orchester zum Theil botmässig ist, darf es jetzt als ein Ereigniss angesehen werden, wenn ausser den von der Gewandhausconcertdirection veranstalteten musikalischen Aufführungen ein Concert unter Beihilfe obengenannten Tonkörpers stattfindet, wie das des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli am 6. d. M. im Gewandhaussaale. Noch mehr aber verdient ein Verein Anerkennung, wenn er trotz sothanen Umständen für die beabsichtigte Aufführung sogar Werke ins Auge fasst, in deren Interesse er sich, das Orchester dann ausserdem noch für eine vorherige längere Probe erkämpfen muss. Die HH. Pauliner unter Leitung ihres um dieses treffliche Institut sowohl als überhaupt um die Pflege des besseren deutschen Männergesanges verdienten Hrn. Dr. Langer haben nun den belobten Muth reichlich besessen, denn ihr Programm bot neben der hierbei weiter nicht in Betracht kommenden „Anakreon"-Ouverture von Cherubini an umfangreicheren und, setzen wir gleich hinzu, nicht blos relativ werthvollen Novitäten die von J. Rheinberger für Männerchor und Orchester componirte P. Heyse'sche Ballade „Das Thal des Espingo", den von F. Wüllner für Soli, Männerchor und Orchester tongesetzten C. Lemcke'schen „Heinrich der Finkler" und das von Hrn. Rob. Heckmann vorgetragene A dur-Violinconcert von J. S. Svendsen. Die kürzeren Nummern bestanden aus (ebenfalls neuen) Männerchören von C. Riedel („Gebet vor der Schlacht", a capella) und C. Goldmark („Frühlingsnetz", mit Begleitung von vier Hörnern und Pianoforte), zwei von C. Reinecke componirten und von Hrn. Gura zur ausgibigsten Wirkung gebrachten Balladen für Bariton und zwei Volksliedern für Männerchor (einem bayerischen und einem norwegischen, nicht schwedischen, wie das Programm angab). Die beiden zuerst genannten chorischen Werke sind bereits ausführlich in diesen Blättern (s. Jahrg. II, No. 11 und 44 besprochen worden, sodass wir, uns diesen höchst günstigen Urtheilen im Wesentlichen anschliessend, nur auf diese selbst zu verweisen nöthig haben. Ebenso hat Svendsen's Concert eine eingehende Beurtheilung im „M. W." erfahren, in welcher dasselbe als „eine beachtenswerthe Bereicherung dieses Zweiges der musikalischen Litteratur" bezeichnet wird. Wir können uns daher in diesem Referate einfach auf die Ausführung der erwähnten Werke beschränken, und da müssen wir denn zunächst gestehen, dass der concertirende Verein auch diesmal wieder seinen alten, wohlerworbenen Ruhm als einer der tüchtigsten und frischesten Vertreter des deutschen Männergesanges vollständig bewährte. Wir bezweifeln, dass selbst den betr. Autoren bei zufälliger Anwesenheit Ausstellungen hinsichtlich der Auffassung, Präcision und Intonation möglich geworden wären, so correct entledigten sich diese gebildeten Chorsänger ihrer theilweise nicht bequemen Aufgaben. Rheinberger's Werk scheint sich die ganz besondere Sympathie der hiesigen akademischen Gesangvereine erworben zu haben, denn, wie dieses Blatt schon berichtete, hatte vor Kurzem erst auch der „Arion" es für ein ähnliches Concert (s. No. 6 d. Blts.) gewählt. Eine besondere Anerkennung darf der Instrumentalsolist des Abends, Hr. Rob. Heckmann, dafür beanspruchen, dass er, entgegen den meisten anderen Violinkünstlern seines Ranges und Alters, sich dem Vortrage eines neuen und dem gewöhnlichen Sinne nach nicht dankbaren Concertes unterzog. Dass Hr. Heckmann jetzt überhaupt unter den hiesigen Violinvirtuosen der einzige ist, der Etwas für neue Werke übrig hat, nur nebenbei. Die Ausführung des Svendsen'schen, vom Autor dirigirten Concertes zeigte den geschätzten Künstler mehr als je im Vollbesitz seiner Kräfte, und das interpretirte Werk fand in ihm zugleich einen liebevollen Meister. Der vom Publicum gespendete Beifall steigerte sich am Ende des Stückes zu lebhaftestem Hervorruf des Vortragenden. Um nun nochmals auf die kürzeren Compositionen zurückzukommen, so erwies sich der Riedel'sche Chor als ein dem Körner'schen Texte ernst und sinnig nachgehendes Tonstück, während der von Goldmark mehr den Beifall eines grösseren Publicums erstrebte. Auch diese Chöre kamen gleich den Volksliedern zu bester Ausführung. Die Balladen des Hrn. Reinecke, wenn auch nirgends recht im eigenen Garten gewachsen, sind immerhin dankbare Vortragsstücke, vorzüglich wenn mit ihrer Erweckung ein so ausgezeichneter Künstler, wie in diesem Falle, betraut wird. Wir wollen schliesslich aber nicht noch vergessen, dass die Soli in der Wüllner'schen Composition den HH. Gura (Herzog Heinrich von Sachsen). A. Zehrfeld (Eberhard von Franken) und Vereinsmitglied Pielke (Bote) anheimgegeben waren. — —.

**Cöln**, 9. Febr. Das 7. Abonnementconcert am 30. Jan. gehört zu den glücklichsten der ganzen Saison; es ging Alles sehr gut, so dass recht bald eine warme Stimmung unter dem Publicum Platz griff. Nachdem eine kleine gemüthliche Symphonie in Cmoll von Haydn die Gemüther vorbereitet, spielte Hr. Prof. Is. Seiss das Beethoven'sche Clavierconcert in Cdur. Merkwürdigerweise ist dieses Concert wenigstens seit zwei Decennien im Gürzenich nicht gehört worden. Man trug daher dem Concerte ein doppeltes Interesse entgegen: es gab etwas Neues von Beethoven, und die Execution geschah von einem Mitbürger. Das Spiel des Hrn. Seiss errang rauschenden Triumph, und diesmal ist wirklich keine Rede von einem blossen *succès d'estime*, wie er sonst wohl manchem Propheten im Vaterlande zu Theil wird. Dass Hr. Seiss eine glänzende Technik entfaltete, ist kaum nöthig zu bemerken, — denn wer wollte bei einem modernen Pianisten an der Technik zweifeln? Aber, worin der Künstler besonders excellirt, das ist die ungemeine Accuratesse oder vielmehr Eleganz des Spieles; Alles ist sauber bis ins Kleinste ausgearbeitet, die Pièce präsentirt sich aus seinen Händen als ein wahres Cabinetsstückchen. Und doch könnte man nicht sagen, dass unter der Form das Wesen gelitten habe; die Interpretation zeugt von durchaus echtem, gesundem Verständniss, der Effect basirt durchaus auf dem Inhalte. Herr Seiss ist einer der beneidenswerthen Spieler, welche nie den Gedanken von der Composition auf ihre eigene Persönlichkeit ablenken, seine Technik ist mit solcher Formschönheit gepaart, dass sie die volle Objectivität gestattet. — Den ersten Satz des Concertes hätten wir übrigens in flotterem Tempo gewünscht, er ist durchaus als Mozart'sches Allegro zu behandeln. — Die warme Stimmung übertrug sich auch auf die folgende Nummer: „Schön Ellen" von Max Bruch. Diese Composition unseres Landsmannes ist hier schon wiederholt aufgeführt, aber noch nie mit solchem Beifalle aufgenommen worden. Die Soli waren durch Frl. Ruzicka und Hrn. Reichmann, Beide von der hiesigen Oper, vertreten. Frl. Ruzicka, eine Böhmin, dürfte mit der Zeit von sich reden machen; auf dem Gebiete des Coloraturgesanges sucht sie in Correctheit und Leichtigkeit des Anschlages fast schon jetzt ihres Gleichen unter den deutschen Sängerinnen. Der Erfolg des Hrn. Reichmann beruhte vorläufig mehr auf der wirklich herrlichen Stimme, die zwar in ganz edler, aber doch nicht gehörig geschulter Weise verwendet wurde — es fehlt dem Sänger noch an einem gut ausgebildeten Legato. — Den Beschluss des Concertes machte die hübsch ausgeführte Pastoralsymphonie von Beethoven. — Die 4. Soirée für Kammermusik, ausgeführt von den HH. Seiss, Japha, Derckum, v. Königslöw und Rensburg, fand am 6. Februar statt. Das Programm enthielt Streichquartett in Gdur von Mozart, desgl. in

Amoll (Op. 41, No. 1) von **Schumann** und die sogenannte **Kreutzer-Sonate** von Beethoven. Alles ging gut bis auf das Schumann'sche Quartett, hier konnte grössere Klarheit erzielt werden: Namentlich war das Presto des 2. Satzes so rapide und die ganze Handhabung dabei so massiv, dass es selbst dem Kenner des Quartettes unmöglich war, Alles rasch genug zu percipiren. Dagegen verdient die Ausführung der Sonate durch die HH. Sciss und Japha um so grösseres Lob, die Variationen gelangen vortrefflich. — Gegenwärtig gastirt auf der hiesigen Thaliabühne Frau Friederike Grün (Baronin v Saddler). Wer sie von ihrem früheren Aufenthalte an unserem Stadttheater her kannte, war nicht wenig überrascht, einer so brillanten dramatischen Sängerin wieder zu begegnen. Friederike Grün hat sich alle Requisiten einer Sängerin ersten Ranges zu erwerben gewusst und ist um so mehr der besten Wirkung gewiss, als sie mit einer durchaus künstlerischen Gesangsmanier ein treffliches, ausdrucksvolles Spiel verbindet. Der Erfolg der bisherigen Rollen Valentine, Leonore im „Troubadour" und Fidelio war ausgezeichnet. — Ullman hat Cöln am 25. Januar mit einem 2. Concerte beglückt, aber lange nicht die Rechnung dabei gefunden, wie zum ersten Male.

A. G.

**Dresden.** Das einzig Berichtenswerthe ist ein Concert Andreas Hallén's und die Neuherausbringung der „Zauberflöte" von Mozart. Ersterer vollkommen neue Name gehört einem jungen schwedischen Tonsetzer, der längere Zeit hierselbst bei Dr. Rietz studirt und nunmehr sein Erstlingsopus: „Ballade vom Pagen und der Königstochter" (Dichtung E. Geibel's) für gemischten Chor, Soli und Orchester vorführte. Es mag sein, dass Hr. Hallén in den exacten Musikwissenschaften und der Formenlehre Rietz' Unterweisungen mit grossem Erfolg genoss. Inhaltlich ist er ein ungerathener Sohn seines Meisters geworden: seine Ballade wimmelt von „Meistersingern", „Lohengrinen" und „Holländern", und es ist ein gar freundlich Geniessen gewesen, in dem Werke nachzuhören und zu erwägen, wie der kataraktartige Sturz der Wagner-Ideen auf den begeisterten Tonjünger dermaassen niedergegangen ist, das er scheinbar die ganze Individualität des Betroffenen hinweggespült hat. Scheinbar: denn Hr. Hallén dünkt uns ein guter Schwimmer; wir werden ihn in Kurzem aus den Wagner-Fluthen wieder auftauchen sehen und ihn dann hoffentlich für einen gut und gründlich getauften, aber völlig selbständig weiterschaffenden Künstler herzlich willkommen heissen dürfen. Das Wallen und Wogen der „Meistersinger"-Ideen in Hallén's Werk interessirt mehr, als sich ahnen lässt. So deutlich, so klarbewusst und mit so ausserordentlich vorgeschrittenem Können hat noch Keiner unter Wagner's Einfluss sich entwickelt. Das Werk selbst anlangend, so möchte man sagen: durch die redende Einführung der Solostimmen ist eine Art Dramatisirung herbeigeführt. Indess ist hier Hallén auf halbem Wege stehen geblieben. Nicht nur, dass die etwas schwerfällige Erzählung der Chöre an sich undramatisch wirkt, sondern auch die Soli sind nicht erschöpfend charakteristisch, nicht augenblicklich lebendig einschneidend gedacht, sondern enthalten zwar bedeutende dramatische Momente, befolgen aber in Declamation und Musik einen mehr breit-epischen Gesammtausdruck, an Stelle individueller Charakterisirung. Und doch gehört Hallén's Talent für die Bühne. Nur auf ihr wird er die Form finden, in der sein überraschend vielgestaltender und feiner Tonsinn, seine kluge Anwendung der Orchesterklangfarben und thematische Gestaltung der Tonphrasen ausgibig sich entfalten können. Ein Stoff so enger Fassung wie das Geibel'sche Gedicht, dem es überdies an Gegensätzen gebricht, wirkt, oratorisch verbreitert, ermüdend. — Der oratorische Charakter entstammt dem Religionsbedürfniss, mit dem eine bühnenmässige Dramatisirung unvereinbar schien. Das weltliche Oratorium ist eine Halbheit, eine Zuflucht für halbe Stoffe oder halbe Talente. Hr. Hallén besitzt Phantasie und Farbentalent genug, um die blassen Gebilde des Musikepos zu dramatisiren. Geschieht diese Dramatisirung noch prononcirter, als er sie angewendet hat im Concertsaal, so entsteht allerdings eine Menge zerbröckelter Musikstückformen, und alle Augenblicke entbehren wir trotzdem Bühne und Bewegung. Geschieht die Dramatisirung dagegen aus Rücksicht auf die Musikform sparsam, so leidet die Logik: man begreift nicht im Concertsaal, warum der alte König den Verführer seiner Tochter so phlegmatisch unwirksam ins Wasser wirft, was auf der Bühne doch eine sehr wirksame Scene voller Leben und Wahrheit sein würde. Vollends die von Hrn. Hallén bethätigte Wagner'sche Idee von der ewigen Melodie ist zunächst nur bühnlich ausführbar, d. h. illustrirt von Scene, Bewegung und dramatisch visionär gehobener Stimmung. Das vom Autor mit reichem Talent und überaus feinem Geschmack angewandte Ausspinnen des Musikgedankens durch das Orchester erzeugt eine Stimmung, die höher ist als die Linien des Gesanges in Chor und Soli. Das ist aber unökonomisch, und nur die Oper, oder richtiger: das Musikdrama erlaubt diesen Luxus, weil das absolut gesangliche Element dort nur einen Bruchtheil der scenischen Wirkung darstellt. Im Concertsaal aber müssten die Singstimmen imponirender, alleinherrschender auftreten, wenn sie effectuiren sollen. Dies Alles gilt der Form im Allgemeinen. Wie das Gedicht einmal lag, hat es der Autor stimmungsvoll durchcomponirt. Nixenchor, Polonaise und einiges Andere sind prächtig gelungene Musikstücke von reizender Wirkung. Die noble, aparte und sinnige Musikerfindung ist oben anerkannt. Möge Hallén's nächstes Werk für die Bühne erdacht und gemacht werden. Frau Otto-Alvsleben, die vorher meisterlich eine unendlich langweilige Coloraturarie von Winter gesungen, brachte die Sopransoli zur besten Geltung, Hr. Jäger mit schöner Stimme und erwärmter Hingabe den Tenor. Hr Köhler war sehr gefährlich unsicher in der Basspartie, zu der Hr. Scaria wohl besser geeignet hätte. Der Neustädter Chorgesangverein unter F. Reichel nöthigt uns zur vollsten Achtungsbezeugung, wie auch das Mannsfeld'sche Orchester. Der Dirigent des letzteren geht zum Mai nach Petersburg, plant aber für künftigen Winter gemischte Concerte in dem von uns mehrerwähnten Sinne. Dr. H. v. Bülow hörte das Orchester spielen und sprach sich anerkennend aus. — Am Aschermittwoch, wenn Sie in Leipzig wieder ehrbare Alltagsmenschen geworden sein werden, gibt man in Dresden Haydn's „Jahreszeiten" und Beethoven's 9. Symphonie. Lachner's Requiem erscheint erst am Palmsonntag, NB. im Theaterconcert. — Die „Zauberflöte" ging unter fabelhaftem Andrang in Scene. Wie sehr mit Recht findet die Gegenwart an diesem erhabenen und doch naiven grössten Opernwerk Mozart's den grössten Genuss. Und so mangelhaft die Textworte, entsprechend ihrer Entstehungszeit, sind, so tiefbedeutend ist die Textidee, die Apotheose des echten Freimaurerthums. Und während die Symbolik dieses Werkes, innerhalb dessen Marie Theresia (Königin der Nacht), v. Born [Meister vom Stuhl] (Sarastro), Joseph II. (Tamino) u. s. w. in ihren ganzen idealen Tendenzen geschildert erscheinen, feststeht, wagt man den Neueren das Symbolisiren vermittelst der Musik zu verbieten? Einen so tugendhaften Ausdruck wie den der Maurerchöre dieser Oper wird man vergebens wo anders suchen. *A conto* Mozart möchte man die Musikprosaisten und Formenkunstreiter fragen, ob auch diese Musik „keinen Inhalt" habe. Endlich kam hier auch Papageno zum biderb urkomischen Ausdruck seiner naiven Lebenslust. Und zwar war Hr. Degele, unser trefflichster Beckmesser, dieser Papageno. Demnächst darf Frl. Pichler als Papagena belobt werden und Frau Otto-Alvsleben als nächtliche Königin. Frl Zimmermann sang die Pamina stimmlich schön, aber kühl bis ans Herz hinan. Hr. Bahr als Tamino vermag zwar der hohen Lage, nicht aber der Darstellung gerecht zu werden. Beide Tugenden des Singens und Spielens entwickelte Hr. Scaria. Orchester, Chöre, Damen, Knaben und Scene wirkten zu einem kunstgenussgemässen Ensemble, und der Zudrang zu den Vorstellungen ist noch immer der gleiche.

L. H.

**Wiesbaden.** Am 8. Febr. fand das 4. Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. Capellmeister Jahn statt, welches wir mit besonderer Freude begrüssten, weil es endlich einmal eine Novität, und zwar eine bedeutende Novität brachte, nämlich Symphonie No. 4 in G moll von Raff. War die vorhergehende Symphonie desselben Meisters, die sog. „Waldsymphonie", eine Art von Programmmusik, welche die Romantik des Waldlebens in verschiedenen, durch allgemein gehaltene Ueberschriften über den einzelnen Satzen bezeichneten Situationen schilderte, so hat die in Rede stehende 4. Symphonie kein Programm; doch deutet der letzte Satz derselben durch pastorale Klänge deutlich an, dass

Beziehungen zum Leben in der Natur auch hier dem Componisten vorgeschwebt haben. Vielleicht dürfen wir uns den vorhergehenden dritten Satz, ein Andante, von tiefer innerer Bewegung durchzogen und in seinem mächtigen Aufbau an die symphonischen Adagios Beethoven's sich anreihend, als einen Gegensatz denken, der sich ebenfalls durch Analogien aus dem Leben erklären liesse; indessen da es der Componist selbst nicht gethan hat, wollen auch wir von dem Versuch einer poetischen Interpretation abstehen. Einem so ergreifenden Eindrucke gegenüber, wie dieser Andantesatz auf uns gemacht hat, fühlten wir zunächst auch kein Bedürfniss dazu. Nur müssen wir erwähnen, dass unter den musikalischen Zuhörern, mit denen wir zu sprechen Gelegenheit hatten, jeder Satz der Raff'schen Symphonie seine besonderen Verehrer gefunden hat. Der erste ist ein Allegro im 3/4-Takt von äusserst klarer und logischer Entwickelung, dessen Höhepunct am Schlusse des mittleren Theils in seiner Anlage und Vorbereitung den Meister der Factur bekundet, als welcher Raff schon längst anerkannt ist. Wenn in Raff'schen Compositionen mitunter ein Ueberwiegen der technischen Gewandtheit über den gedanklichen Inhalt betont worden ist, so haben wir dem vorliegenden Werke gegenüber, wie früher bei der „Waldsymphonie", zu behaupten, dass die Erfindung durchaus auf der Höhe der Aufgabe steht. Die Themen der 4. Symphonie haben den überzeugend plastischen Charakter, den wir von den Beethoven'schen Symphonien her kennen und bei keinem nach-Beethoven'schen Symphoniker in der Vollendung wiederfinden, wie bei Raff's genannten zwei Werken. Der brillante zweite, die Stelle des Scherzo vertretende Satz in 2/4-Takt reiht sich den übrigen würdig an. Wir zweifeln nicht, dass diese Symphonie, ebenso wie die „Waldsymphonie" Raff's, ihren Weg durch alle Concertsäle nehmen und sich darin heimisch machen wird. — Die übrigen Werke, welche im 4. Symphonieconcert aufgeführt wurden, waren: Gmoll-Symphonie von Mozart, Arie aus „Figaro's Hochzeit", gesungen von Frl. Vlass, Mitglied der hiesigen Oper, Concert für die Clarinette mit Begleitung des Orchesters von C. M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Demme, Mitglied des hiesigen Theaterorchesters, und Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" von F. Mendelssohn-Bartholdy. Frl. Vlass und Hr. Demme fanden für ihre Solovorträge reichen Beifall, und das Orchester leistete in der Mozart'schen, sowie auch in der Raff'schen Symphonie Vorzügliches. Weniger gelungen war die Ausführung der Mendelssohn'schen Ouverture, in der man den Leitfaden nicht überall herausfinden konnte. Wir schliessen unser Referat über dieses wohlgelungene Symphonieconcert mit Dank für die dargebrachte Novität und wünschen, dass Hr. Capellmeister Jahn kein Concert möge vorübergehen lassen, in dem nicht wenigstens eine oder die andere nennenswerthe Novität, sei es auch nur eine Ouverture oder sonst ein Instrumentalstück von bescheidenem Umfang, zur Darstellung gelangt.

W. F.

## Concertumschau.

**Aachen.** 6. Soirée des Instrumentalvereins: 2. Symphonie von Beethoven, Concertouverture von Wenigmann, Gesang- und Claviervorträge der Schwestern Frl. Spindler.

**Basel.** 8. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Ddur-Symphonie von Beethoven, Hmoll-Symphoniesätze von Schubert, „Oberon"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge des Frl. Reiter, Claviervortrag des Hrn. Gayrhos.

**Berlin.** Musikdirector Bilse's Concerte am 6.–9., 11. und 12. Febr. mit Reprisen beliebter Repertoirestücke. — Concert der Gebrüder Schröder am 14. Febr.: Streichquartette in Gdur von Haydn, in Emoll von Mendelssohn und in Cismoll von Beethoven. — Soirée des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins am 16. Febr.: Streichquartette in Gdur von Haydn, in Amoll von Schubert und in Fdur, Op. 59, No. 1, von Beethoven.

**Breslau.** 6. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Gmoll-Symphonie von Mozart etc. Symphonieconcert der Concertcapelle am 9. Febr.: Suite No. 2 von Lachner etc. — Verein für classische Musik am 10. Febr.: Violinsonate in Fdur und Streichtrio in Cmoll von Beethoven, Sextett von Spohr.

**Dresden.** Wohlthätigkeitsconcert im Hoftheater am 14. Febr.: „Die Jahreszeiten" von Haydn.

**Frankfurt a. M.** 9. Museumsconcert: Cdur-Symphonie von Schumann, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge des Hrn. J. Hauser aus Carlsruhe, Violinvorträge des Hrn. J. Lauterbach aus Dresden. — 8. Kammermusiksoirée: Streichquartett in Esdur Op. 127 von Beethoven, Gmoll-Trio von Schumann, Streichquartett in Ddur von Mozart. Die HH. Ausführenden gehen mit seltener Consequenz auch in ihrer neuesten Soirée jedweder Novität auf dem Gebiete der Kammermusik aus dem Wege, denn man darf doch nicht vermuthen, dass sie ohne alle Berührung mit neuen Werken geblieben sind.

**Halle a. S.** Concert des akademischen Gesangvereins „Fridericiana" am 27. Jan.: „Das Thal des Espingo" von J. Rheinberger, „Te deum" von Verhulst, Chorlieder von Brandis und Dürrner, Lieder von R. Franz etc.

**Leipzig.** 17. Gewandhausconcert mit „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" von G. F. Händel in der Bearbeitung von R. Franz. — 62. Kammermusik im Riedel'schen Verein: Streichquartette von Haydn (Gdur) und Beethoven (Op. 132), gespielt von den HH. Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar, Andante und Rondo für Pianoforte (Frau Röntgen) und Violine von Mozart, Liedercyklus „Der Trompeter von Säckingen" (Hr. Gura) von E. E. Taubert. — 60. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins: Symphonie in Cmoll von Haydn, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell etc.

**Magdeburg.** Wohlthätigkeitsconcert in der Loge „Ferd. z. Gl." am 7. Febr.: Jupiter-Symphonie von Mozart, „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann, Ouverture zu „Rienzi" von Wagner. — 7. Harmonieconcert: Suite No. 2 von Lachner, Festouverture Op. 124 von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden, Pianofortevorträge des Frl. Essipoff aus St. Petersburg.

**Mainz.** 4. Concert des Vereins für Kunst und Litteratur: 4. Symphonie von Beethoven, Concertouverture von Rietz, Gesangvorträge der Frau Simon-Romany, sowie des Hrn. Reiss, Claviervortrag (Gdur-Concert von Beethoven) des Hrn. A. Beyschlag. — 5. Concert desselben Vereins: Claviertrios von Haydn (Gdur) und Beethoven (Op. 70, No. 1), vorgetragen von den HH. Beyschlag, C. Bargheer aus Detmold (Violine) und Kündinger aus Mannheim (Violoncell), Gesangvorträge der Frau Lederer-Ubrich, Violin- und Violoncellsoli.

**Merseburg.** Am 27. Jan. Aufführung von Händel's „Samson" durch den Gesangverein. Solisten: Frl. Friedländer und Frl. Martini aus Leipzig, Hr. Schön aus Merseburg, Hr. Schmock aus Berlin.

**Mühlhausen.** 4. Orchesterconcert der „Ressource": Gmoll-Symphonie von Mozart, Vorspiel zu Rheinberger's Oper „Die sieben Raben", Hmoll-Capriccio von Mendelssohn.

**New-York.** 1. und 2. Kammermusik der HH. Dr. L. Damrosch und Dionys Pruckner: Quintett von R. Schumann, Gmoll-Streichquartett von Mozart, Bdur-Trio von Schubert, Sonaten für Pianoforte und Violine von Beethoven (Op. 30, No. 2) und J. Raff (Op. 73), sowie eine Rhapsodie für dieselben Instrumente von F. Liszt, Gesang-, Violin- und Claviersoli. Als Sängerin wirkte Frau Helene Damrosch mit, Violoncell spielte Hr. Bergner.

**Ofen.** Concert der Ofener Sing- und Musikakademie am 5. Jan.: „Rosamunde"-Ouverture von F. Schubert, „Die Allmacht" von demselben in der Liszt'schen Bearbeitung für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" von M. Bruch, Psalm 42 von Mendelssohn.

**Pest.** Concert der HH. Willi und Louis Thern am 9. Febr.: Compositionen für zwei Claviere von Mozart (Ddur-Sonate), C. Thern, J. Raff (Tarantelle) und Liszt (Variationen aus „Hexameron"), Gesang- und Claviersoli.

**Saarbrücken.** 2. Abonnementconcert des Instrumentalvereins: Gdur-Symphonie von Haydn, Kaiser-Marsch von Wagner, Kirchenstück („Du, Herr, zeigst mir") von Hauptmann, Fragmente einer unvollendeten Cantate von Mozart, Violinvorträge des Hrn. Musikdirector W. Schwendemann aus Speier.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme

zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Der ziemlich günstige Erfolg, welcher das fernere Gastspiel des Frl. von Bretfeld begleitete, veranlasste die Hofopernintendanz, mit der Sängerin ein Uebereinkommen zu treffen, dem zufolge die letztere sich verpflichtet, noch ein Jahr lang auf einer grösseren Provinzialbühne (wahrscheinlich an dem neu zu eröffnenden Breslauer Stadttheater) zu ihrer weiteren Ausbildung aufzutreten, um dann nach erlangter grösserer Bühnenroutine vom 1. Mai 1873 ab für die hiesige Hofoper engagirt zu werden. Im Walhalla-Theater debutirte am 7. d. M. („Troubadour") ein Hr. Clement neben der ihr Gastspiel fortsetzenden Frl. v. Ferenczy. — **Bremen.** Am 4. d. M. gastirte hier Hr. Sigmund Jäger vom Hoftheater zu Braunschweig in der „Weissen Dame"; am 9. („Jüdin") und am 11. („Zauberflöte") trat Hr. Kögel vom Hamburger Stadttheater hier als Gast auf. — **Chemnitz.** Am 7. d. M. („Troubadour") debutirten im Stadttheater die Damen Jäger und Resch. — **Cöln.** Nachdem Frau Friederike Grün ihr hiesiges Gastspiel am 3. d. M. als Valentine in den „Hugenotten" mit Erfolg eröffnet hatte, liess sie am 6. d. M. eine Darstellung der Titelrolle im „Fidelio" folgen. — **Elberfeld.** Frl Henriette Müller von der Münchener Hofoper sang hier am 6. d. M. die Marie in der „Regimentstochter". — **Hamburg.** Am 12. d. M. trat Hr. Link vom Hoftheater zu Hannover nochmals als Vasco de Gama hier auf. — **Leipzig.** Im hiesigen Neuen Stadttheater gastirte am 12. d. M. Hr. Ernst vom Pester Nationaltheater als Valentin in Gounod's „Faust". — **Magdeburg.** Hr. Wachtel jun. aus Dessau gab am 4. d. M. hier den George Brown in der „Weissen Dame". — **München.** Das fernere Gastauftreten der Frau Bianca Blume-Sauter war von steigendem Erfolg begleitet. Ein Engagement der Sängerin an die hiesige Hofoper sei jedoch nicht zu Stande gekommen, da, wie man mehrfach hört, Frau Blume nicht gesonnen ist, sich für längere Zeit an Deutschland fesseln zu lassen; dagegen hat die Künstlerin mit der Hoftheaterintendanz einen zweimonatlichen Gastspielvertrag (für Mai und Juni) abgeschlossen. Die derzeitige Primadonna der hiesigen Hofoper, Frl. Kaufmann, verlässt mit dem 1. Mai ihre Stellung. — **St. Petersburg.** Frl. Ida Benza begann am 1. d. M. in der k. Oper ihre Gastdarstellungen — **Rotterdam.** Unlängst gab hier Frau Friederike Grün von der Berliner Hofoper unter lebhaftem Beifall vier Gastrollen: Valentine, Elisabeth, Margarethe und Fidelio. Von hier begab sich die Sängerin nach Cöln. — **Wien.** Frl. Ilma v. Murska beschloss ihr Gastspiel im hiesigen Hofoperntheater am 8. d M. als Amina in der „Nachtwandlerin". Mit regstem Interesse sieht man dem für Anfang Mai angesetzten Gastspiel des k. sächs. Hofsängers Hrn. E. Degele aus Dresden entgegen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 10. Febr.: „Bleibe Herr im Reich", Männerchor von X.; „Wie der Regen auf der Au" von E. F. Richter. Am 11. Febr.: „Und Gottes Will ist dennoch gut", Chor von M. Hauptmann. — **Chemnitz.** St Johanniskirche am 11. Febr.: „Die Welt voll Glück und Heil", Chor a capella von Händel. St. Jacobikirche am 11. Febr.: „Du Herr, du zeigst mir den rechten Weg", Chor von M. Hauptmann. — **Dresden.** Kreuzkirche am 10. Febr.: „Lass mich dein sein und bleiben", Motette von L. Fritzsch; „Die Nacht ist gekommen", Abendlied von M. Hauptmann — **Magdeburg.** Domkirche am 11. Febr.: „Ich war dem Tode nahe", Motette von Möhring. — **Weimar.** Stadtkirche am 11. Febr.: „Adoramus te", geistliches Lied von Bortniansky. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 11 Febr.: Messe in C nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 4. Febr.: Festmesse von Mozart mit Einlagen von Weiss und Krall. Am 11. Febr.: Messe von Mercadante mit Einlagen von Preyer und Winter. Dominicanerkirche am 4. Febr.: Messe von Führer mit Einlagen von Weiss und Krall. Am 11. Febr.: Vocalmesse in D von Leopold Frey mit Einlagen von Horak und Krenn. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 11. Febr.: Messe in B von Rudolf Rainer mit Einlagen von Krall.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 9. Februar.)

**Leipzig.** Stadtth.: 2. Freischütz; 4. Hans Heiling; 7. Euryanthe. — **Berlin.** Königl Opernhaus: 2. Hugenotten; 3. Norma; 4. Rienzi; 5. Stumme von Portici; 7. Templer und Jüdin. Walhalla-Volksth.: 1. Don Juan; 2. Postillon von Lonjumeau; 4. Freischütz; 6. Waffenschmied; 7. Troubadour. Friedrich-Wilhelmstadt. Th.: 1. Orpheus in der Unterwelt; 7. Grossherzogin von Gerolstein; 8. Herr und Madame Denis (Offenbach); 9. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Bremen.** Stadtth.: 4. Weisse Dame; 7. Joseph in Egypten; 9. Jüdin. — **Breslau.** Lobe-Th.: 1. u. 3. Kakadu; 2. Schöne Galathea, Verlobung bei der Laterne; 9. Rübezahl. — **Chemnitz.** Stadtth.: 3. Hugenotten; 7. Troubadour; 9. Undine. — **Cöln.** Thalia-Th.: 3 Hugenotten; 4. Zauberflöte; 6. Fidelio. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2 Lucrezia Borgia; 5. Lustige Weiber von Windsor; 7. Zauberflöte; 9. Teufels Antheil. — **Elberfeld.** Stadtth.: 2 Barbier von Sevilla; 6. Regimentstochter. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 1. Fidelio; 4. Freischütz; 7 Stumme von Portici; 8. Liebestrank. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Afrikanerin; 3. Lucrezia Borgia; 4., 6. u. 9. Vetter aus Bremen (A. Mohr); 4. Krondiamanten; 5. Freischütz; 6. Regimentstochter; 7. Lohengrin; 8. Don Juan; 9 Liebestrank. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Troubadour; 2. Iphigenie auf Tauris; 4. Indra; 5. u. 7. Schwarzer Domino; 8. Czaar und Zimmermann. — **Magdeburg.** Stadtth.: 4. Weisse Dame; 6 Joseph in Egypten. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 4. Troubadour; 7. Glöckchen des Eremiten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 1. u. 4. Hugenotten; 6 Liebestrank; 8 Alessandro Stradella; 9. Freischütz — **Nürnberg.** Stadtth.: 2. Wildschütz; 4. Hugenotten; 6. Don Juan; 7. Pariser Leben. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 3. Afrikanerin; 5. Martha; 7. Hugenotten. Kralovské zemské ceské divadlo: 1. u. 6. Bilá pani (Boieldieu); 3. Svatojanské proudy (Rozkosny); 4. Bandité („Les Brigands" von Offenbach); 7. Husitská nevesta (K. Sebora). — **Stuttgart.** Königl Hofth.: 1. Lucia von Lammermoor; 4 Lohengrin; 6. Mignon; 8. Dornröschen (v. Linder). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 4. Stumme von Portici; 7. Norma. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 2. Hans Heiling; 3. Lucia von Lammermoor; 4. Entführung aus dem Serail; 5. Prophet; 7. Mignon; 8. Nachtwandlerin; 9. Wilhelm Tell. Carl-Th.: 3., 4., 5., 6, 7., 8. u 9. Schneeball (Offenbach). Strampfer-Th.: 2., 3., 4., 5., 6. u 9. Dorfbarbier.

## Aufgeführte Novitäten.

Hallén (A.), „Ballade vom Pagen und der Königstochter", für gemischten Chor, Soli und Orchester. (Dresden, Concert des Autors.)

Lachner (F.), Orchestersuite in Emoll. (Breslau, Symphonieconcert der Concertcapelle. Magdeburg, 7. Harmonieconcert.)

Raff (J.), Symphonie No. 4. (Wiesbaden, 4. Abonnementconcert des Hrn. Jahn).

Rheinberger (J.), „Das Thal des Espingo". (Halle a. S., Concert der „Fridericiana").

— — Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben". (Mühlhausen, 4. Orchesterconcert der Ressource.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Saarbrücken, 2. Abonnementconcert des Instrumentalvereins.)

Wenigmann (W.), Concertouverture. (Aachen, 6. Soirée des Instrumentalvereins.)

## Journalschau.

Echo No. 6. Grillparzer und die Musik. — Kunstnachrichten. — Beilage: Einige Bemerkungen zu R. Schumann's „Paradies und Peri". — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 6. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 7. Zur Geschichte des Oratoriums (C. H. Bitter's „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums" betr.). — Die modernen Orgelwerke und ihr Vortrag. Von J. Voigtmann. — Berichte und Notizen. — An die Redaction der „N. Z. f. M." Hrn. C. F. Kahnt in Leipzig. Von Richard Pohl. [Aus dieser, im Wesentlichen den der „N. Zeitschrift f. M." in unserer No. 3 unter Journalschau gemachten, jedoch vom „Mannheimer Journal" selbst notificirten Vorwurf berichtigen sollenden und von der Redaction des erstgenannten Blattes wahrscheinlich als Antwort an uns zum Abdruck gebrachten Zuschrift ersehen wir wenigstens, dass der geschätzte Hr. Verfasser des bez. Berichtes selbst dessen Eingang für die specielle Benutzung der „N. Z. f. M." gestrichen hat, nicht aber, dass auch die charakteristischen, den Ausdruck dämpfenden Streichungen einzelner Worte, wie die der von uns durch Parenthese markirten bei den Stellen „so (begeistert) verehrt" — „den (grossen) Meister" — „Um dieses (wahrhaft einzigen) Genusses" — „seine (herrliche) Mission" — „dieser (wunderbaren) Tondichtungen" — etc. von derselben Feder herrühren.] — Kritischer Anzeiger.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 2. Die Fuge in der katholischen Kirchenmusik. — Die Instrumentalmusik auf der 3. Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins zu Eichstätt. — Kleinigkeiten. — Besprechungen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Joh. Brahms hat wieder eine grössere Composition, ein „Triumphlied" auf Deutschlands politische Wandlung, unter der Feder.

* Mozart's „Don Juan" soll demnächst im Hoftheater zu Coburg mit von Theobald Epstein neu verdeutschtem Text zur Aufführung gelangen. Epstein's neue Uebersetzung des Originaltextes soll besonders gelungen sein.

* Im Leipziger Stadttheater gedenkt man demnächst Franz Lachner's Oper „Catharina Cornaro" wieder einmal zur Abwechselung zur Aufführung zu bringen. Weiter scheint in Leipzig desselben Autors 6. Suite ihre zweite Aufführung, natürlich unter Leitung des Componisten, finden zu sollen.

* J. Benedict's bereits für diese Saison von der Berliner Hofoper in Aussicht gestellte Oper „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" wird erst in der Saison 1872—73 im Opernhause in Scene gehen, und zwar unter dem Titel „Alma oder der Alte vom Berge". Frau Lucca wird die weibliche Hauptrolle singen; der Autor hat der genannten Sängerin wegen die Oper einer nochmaligen Ueberarbeitung unterworfen und einige neue Arien und Ensembles hinzucomponirt. Frau Lucca scheint somit Hrn. Benedict eine sehr competente Richterin für derlei Angelegenheiten zu sein, und man kann aus diesem Umstande schon ziemlich richtig auf den Werth dieses Theaterwerkes schliessen.

* Das Interimstheater zu Darmstadt wird am 3. März mit Mozart's „Titus" eröffnet werden.

* Am 10. d. M. ging die bereits vor Kurzem erwähnte neue komische Oper von Hopp, „Morilla" betitelt, zum ersten Mal im Victoria-Theater zu Berlin über die Bühne.

* Nächster Tage wird im Theater an der Wien in Wien Offenbach's neue Operette „Fantasio" zur erstmaligen Aufführung gelangen. Genannte Operette und desselben Componisten „Boule de neige" („Schneeball") werden ausserdem noch im Laufe dieses Monats im Grazer Landestheater in Scene gehen.

* In den Pariser Bouffes steht binnen Kurzem die Inscenesetzung einer neuen, „Le Docteur rose" betitelten Oper von Ricci und Najne zu erwarten.

* Clara Schumann ist zur Saison in London eingetroffen und hat am 5. d. M. in Arthur Chappell's Monday Popular Concerts unter lebhaftestem Beifall gespielt.

* Frau Mallinger, deren Entlassungsgesuch vom Kaiser zwar noch nicht definitiv angenommen ist, aber auch schwerlich zurückgewiesen werden dürfte, ist von dem Impresario Pollini für eine viermonatliche Concertreise (vom November an gerechnet) durch Holland, Belgien, Schweden und Dänemark engagirt worden. Ausser Gewährung vollständig freier Spesen wird der Künstlerin ein Honorar von 70,000 Fres. von dem Unternehmer garantirt. Ferner hat, wie man erzählt, Frau Mallinger von den Bühnen zu Mailand und St. Petersburg glänzende Gastspielanträge erhalten.

* In Paris erregt eine schwarze Sängerin aus Cuba grosses Aufsehen; man hat sie „schwarze Patti" getauft.

* Die durch die Ullman'schen Künstlerconcerte auch in Deutschland bekannt gewordene Sängerin Frau Marie Monbelli hat sich der Bühne zugewendet und wird u. A. demnächst in Elberfeld als Rosine im „Barbier von Sevilla" auftreten.

* Der Componist Aug. Langert hat seinen Aufenthalt von Coburg nach Genf verlegt, woselbst er in Stellung am Conservatorium getreten ist.

* Der nach Amerika übergesiedelte Musikdirector Hr. Jean Vogt will sich durch eine Reihe in Steinway-Hall zu veranstaltender Concerte auch jenseits des Oceans Geltung als Componist verschaffen.

**Auszeichnungen.** Den kürzlich in einem Hofconcert in Berlin sich producirenden Künstlern HH. Koslek, Philipp, Senz und Deichen ist vom Kaiser Wilhelm das Gesammtprädicat „Kaiserquartett" verliehen worden. — Die Philharmonische Gesellschaft zu London hat der englischen Sängerin Madame Lemmens-Sherrington in Anerkennung ihrer Verdienste um die classische Musik die neue goldene Beethoven-Medaille verliehen. — Die Leipziger Primadonna Fr. Peschka-Leutner hat kürzlich vom Herzog von Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen erhalten.

**Gestorben.** Der bekannte Akustiker und Verfertiger musikalischer Automaten, Theodor Kaufmann in Dresden, ist am 5. Febr im Alter von 49 Jahren gestorben. — Am 11. Jan. starb Capellmeister F. Nerger in Altenburg. — Der Capellmeister an der Magdalenenkirche zu Brügge, Th. Wittenbroodt, ist Mitte vor. M. verschieden. — In Gent ging am 21. Jan. der früher als Violinprofessor am dortigen Conservatorium thätige J. Andries mit dem Tode ab. — In Wien verschied am 25. Jan. F. Glöggl, eine durch seine verschiedenen Beziehungen zur Musik bekannt gewordene Persönlichkeit Wiens.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*In Sicht:*

J. O. Grimm, Zwei grosse Märsche für Orchester, Op. 17.
F. v. Holstein, „Der Erbe von Morley". Oper in 3 Acten. Clavierauszug mit Text.
N. Ravnkilde, Drei Polonaisen für Pianoforte, Op. 7.
J. Rheinberger, Thema mit Veränderungen. Ein Studienwerk für Pianoforte, Op. 61.

## Kritischer Anhang.

**H. Berthold.** Zwei Concertstücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orchesterbegleitung, Op. 8 u. 9. Breslau, C. F. Hientzsch.

Einfachheit und Wohlklang des Vocalsatzes kennzeichnen diese Stücke, von denen wir dem zweiten, Herbstlied (Op. 9): „Des Sommers Fäden weben durchs Feld, wie weisser Duft“ — wegen des flotten, frischen Zuges in der melodischen Entwickelung wie in der Begleitung den Vorzug geben. No. 1, ein Märchen (Op. 8): „Die Rose lag im Schlummer“ entbehrt dieses einheitlichen Zuges; es tritt die Absicht, zu charakterisiren, zu deutlich, ja sagen wir, fast aufdringlich hervor. Auch fehlt hier die organische Verbindung zwischen dem Vocalsatz und der instrumentalen Begleitung, welche letztere in der Hauptsache nur zur Ausfüllung der Pausen in jenem dient. A. M.

---

**F. Wüllner.** Sieben vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 24 (Zweites Heft der Lieder für gemischten Chor.) Bremen, Aug. Fr. Cranz.

Entsprechend den volksthümlich gehaltenen Dichtungen (von H. Lingg, F. Kugler, P. Heyse) sind diese Lieder, mit Ausnahme etwa des letzten („Treueste Liebe“ von Heyse), im Volkston gehalten. Kurze, gedrängte Strophenform, ausgeprägte melodische Motive, welche bei aller Kürze ein scharf charakterisirendes Streiflicht auf die einzelnen Empfindungssituationen werfen, Einfachheit der harmonischen Verhältnisse: das sind die Momente, welche diese volksliedmässige Haltung kennzeichnen. Was den Liedern aber ganz besonders noch vortheilhaft ansteht, das ist eine hervorstechende Tendenz, bei den einfachsten Satzverhältnissen Wesen und Wirkung des Vocalchores zur Geltung zu bringen, eine Tendenz, welche in der Führung der einzelnen Stimmen sowohl, als auch in der Anordnung der Accordlagen im Ganzen hervortritt. Bei einem dynamisch und rhythmisch fein abgestuften Vortrage werden die Lieder ihre Wirkung nicht verfehlen, um so mehr, als sie modernen Ansprüchen gegenüber durchaus keine Schwierigkeiten darbieten. A. M.

---

**F. M. Veracini.** Preludio und Corrente für Violinsolo und Bass, für Violine und Pianoforte bearbeitet von J. W. Wasielewski. Leipzig, G. Heinze.

Von dem bekannten excentrischen Wesen Veracini's, welches auch in der vor einigen Jahren schon von H. v. Wasielewski herausgegebenen Violinsonate in nicht zu verkennender Weise zur Erscheinung kommt, ist in der uns vorliegenden Sonate nichts zu spüren; sie bewegt sich durchaus in Erfindung wie in der Ausführung in dem Geleise der damaligen Sonate. Mag in Folge dieser schablonenhaften Factur auch dem Werke ein eigenartiges Wesen abgehen, so ist diese Schablone selbst doch viel zu sehr das Ergebniss hoher künstlerischer Begabungen und Bestrebungen einer vom echt musikalischen Wesen durchdrungenen Zeit, um nicht immerhin noch unser Interesse anzuregen. Die Bearbeitung des Originalbasses für Pianoforte kommt ganz besonders dem Preludio zu Gute, welches ohne die von dem Bearbeiter dem ersten Takt der Solostimme entnommene und consequent durchgeführte punctirte Bewegung in Mittelstimme und Bass eine empfindliche Leere und Klangarmuth aufweisen würde. Diese in der Hauptsache streng festgehaltene Dreistimmigkeit des Satzes ist auch beim folgenden Satz im Wesentlichen festgehalten; nur in der zweiten Hälfte des zweiten Theiles tritt in dem nachschlagenden Rhythmus 3/4 ♪ ♩ ♩ (abwechselnd mit ♫ ♩ ♩) den vollen Accorden ein fremdartig berührendes neues Element hinein. A. M.

---

**Briefkasten.** *Ed. B.* in *M.* Wir werden die Zusendung durch die bezeichnete Musikalienhandlung sofort nach Erscheinen des Gewünschten besorgen. — *G. L.* in *U.* No. 32 des 1. Jahrganges d. Blts. nennt zuverlässlich die S. Calvisius angehenden Daten. — Dass der Titel zum neuesten Bande des beregten Blattes wiederum zumeist mit Mitarbeitern früherer Jahre prahlen würde, war vorauszusetzen, allerdings aber nicht, wie Sie ganz richtig rügen, eine Wiederbenutzung der früheren Fassung der Angabe, nach welcher man die Mitarbeiterschaft auf den letzten Jahrgang beziehen muss. An altem Ruhm zehren ist freilich bequemer. — *C. P.* in *C.* Ihre Zeilen trafen gerade in den Tagen unseres Carnevals bei uns ein; wir hätten dieselben beinahe mit umgehender Zusendung einer Kappe beantwortet. Schliesslich erschien uns dieser Schritt aber als eine Verschwendung. — *S. D.* in *B.* Sie müssten für Ihre Bescheidenheit mindestens in Gold gefasst werden. — *N. N.* in *N.* Wir erwarten Ihre näheren Mittheilungen. S. hat bereits Nachricht erhalten. — *Leser* in *K. i. d. N.-M.* Nochmalige Programmangabe genehm.

---

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 23. Februar 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 9.



### Bedenken eines alten Musikers.

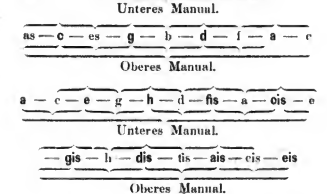
Von **F. J. Kunkel.**

In No. 1, 4 und 5 des „Musikalischen Wochenblattes" ist eine Biographie über Leben und Wirken des hervorragenden Physikers Dr. Hermann Helmholtz publicirt, für welche gewiss alle Leser des „Wochenblattes", wie auch der Verfasser dieser Zeilen, dem Hrn. Biographen und der Redaction warmen Dank zollen; denn es wurde uns Musikern in diesen, wenn auch kurz gefassten Darstellungen manches Interessante mitgetheilt, was wir in den „Tonempfindungen" des eminenten Gelehrten nicht fanden.

Inwiefern nun den Ansichten des berühmten Forschers auf dem Gebiete der Physik von theoretisch-musikalischer Seite entgegengetreten wurde, wie am Schlusse der Biographie bemerkt wird, ist mir seiner Zeit durchaus unbekannt geblieben, da ich mich bald nach dem Erscheinen der ersten Auflage der „Tonempfindungen" wegen längeren Leidens zu einem mehrjährigen ruhigen Landaufenthalte zurückziehen musste. Durch die Biographie jedoch aufmerksam gemacht, habe ich nun wiederholt die dritte Abtheilung der „Tonempfindungen", und zwar jetzt in der 3. Auflage, durchgelesen, um mir bestimmtere Klarheit über die nach Angabe Helmholtz' eigenthümliche Stimmung eines Harmoniums zu verschaffen; denn gerade in Betreff dieser eigenthümlichen Stimmung wird ja in dem biographischen Artikel auf eine desfallsige Anfrage hingedeutet, ob hierdurch nicht „neue Compositionsregeln" begründet erscheinen; — und mancher Leser dürfte vielleicht gar für die Anwendung dieser Stimmung eine totale Umgestaltung unseres Tonsystems als dringend nothwendig erachtet halten.

Hatte ich nun bei dieser Durchlesung abermal den hohen Genuss empfunden, den ungewöhnlichen Aufwand historischer Citate, akustischer Erörterungen und philosophischer Argumentationen des genialen Gelehrten zu bewundern, so liessen sich aber doch bei mir, wie schon früher, mancherlei Bedenken nicht verscheuchen. Ich sehe nun von einigen dieser Bedenken, als minder wichtig, ab und beschränke mich in Nachstehendem vorzugsweise auf das Bedenken gegen die fragliche neue Stimmung des Harmoniums.

Zu deutlicherem Verständniss dieser Stimmung setze ich die auf Seite 496 der „Tonempfindungen" aufgestellten Bezeichnungen der Töne hierher, wie diese letzteren auf 2 Manualen des Harmoniums vertheilt sind:



In vorstehender Zusammenstellung von Tönen in Dreiklangsverbindungen wird man auf den ersten Blick erkennen, dass das zwölftönige (chromatische oder halbtönige) System aufgegeben ist und dafür theilweise die sogenannten enharmonischen Töne — wenn man sich dieselben in eine stufenmässige Reihe aufstellt — als von einander verschiedene Töne aufgenommen sind. Ich sage „theilweise", weil nämlich nur 20 wesentlich verschiedene Töne vorgeführt werden und nicht 24, wie im Artikel des „Wochenblattes" angegeben ist; es fehlen noch die enharmonischen Töne zu *c (his* oder *deses)*, zu *d (cisis* oder *eses)*, zu *g (fisis* oder *ases)* und zu *a (gisis* oder *bes)*, wie man sich oben *ad oculos* überzeugen kann. Consequent und vollständig aufgezählt, müsste sich hiernach allerdings ein vierundzwanzigtöniges (enharmonisches oder vierteltöniges) System ergeben, wie wahrscheinlich auch ein solches dem Verfasser der Biographie in der Vorstellung vorgeschwebt haben mag.

Ebenso wird man mit den oben aufgestellten Tönen des Harmoniums nicht 13 Durleitern, wie im biographischen Artikel angegeben ist, sondern deren 14 bilden können, nämlich von den Tönen: C, Des, D, Es, E, F, Fis, Ges, G, As, A, B, H, Ces.

Selbstverständlich würde man bei gleichfalls consequenter Durchführung des vierteltönigen Systems in 24 verschiedenen Durtonarten musiciren können, was man dann auch eigentlich principiell verlangen sollte; denn hat man einmal angefangen, das Tonsystem in vorbemerkter Weise zu reformiren, so wird man doch gewiss nicht auf halbem Wege stehen bleiben und nur von den enharmonischen Tönen Fis und Ges, sowie H und Ces, wie oben ersichtlich, Tonleitern und Tonstücke, sondern solche auch von den noch übrigen 10 Tönen der 24tönigen Reihe ausgehend bilden wollen.

Das wäre, wie gesagt, die Consequenz des neuen vierteltönigen Systems.

Aber wohin würde uns ein so reichhaltiges, so zu sagen monströses Tonsystem führen?

Die Tastaturen unserer Claviere, Orgeln und Physharmoniken — und selbstverständlich die Saiten, Pfeifen und Zungen derselben — müssten nach diesem System überall auf die doppelten Zahlen der bis jetzt vorhandenen gebracht werden, und auch viele in unserem seitherigen zwölftönigen System geschriebene Tonstücke wären in andere Notation zu bringen, abgesehen davon, dass vielleicht manche derselben entweder gar nicht mehr auszuführen seien, oder doch in Betreff der modulatorischen Gestaltung es zweifelhaft bliebe, nach welcher enharmonischen Tonart je eine Ausweichung der Tendenz des Componisten entspräche, weil es jetzt nicht mehr einerlei wäre, ob wir z. B. aus Es nach Ces oder nach H etc. etc. modulirten, wie es dann vielleicht auch als ein Verstoss gegen dieses neue System gelten könnte, dass z. B. Beethoven den ersten Satz seiner Sonate Op. 27 in Cis moll, den zweiten in Des dur und nicht in Cis dur niederschrieb.

Lohnt sich nun aber für unsere musikalische Kunst eine solche totale Umgestaltung unseres Tonsystems, oder ist diese Umgestaltung so gar dringend geboten?

Es ist bekannt, dass man die Tonabstände nicht nur je nach unserem natürlichen Empfindungsvermögen oder nach Geschmack aufgenommen, sondern dieselben auch der mathematischen Messung und Berechnung unterzogen hat. Alle, selbst die ältesten Culturvölker, soweit die Geschichte reicht, zählen Gelehrte auf, welche wissenschaftlich die Töne und ihre Verhältnisse akustisch und kanonisch zu erforschen und festzustellen suchten. Ich sehe hier von diesen vielartigen Messungen und Berechnungen ab, die man ja in den zahlreich vorhandenen akustischen Werken, mitunter freilich mit widerlichen Controversen bespickt, nachlesen kann, und ich will nur beziehentlich unserer europäischen oder abendländischen Musik hervorheben, dass wir das reine Octavenverhältniss, 1 : 2, nicht entbehren können, was auch unsere Akustiker und Musikgelehrten so ziemlich allgemein zugestehen. Dagegen hat man sich aber mit der Art der Vertheilung dieses Octavenverhältnisses in zwölf Tonabstände längere Zeit nicht befreunden können. Werden nämlich die zwölf innerhalb einer Octave gelegenen Töne von irgend einem Grundtone aus nach dem Quinten- oder $^2/_3$-Verhältniss berechnet, so erhält man, am 13. Tone angekommen, kein reines Einklangsverhältniss, sondern ein um 531441 : 524288 abweichendes, somit z. B. in den Tönen *his-c* kein Gleichheitsverhältniss 1 : 1. Diese Differenz, das Pythagoräische Komma genannt, weil es der griechische Gelehrte Pythagoras schon entdeckte, war nun von jeher der Störenfried und der Zankapfel in der gelehrten musikalisch-akustischen Welt. Wurde diese Differenz bei der Repartirung in 12 Theile zu Gunsten einiger bevorzugten Tonarten ausgeglichen, so entstand die sogenannte ungleichschwebende Temperatur, welche Stimmung insofern eine mangelhafte war, als sie keine Verwendung aller Tonarten zuliess. Nach vielfachen Versuchen hat man endlich vor allen Anderen die gleichschwebende Temperatur, nämlich eine Vertheilung des Pythagoräischen Komma in 12 gleiche Tonabstände angenommen, wodurch die Möglichkeit erlangt wurde, sämmtliche 12 Tonarten ohne auffallende Beleidigung des Gehörs (die desfallsige richtige Stimmung vorausgesetzt) zu gebrauchen, wie denn auch dem „Wohltemperirten Clavier" unseres grossen Tonmeisters J. S. Bach die gleichschwebende Temperatur zu Grunde liegt.

Für den mit den kanonisch aufgestellten Intervallen nach bestimmten Zahlenverhältnissen minder vertrauten Leser sei hier noch besonders bemerkt, dass sämmtliche Tonverhältnisse, mit Ausnahme des Einklanges und der Octave, wie sie z. B. in Türk's „Temperaturberechnungen", pag. 58—60, vom Einklange $c — c$ bis zur Octave $c — \bar{c}$ aufgezählt sind, nicht streng nach den beigefügten Rationalzahlen, sondern irrational aufzufassen sind. So ist z. B. der zwischen *c* und *d* gelegene Ton weder ein genaues übermässiges Primenverhältniss mit 25 : 24, noch ein streng kleines Secun-

denverhältniss mit 16 : 15, sondern nach gleichschwebender Temperatur liegt dieser Ton genau in der Mitte, also gleich weit sowohl von *c* als von *d* ab, mag er als *cis* oder als *des* bezeichnet sein. Die den Intervallen beigesetzten einfachen Rationalzahlen dienen vorzugsweise zu einfacheren kanonischen Berechnungen.

Von dieser seit ungefähr 200 Jahren nach und nach allgemein angenommenen und erprobten gleichschwebenden Temperatur sagt der berühmte Akustiker Chladni in seiner „Kurzen Uebersicht der Schall- und Klanglehre“:

„Eine solche gleichförmige Vertheilung der nothwendig zu vertheilenden Abweichung der Quinten und anderer Verhältnisse, die in ihrem rohen Zustande nicht in die Octave passen würden, empfiehlt sich sehr durch ihre Einfachheit, indem nun alle Töne, man möge sie hergeleitet haben wie man wolle, eine geometrische Progression zwischen 1 und 2 bilden, in welcher alle 12 Stufen einander gleich sind. Freilich ist nun kein einziges Verhältniss in seiner ursprünglichen blos idealisch angenommenen objectiven Reinheit geblieben, die Octave 1 : 2 ausgenommen; sie sind aber alle subjectiv vollkommen rein, d. i. die Abweichung ist, eben wegen der gleichförmigen Vertheilung, bei jedem einzelnen Intervall so gering, dass ein gesundes Ohr nirgends einen Anstoss findet und auch schwerlich eine Abweichung wahrnimmt, wenn nicht etwa Jemand die Thorheit begehen wollte, bei dem Anhören einer in richtig temperirten Intervallen gut ausgeführten Musik recht absichtlich kleine Verschiedenheiten zwischen temperirten und idealisch reinen Intervallen aufzuspüren und dadurch sich und Anderen den Eindruck zu verderben. Bei einer Quinte beträgt die Verschiedenheit nur den 12. Theil des Pythagoräischen Komma, also 1 : 1, 0011 ... also nicht viel über ein Tausendtheilchen“ etc.

Und weiter unten liest man: „Bei dieser Art der Darstellung erhält unsere Tonlehre eine sehr einfache Gestalt. Wir brauchen nämlich nichts weiter, als

1) eine aus 5 grossen und 2 kleinen Stufen bestehende Tonleiter etc.;
2) eine Eintheilung der Octave in 12 einander gleiche kleine Stufen, in welcher jeder Ton die ihm zukommende Tonleiter findet etc.
   Da wir nun dieses haben, so wird durch alle möglichen Grübeleien Niemand etwas ausfindig machen können, das besser und brauchbarer wäre, und also an dessen Stelle gesetzt zu werden verdiente; man kann es also recht füglich dabei bewenden lassen.“

Wenn nun Dr. Helmholtz in seinen „Tonempfindungen“ pag. 394 selbst hervorhebt: „Mit diesem Tonsystem, welches grossen Reichthum von Formen bei festgeschlossener künstlerischer Consequenz zuliess, ist es nun möglich geworden, Kunstwerke zu schaffen, viel grösser an Umfang, viel reicher in Formen und Stimmen, viel energischer im Ausdrucke, als irgend eine vorausgegangene Zeit produciren konnte, und wir sind deshalb gar nicht geneigt, mit den modernen Musikern zu rechten, wenn sie es für das vorzüglichste von Allen erklären und ihm ihre Aufmerksamkeit vor allen Anderen ausschliesslich zuwenden“ etc.; und wenn er ferner pag. 501 sagt: „Darüber kann keine Frage sein, dass das System der temperirten Stimmung durch seine Einfachheit ganz ausserordentliche Vorzüge für die Instrumentalmusik hat, dass jedes andere System einen ausserordentlich viel complicirteren Mechanismus der Instrumente bedingen und ihre Handhabung beträchtlich erschweren würde, und dass daher die hohe Ausbildung der modernen Instrumentalmusik nur unter der Herrschaft des temperirten Stimmungssystems möglich geworden ist“ etc.; — und wenn endlich vorher auf derselben Seite erwähnt wird: „Der verminderte Septimenaccord z. B. der in der neuesten Musik so viel gebraucht wird, streift bei reiner Stimmung der übrigen Accorde fast an die Grenze des Unerträglichen“: — so lässt sich doch gewiss annehmen, dass dieser sonst so gründliche Forscher nicht im Ernste daran denkt, eine so colossale Umgestaltung unseres Tonsystems, das heisst, an Stelle des 12tönigen, ein 24töniges oder auch selbst nur ein 20töniges nach seinem Harmonium für den allgemeinen Gebrauch befürworten zu wollen. Für Privatzwecke, oder für einen phänomenal feinen Gehörorganismus mögen vielleicht solche Sonderstimmungen am Platze sein; jedoch die bei Weitem überwiegende Mehrzahl der Musikanhörenden, denen sonst ein von der Natur normal gesundes Ohr beschieden ist, werden höchlich zufrieden sein, wenn ihnen von unseren Sängern und Sängerinnen, sowie von den Instrumentalisten der verschiedenen Streich- und Blasinstrumente nur Töne der gleichschwebend temperirten Stimmung zu Gehör gebracht und ihnen keine gröberen Missklänge aufgedrungen werden.

Ganz und gar unbegreiflich bleibt mir nun aber, wenn man der Meinung Raum zu geben geneigt ist, als sei die vorgeschlagene und vermeintlich reinere Stimmung beim Gesange, oder überhaupt nur bei melodischen Gestaltungen und nicht auch harmonisch verwendbar, während doch Melodie und Harmonie bei Aufführung von Ensemble-Tonwerken unzertrennlich Hand in Hand gehen, und keine, weder die Melodie, noch die Harmonie, ein für sich separates Tonsystem haben kann. Oder will man thatsächlich dem musikalischen Gehör zweierlei Tonsysteme, ein melodisches und ein harmonisches zumuthen oder gar aufzwingen?! —

---

## Kritik.

**Fr. v. Holstein.** Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 18.

— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 23.

— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 24.
— — Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 25. Zwei Hefte.
— — Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 26. Zwei Hefte.
— — Sonate für das Pianoforte, Op. 28.

(Schluss.)

Als das Ergebniss der grossartigen Entwickelung, welche die Instrumentalmusik im Laufe des 18. Jahrhunderts durchgemacht hat, wollen wir kurz bezeichnen die Idee des musikalisch-organischen Entwickelungsprocesses. Nach den Gesetzen musikalischer Logik innerhalb musikalisch aufzufassender Formen soll die inhaltlich erfüllte musikalische Idee keimen, wachsen, sich gestalten, zur vollendeten Erscheinung sich verleben. Diese Entwickelung der musikalischen Idee kann nur so verwirklicht werden, dass der dieselbe erfüllende Stimmungsgehalt dem ihm wesentlich innewohnenden Principe gemäss in reale Bewegung versetzt, d. h. in seine Momente zerlegt, durch Ueberführung in verwandte Gefühlsrichtungen erweitert, in den Widerstreit der Gegensätze verwickelt, durch die Vermittelung anderer sympathisch beziehlicher Momente wieder zu sich selbst zurückgeführt werde; mit anderen Worten, dass auf der allgemeinen gesetzmässigen Grundlage wesentlich musikalischer Tonverbindungen und -Folgen der ganze — der individuellen freien Willkür entquellende Reichthum specialisirender Charakteristik entfaltet werde. Diese Andeutungen, zusammengehalten mit den oben skizzirten allgemeinen Zügen unseres Componisten, geben uns hinreichende Anhaltspuncte für die Auffassung seiner uns hier vorliegenden Instrumentalwerke.

Wir sehen überall die formgewandte Hand des technisch durchgebildeten Künstlers, die Motive und Melodien zeigen ein gewisses vornehmes Selbstbewusstsein, welches jede Berührung mit Trivialitäten zu vermeiden weiss, die contrapunctische Behandlung ist lebendig, die Verwendung der Instrumente im Trio zeugt von Sinn und Gefühl für sinnlich schöne Klangwirkung; was wir aber vermissen, das ist eben diese selbsteigene, aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangene und von ihr getriebene Bewegung des der Idee des Tonwerks innewohnenden Stimmungsgehaltes; es ist keine Entwickelung im oben angegebenen Sinn da. Dies gilt ganz besonders vom Trio, Op. 18. Der Componist wird hier von der einmal angeschlagenen Stimmung derart beherrscht, wir möchten fast sagen: überwältigt, dass er sich von derselben nicht losmachen kann; die Idee ist im Stillstand, wie gefesselt, ohne inneren Lebensdrang, ohne Trieb und Kraft der Bewegung. In formeller Beziehung äussert sich dies in mannichfach hervortretender Weise; zunächst in der Haltung der Themen. Die Hauptthemen sollen zwar einerseits durch ein bestimmtes Charaktergepräge die Pfeiler des ganzen Baues bilden, aber andererseits sollen sie auch selbst fortbildungsfähig sein und in solcher Veränderbarkeit von innen heraus recht eigentlich (und zwar zunächst im sogenannten Durchführungssatz) die ideelle Entwickelungsbewegung veranschaulichen. Das ist nun aber hier nicht der Fall; die Themen bleiben, wie sie ursprünglich waren, sie zeigen sich, wie sie kommen und gehen, uns immer von derselben Seite. Ein zweites Merkmal ist, dass der Componist mit den Schlüssen der einzelnen Hauptabschnitte innerhalb der Theile, sowie auch der Hauptabschlüsse der Theile und des ganzen Satzes nicht zu Ende kommen kann; er verstrickt sich in sich selbst wie in dem unwegsamen Gestrüpp des Urwaldes und findet keinen Ausweg. Als drittes derartiges Merkmal, welches mit dem vorigen im engsten ursächlichen Zusammenhange steht, bezeichnen wir die fast beständige stufenweise, meistens sogar noch chromatisch-halbstufenweise Bewegung des Basses und die daraus hervorgehenden allzuhäufigen Trugcadenzen. Wenn einerseits darin zum Theil die Nöthigung eines gedrängten Fortganges liegt, so spricht sich doch andererseits darin eine gewisse Verzagtheit und Befangenheit aus, die sich nicht getraut, einen festen, energischen, weitgespannten Intervallschritt zu thun, wie es doch dem Charakter einer Fundamentalstimme angemessen ist. Diese schüchterne Gangweise in derjenigen Stimme, welche den ganzen harmonischen Bau zu tragen die Aufgabe hat, macht auch eine jede kräftige, bestimmte Modulation zu nichte; gleichsam heimlich und unbemerkt schleicht sich der Tonfluss durch ein ausweichendes chromatisches Fortschieben aus einer Tonart in die andere und erzeugt so den Schein der Bewegungslosigkeit selbst da, wo im Grunde doch eine gewisse Bewegung noch vorhanden ist. Fassen wir diese Bemerkungen noch einmal kurz zusammen, so können wir sagen, es fehle dem Werke die charakteristische Beleuchtung, der Wechsel zwischen Licht und Schatten, welcher durch sinnvolle, aus der zu Grunde liegenden einheitlichen Idee erwachsene Hervorhebung des Einzelnen dem Gesammtbilde Leben und Weben der Empfindung einhaucht. Diese Ausstellung bezieht sich ganz besonders auf den ersten Satz: Allegro non troppo, G moll, $^3/_4$, weniger auf den zweiten, Andante sostenuto quasi Adagio, Es dur, C, weil dieser seinem Charakter und der formellen Anlage nach weniger dem Princip der Entwickelungsbewegung zu unterstellen ist; der dritte Satz, Allegro con moto, G moll, $^6/_8$, zeigt verhältnissmässig entschieden mehr Fluss und Drang der Bewegung in einzelnen Partien, wenngleich derselbe im Allgemeinen den Charakter des ganzen Werkes nicht verleugnet. Auch hier kann namentlich der Componist kein Ende finden.

Die Sonate für Pianoforte Op. 28 zeigt von dem bei dieser Beurtheilung eingenommenen Standpunct aus einen entschiedenen Fortschritt gegen das Trio. Die Themen sind alle weit mehr von individuellem Charakter, sie sind namentlich von scharf ausgeprägter mannichfaltiger Rhythmisirung, sie sind ferner von gegensätzlichem Inhalte erfüllt, wodurch schon an und für sich Leben und Bewegung hervorgerufen wird; die Verarbeitung derselben, wenn sie auch noch hie und da etwas zerstückelt erscheint und die äusserlich treibende

Willkür der blos geschickten technischen Mache durchscheinen lässt, ist doch im Ganzen weit mehr aus dem inneren Wesen herausgestaltet und bietet in einzelnen Abschnitten das gelungene reale Ergebniss eines von innen hervordrängenden ideellen Bewegungstriebes (namentlich im letzten Satze). Dagegen macht die ganze Composition auf uns den fast sonderbar unbestimmten Eindruck, als sei sie im Grunde gar keine Claviersonate, sondern ein orchestrales Werk in Originaleinrichtung für das Clavier. Die orchestrale Physiognomie glauben wir zunächst an den beiden ersten Sätzen zu erkennen (Allegro con brio, Cmoll, C, und Andante, Asdur, $^{2}/_{4}$). Schon die Bildung der Hauptthemen zeigt eine specialisirende instrumentale Tendenz; man sehe z. B. das schöne zweite langathmige Hauptthema des ersten Satzes S. 3, Syst. 2, Takt 4 ff., oder das Motiv im Andante, S. 13, Syst. 1, Takt 6 und ff., nicht minder das folgende S. 13, Syst. 5, Takt 2 ff.; auch das zweite Hauptthema im Finale S. 16, Syst. 6, Takt 3 ff., namentlich in der späteren Fortführung S. 17, Syst. 4, Takt 3 ff. gehört hierher. Noch mehr aber tritt dieser auf das Clavier übertragene Charakter in der Figuration hervor. Die von modernem Standpuncte aus nicht claviermässig charakteristische Physiognomie derselben, das Hin- und Herüberwerfen derselben aus einer Octavregion in die andere (siehe S. 1, Syst. 4, Takt 2 ff.), welches sich wie ein möglichst bequemes Unterbringen der ausfüllenden beweglichen Mittelstimmen einer zweiten Violine und Viola ausnimmt, das Durcheinandermischen der Achtel-, Sechszehntel- und Triolen-Bewegung (S. 4, Syst. 3 - 5), welches die von der Gleichartigkeit des wirkenden Klangmaterials hier geforderte Continuität der schnelleren Bewegungstheile stört: alle diese Merkmale scheinen zu bezeugen, dass hier nicht eine ursprünglich auf das Clavier gerichtete Intention vorlag, sie scheinen vielmehr auf eine ungeschriebene Orchesterpartitur zu verweisen. Diesen Eindruck macht endlich auch der Durchführungssatz des ersten Allegro in seinem letzten Abschnitt von S. 6, Syst. 3, Takt 3 an, sowohl durch die mit diesem Takt auftretende, auf dem Clavier sich steif ausnehmende Figur, als auch durch das unvermittelte Abbrechen der vorhergehenden Achtelbewegung und Wiederaufnahme derselben im 3. Takt des folgenden Systems; hier würde die Orchesterpartitur die Vermittelung dieser zusammenhangslosen 4 Takte mit dem Vorhergehenden wie Nachfolgenden durch Fortführung der Achtelbewegung oder durch andere motivische Verknüpfung gewiss nicht unterlassen haben. Im Andante sind es weniger dergleichen Einzelnheiten, welche etwa ein Clavierarrangement kennzeichnen möchten, als vielmehr die gesammte Anlage und Ausführung, welche nach unserem Gefühl die orchestrale Tendenz am consequentesten und mit nicht zu missdeutender Wirkung im Einzelnen hervortreten lässt. Im letzten Satz, Allegro appassionato, Cmoll, C, tritt diese Tendenz mehr in den Hintergrund; erst bei dem Eintritt des zweiten Themas macht sie sich wieder leise bemerkbar, während sie gegen den Schluss hin (S. 25, Syst. 4 ff. bis Eintritt des più Allegro auf der folgenden S. 26) ganz unverhüllt uns entgegentritt. Uebrigens halten wir diesen Satz für den bedeutendsten; er ist schwungvoll und bei aller Einheit des Grundcharakters voller Leben und Bewegung.

Wir schliessen diese Besprechung mit dem Wunsche, dem Componisten bald und oft und auch auf anderen Gebieten des musikalischen Schaffens wieder zu begegnen, um diese, nach den uns vorliegenden Werken entworfene, vielleicht nur flüchtige Skizze seiner künstlerischen Individualität mehr und mehr zu einem vollständigen Gesammtbilde ausführen zu können.

**A. Maczewski.**

# Feuilleton.

## Faschingsrecension über Rubinstein's Concert vom 3. Januar.

Von Prof. **Hans Schmidt.** *)

Da der Physiologe Ewald Hering in seinem berühmten Vortrage über das menschliche Gedächtniss zu den erstaunlichsten Leistungen des Gedächtnisses die Production vollendeter Claviervirtuosen hinstellte, reizte es mich als Fachlehrer, die Grösse einer derartigen Leistung näher zu untersuchen.

Von diesem Standpuncte aus unterzog ich das Concert, welches Anton Rubinstein am 3. Januar im Wiener Musikvereinssaale gab, einer eigenthümlichen Untersuchung. Rubinstein spielte an jenem Abende im Ganzen 22 Compositionen. Das Concert währte zwei Stunden, die Vorträge Rubinstein's waren durch zwei, drei oder vier Lieder und mehrere Erholungspausen unterbrochen.

Sämmtliche Nummern spielte Rubinstein auswendig.

Auf meine Anregung hin zählten mehrere meiner Schülerinnen sämmtliche Noten, welche er gespielt hatte.

Demzufolge spielte er damals 62,990 Noten, davon entfielen auf Rubinstein's Thême et Variations Op. 89 allein 26,732 Noten. Das Tonstück währte eine volle halbe Stunde und ist wohl die längste ununterbrochene Claviercomposition, welche existirt.

Die übrigen Stücke waren: Nocturne in Adur (No. 4) von Field (mit 1963 Noten), Emoll-Presto aus Op. 16 von Mendelssohn (mit 2074 Noten), 3 Studien für den Pedalflügel aus Op. 56 von Schumann (No. 2 mit 1468, No. 4 mit 1860, No. 5 mit 1666 Noten), 4 Préludes aus Op. 28 von Chopin (No. 4 mit 602, No. 7 mit 165, No. 15 mit 1546, No. 16 mit 1199 Noten), 3 Etuden von Chopin (Op. 10, No. 3 mit 1707, No. 11 mit 1981, Op. 25, No. 12 mit 2596 Noten), 2 Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperirten Clavier" von Bach (1. Band, Präl. und Fuge No. 2 zusammen mit 2213, dito No. 5 mit 1489 Noten), Hmoll-Rondo von Ph. Em. Bach in der Bearbeitung Bülow's (mit 1028 Noten), Gigue aus der Adur-Suite von Händel (mit 965 Noten), „Erlkönig", Transscription von Liszt (mit 5211 Noten), Barcarole No. 4 von Rubinstein (mit 2036 Noten), Valse-Caprice von Rubinstein (mit 4489 Noten).

Im Ganzen genommen spielte also Rubinstein damals 62,990 Noten.

Diese Zahl beweist die enorme Leistungsfähigkeit des menschlichen Gedächtnisses. Um all diese Noten so vollendet zu bringen, wie sie Rubinstein zu Gehör brachte, muss sich der Spieler bei jeder Note genau an die Tonhöhe erinnern, an den Finger, der die Note zu spielen hat, an die Taste, welche angeschlagen

*) Aus den „Blättern für Theater, Musik und Kunst" abgedruckt. D. Red.

werden soll, an die Zeitdauer der Note, an die jeder Note gebührende Tonstärke, an die Gelenkbewegungen, welche all diesen Mannichfaltigkeiten in der Tastenstellung, Tonschnelligkeit und Tonstärke entsprechen, und endlich an die genaue Zeitdauer der Pedaltritte.

Ueber all dem aber schwebt bei einer so gelungenen Production, wie es die erwähnte war, noch der künstlerische Geist, welcher gruppirt, welcher also planmässig die Gesammtleistung in einen gemeinsamen Rahmen zu bringen sucht — dadurch, dass stets das Vorausgehende mit dem Folgenden, das Folgende mit dem Vorausgegangenen in Vergleich gebracht wird, wodurch einzig und allein allgemeine Steigerungen möglich werden.

Bei all dieser Leistung aber findet das Gedächtniss noch Zeit, die Räumlichkeit, Akustik, Temperatur, Gesellschaft und den Beifall desselben Concertes zu vergleichen mit früheren Concerten, es findet der Spieler sogar noch Zeit zu allerlei Luxusgedanken — er freut sich, dass ihm z. B. eine Stelle besser als sonst gelingt, oder er ärgert sich, dass sie ihm misslingt. Oft weiss sich der Spieler sogar noch über ganz abnorme, während des Spieles eintretende Hindernisse hinwegzusetzen.

So spielte z. B. meine ehemalige Schülerin Frl. Pfuhl ungehindert fort, trotzdem plötzlich alle Gasflammen im Saale auslöschten, sodass nur die zwei Millykerzen am Claviere brannten.

Alle diese musikalischen und unmusikalischen Gedanken schiessen wohl so schnell durch den Kopf des Spielers, dass der gewöhnliche Begriff, den wir mit dem Ausdrucke „Verstand" bezeichnen, unzureichend ist; für solche Gedankenjagd erscheint uns das zu langsam, was wir Verstand nennen, deshalb finden wir den Ausspruch von Helmholtz treffend, welcher sagt: „In der Kunst rechnet die Seele." Instinctmässig, sagen wir, spielt der Virtuose die richtige Note mit der richtigen Stärke, mit den richtigen Gelenkbewegungen etc.

Der menschliche Instinct aber ist nichts als ein Thun und Denken aus Gewohnheit; weil man sich erinnert, dass man etwas bereits auf bestimmte Art gedacht oder gethan hat, denkt oder handelt man bei Wiederholungen immer schneller, als in der gleichen Weise.

Namentlich bei dem Musiciren ist der Instinct etwas Anerzogenes, denn das instinctmässige Richtigspielen hört allsogleich bei allen denen auf, die entweder gar nicht oder nur schlecht spielen können.

Um eine vollendete Virtuosenleistung vollauf zu würdigen, braucht man nur an das unbeholfene Herumtappen selbst des talentirtesten Schülers zu denken, wenn er die erste Unterrichtsstunde nimmt.

Während der Anfänger die richtige Ausführung auch nur einer einzelnen Note nur mit dem ganzen Aufgebote seiner Verstandeskräfte zu erzwingen im Stande ist, dictirt des Virtuosen Geist dem Körper die Ausführung ganzer Ketten von complicirten Tonverbindungen, denselben gewissermaassen die weitere (instinctmässige) Ausführung allein überlassend und dabei gleichsam nur Controle führend, ob nicht irgend welche Hindernisse den Körper bei der Durchführung der erhaltenen Weisungen stören könnten.

Aber auch die reine körperliche Leistung eines Claviervirtuosen ist über die geistige nicht zu unterschätzen.

Um auch über diesen Punct ins Reine zu kommen, untersuchte ich das Clavier, dessen sich Rubinstein bediente.

Es war ein Bösendorfer Instrument nach amerikanischem Systeme.

Um genau zu erfahren, wie schwer die Tasten desselben gehen, wog ich den Niederfall der Tasten ab.

Als Gewicht benützte ich österreichische Neukreuzer. Ein österreichischer Neukreuzer wiegt gerade ein Fünftel-Loth.

Ich legte die Neukreuzer vorne auf die Taste genau so auf einander, dass dabei der Rand der Kreuzer mit der Kante in eine gleiche Linie gerieth.

Die tiefste Taste (das Subcontra-A) fiel vollständig nieder, als die Neukreuzersäule zur Zahl 30 angewachsen war; bei dem mittleren *d* (dem eingestrichenen *d*) fiel die Taste mit 24, bei dem höchsten *a* (dem viergestrichenen *a*) fiel sie mit 16 Kreuzern nieder.

Dabei sank die Säule so ein, dass der Rand von 5 Neukreuzern unter die Oberfläche der anderen Tasten gerieth.

24 Neukreuzer oder $4^4/_5$ österreichische Loth bildet also die durchschnittliche Zahl für den Niederdruck der Tasten des Instrumentes, dessen sich Rubinstein bediente. Hat nun Rubinstein durchschnittlich $4^4/_5$ Loth Druckkraft benutzen müssen, um eine Taste auch nur niederzudrücken, so hätte er, wenn er die 62,990 Noten auf einmal gespielt hätte, dazu der respectablen Druckkraft von 94 Centnern $48^1/_2$ Pfund bedurft.

Dabei ist die Schlagkraft gar nicht gerechnet, denn bei 24 Kreuzern sinkt das mittlere *d* des erwähnten Instrumentes erst nieder; einen Ton gibt die Taste erst dann, wenn zur Druckkraft noch Schlagkraft (Ueberdruck) hinzutritt.

Die Schlagkraft aber kann natürlich nicht berechnet werden, weil sie bei der geringsten Abänderung in der Tonstärke variirt. Gerade aber bei Rubinstein fällt die Schlagkraft ungemein ins Gewicht, weil er schon an und für sich einen ungemein starken Finger- und Handgelenkanschlag hat und noch überdies bei vollgriffigen Accorden häufig das ausserordentlich kräftig wirkende sogenannte Staccato mit dem ganzen Arme anwendet.

Die Bestätigung dieser Beobachtung fand ich, als ich nach dem Concerte das Instrument untersuchte und dabei entdeckte, dass Rubinstein die bei dem Zusperren des Clavieres zu dem Verdecken der Tasten dienende bewegliche Leiste des Tastendeckels hatte abschrauben lassen, weil sie ihn offenbar an der Ausführung des Staccatos mit dem ganzen Arme hinderte, da bei diesem die Bewegung der Finger gegen das Pult zu stattfindet.

Meine Untersuchung des von Rubinstein benutzten Concertinstrumentes erregte mir nach dem Concert noch ein weiteres Interesse.

Wenige Tage später nämlich trat der Claviervirtuose Hans von Bülow in demselben Concertsaale das erste Mal nach Jahren wieder in Wien auf.

Zu meinem Erstaunen hörte ich, dass sich Bülow ein anderes Instrument von Bösendorfer erwählt hatte.

Bülow war ja doch in dem Concerte Rubinstein's gewesen, er musste ja also gehört haben, wie prächtig das Instrument trotz der ungeheueren Räumlichkeit geklungen hatte.

Aus Unzufriedenheit am Klange also hatte er das Instrument gewiss nicht zurückgewiesen, also schloss ich, mussten es mechanische Ursachen sein, weshalb er es verschmähte.

Um darüber ins Klare zu kommen, raffte ich also wieder mein ganzes Vermögen an Neukreuzern zusammen und wanderte damit in den Concertsaal, um auch bei dem Bülow-Claviere den Niederfall der Tasten zu untersuchen.

Das tiefste *a* fiel mit 42, das mittlere *d* mit 30, das höchste *a* mit 20 Neukreuzern nieder, dabei aber sanken nur 4 Kreuzerränder unter die Oberfläche der übrigen Tasten.

Die Tasten des Rubinstein-Clavieres gingen also leichter als die Tasten des Bülow-Clavieres, dabei aber sanken sie um voll 25 Procent weniger tief ein als jene.

Dadurch nun aber, dass die Tasten des Rubinstein-Clavieres tiefer einsanken, wurde naturgemäss der geringere Bedarf an Druckkraft wieder paralysirt.

Auch sonst strengt ja bei gleicher Zeitdauer die Zurücklegung eines bequemeren, aber längeren Weges ebenso an, als die Zurücklegung eines unbequemen, aber kürzeren Weges.

Thatsächlich kam mir das Spiel auf beiden Instrumenten trotz der verschiedenen Spielart betreffs der Kraftentwickelung selbst dann ziemlich gleichartig vor, als ich die Instrumente unmittelbar nach einander probirte. Wenn nun beide Instrumente so ziemlich die gleiche Kraft beanspruchen, weshalb verwarf Bülow das Rubinstein-Clavier? Offenbar weil ihm die Spielart desselben nicht behagte, indem die Tasten zu tief einsanken. Wer tief fallende Tasten spielen will, muss genügend lange Finger haben, gerade so wie auch zum Waten im Moore lange Füsse gehören.

Waten können kurze Füsse nicht gut, denn sie bleiben leicht stecken, stecken aber will kein Virtuos bleiben, daher wählt sich der kurzbefingerte Virtuos lieber seichter fallende Tasten, auch wenn sie sonst schwerer gehen als andere. Bülow nun hat notorisch eine kleine Hand, jedenfalls hat er kürzere Finger als

Rubinstein, daher sagte ihm wahrscheinlich das Rubinstein-Clavier weniger zu.

Dem Obengesagten zu Folge hätte also Rubinstein sein Concert, ohne sich im Allgemeinen mehr anzustrengen, auch auf dem Bülow-Claviere geben können.

Hätte er aber auf diesem gespielt, dann hätte man ihm für alle Noten seines Concertes zusammengenommen noch mehr Druckkraft als 94 Centner 48½ Pfund nachweisen können, denn dann bedurfte er für den Anschlag der gespielten 62,990 Noten seines Concertes der Druckkraft von 118 Centner 10⅘ Pfund.

Respect also nicht nur vor der geistigen, sondern auch vor der körperlichen Leistung eines Virtuosen!

## Tagesgeschichte.

### Musikbrief.

**Berlin.**

(Schluss.)

Zu den freundlichsten Erscheinungen der musikalischen Saison gehören seit länger als 20 Jahren die Soiréen des Kotzolt'schen Gesangvereins. Aus kleinen Anfängen bildete sich unter des erfahrenen Dirigenten kunstverständiger Leitung ein gemischter Chor heran, der hier seines Gleichen nicht hat. Schönheit des Klanges, Reinheit der Intonation und Geschmack in der Ausführung zeichnen diese nicht übermässig zahlreiche Genossenschaft aus. Die Programme sind stets sehr geschickt zusammengestellt. Mit einigen alten Herren, wie Prätorius, Gastoldi, Isaac, wird jedesmal begonnen, im Vorbeigehen dem Vater Haydn eine Huldigung dargebracht oder bei Mozart kurze Rast gehalten, dann von Hauptmann, Mendelssohn und Schumann das Beste und Wirksamste gesungen und schliesslich auch der Lebenden gedacht; von Hiller, Vierling, Radecke, Krigar u. A. haben diese Soiréen manche anmuthige Gabe gespendet. Hervorragenden Sololeistungen werden ausserdem geeignete Plätze offen gehalten, und somit ist auch für Abwechselung gesorgt. Hr. Rudolph Otto, unser weit und breit gekannter Tenor, sang im ersten Concert zwei Schumann'sche Lieder und ein Ständchen von Urban. Diese Composition ist überschwänglich gefühlvoll, man kann sagen: sie enthält viel zu viel Gefühl! Eine solch zerfliessende Weichheit der Stimmung wirkt auf die Dauer narkotisch. Weich! das Parade- und Modewort der Gegenwart, — Zeit, werde hart! möchte ich bisweilen ausrufen. Man blättere in Romanen und Feuilletons, überall — Weichliches! „Es war ein weicher Frühlingsabend; die weichen Strahlen der scheidenden Sonne zitterten durch die weiche Luft. In weiches Grau gehüllt lagen See und Ufer mit den niedrigen weichen Höhen. Mit weicher Stimme sang Rosa die weiche Melodie ihres Lieblingsliedes, in dem weichen Auge erglänzte eine Thräne, um den weichen Mund" — Gnade! ich höre ja schon auf. Uebertreibung ist das nicht, nur ein Sträusschen wirklich vorhandener Blüthen, die ich ohne Anstrengung binnen kurzer Zeit gefunden und gepflückt habe. Der aufmerksame Leser wird wissen, dass Litteraten, welche dem Alten Testament durch Geburt, Beruf oder Neigung angehören, dieses „weich" in auffallende Affection genommen haben. In der Musik grassirt es nicht minder; wer hätte das nicht schon zu seinem Aerger erfahren, wenn die Einleitung zur Gluck'schen „Iphigenien"-Ouverture gespielt wird. Diese sänftiglich abgeschliffenen Secunden-Einsätze gaben wahrscheinlich die Veranlassung zu den sprichwörtlichen „weichen Dissonanzen"! Ist Alles weich zu dieser Frist, warum soll es nicht auch weiche Lieder geben? Schon recht, — aber was zu weich ist, ist zu weich! Der verschrobene Begriff Ständchen ist übrigens schuld daran, er leitet den Künstler auf falsche Wege. Ehedem war es üblich, namentlich unter südlicherem Himmel, im Freien, auf Strassen und Plätzen, Abends Instrumentalmusik zu machen. Solche Abend- oder Nachtmusik hiess Serenata, auf deutsch eigentlich Helle, heiterer Himmel. In den grösseren Städten bildeten sich Express-Compagnien für „Ständchen"; bekanntlich gehörte auch Joseph Haydn in seiner Jugend einer solchen an. Die Stücke, welche für diesen Zweck eigens componirt wurden, repräsentiren eine mittlerweile vergessene Form; das letzte Beispiel dürfte uns in Reissiger's Serenade zu 4 Händen (Op. 65) verblieben sein. Heiterer Inhalt, einfache Instrumentation kennzeichneten die einzelnen Sätze, ich glaube, die ehemalige Suite oder Partita verlief in der Cassatio. So wurde nämlich diese Form genannt, eigentlich bezeichnet der Ausdruck nur das muntere Finale des Ganzen. Was in früherer Zeit der Hanswurst für die Tragödie, was zu allen Zeiten für gewisse Leser der fröhliche Ausgang (am liebsten die Heirath!) im Roman, was noch heute der lustige Marsch nach einem Militairbegräbniss: das war die „Cassatio" (Abdankung, Entlassung) in der Serenade: Kehraus! Heidi! Diese Art Tonstücke wurde meistens angewendet, um junge Schönen ans Fenster zu locken; die bösen Zungen fügen ergänzend hinzu: es seien oft verliebte Zusammenkünfte unter dem Schutze der Nacht und dem Beistande der Musik angezettelt worden. Cassaten-gehen oder *gassatim* gehen, bedeutete zuletzt: auf verliebte Abenteuer ausgehen. Die Cassationen sind ganz ausser Gebrauch gekommen, die Polizei leid't's nicht mehr, anderer Unannehmlichkeiten zu geschweigen! Niemand aus der heutigen Generation weiss, wie Einem zu Muthe ist, der unter dem Fenster der Holden steht und friert und singt und spielt: Liebchen, ich komm mit der Cither! Daher die ganze unglückliche Litteratur der Nocturnes, Serenaden, Ständchen.

In der ersten Soirée spielte Frl. Marie Breidenstein aus Erfurt Präludium und Fuge von Bach, Fisdur-Sonate von Beethoven, Humoreske von Jensen und Valse-Caprice von Raff. Wir haben die Bekanntschaft dieser wackeren Pianistin in Magdeburg gemacht und uns des Wiedersehens in der Residenz gefreut. Löblich ist der Ernst, mit welchem unsere Jugend bei der Wahl ihrer Aufgaben verfährt, die tändelnden Spielereien, der leere Klingklang verschwinden mehr und mehr aus den Concertsälen, die gesteigerte Technik, nachgerade wird sie Gemeingut Aller, findet heutzutage eine viel bessere Verwendung als vor 20 Jahren. Sehr ausgibig waren die Programme bis jetzt an Beethoven'schen Sonaten. Frl. Breidenstein hatte mit Op. 78 kein Allerweltsstück getroffen, aber ihre warme, verständige Art des Vortrages verschaffte ihr guten Erfolg. Am besten gelang — merkwürdigerweise — die Bach'sche Fuge, und sehr ansprechend kam der Walzer von Raff zu Gehör.

Den Damen gebührt allzeit der Vortritt, ich wende mich nun zu Frl. Timanoff. Die sehr jugendliche Pianistin stammt aus Tausig's Schule, sie erweckte dort und in einem vorjährigen eigenen Concerte grosse Hoffnungen, deren Erfüllung sie indess noch schuldig geblieben ist. Technik und Auffassung liessen sogar bedauerliche Rückschritte erkennen. Dieses Talent bedarf auch weiterhin der sorgsamen Führung eines Lehrers. Das Chopin'sche Trio gab mir einen neuen Beweis, dass die fertigste Pianistin ohne Kenntniss der musikalischen Grammatik nicht im Stande ist, etwas Genügendes in der Kammermusik zu leisten. Hier fehlt es leider fast Allen! Auch Frl. Fichtner liess im Vortrag des Schumann-Quintettes Manches vermissen, was nur die Beschäftigung mit der Theorie geben kann. Die Geheimnisse der „Arbeit", die Schliche der musikalischen „Mache" bleiben den jungen Damen Räthsel, und manches Motiv, welches keck heraustreten sollte, verkümmert wirkungslos im Dunkel. Vieles würde durch öfteres Zusammenspiel sich von selbst ausgleichen, die beliebten zwei oder drei Proben reichen aber zu einer fruchtbringenden Verständigung nicht aus. Frl. Fichtner spielte, um Eines herauszugreifen:



während der erste Geiger die correspondirende Phrase streng nach Schumann's Angabe behandelte. Statt der Gleichmässigkeit bekam man bald Gebundenes, bald Gestossenes zu hören. Es ist sehr schwer, ein Trio gut auszuführen, und darum sollte es die Jugend nicht gar so leicht nehmen. So ein Dutzend Vor-

übungen und ein sachverständiger Zuhörer mit scharfem Ohr, dessen Aufgabe es wäre, vor allem Anderen den unerlässlichen Ausgleich bezüglich der Tonstärke zu veranlassen, gehören schon dazu. Die Mitwirkenden, namentlich Anfänger im Zusammenspiel, sind gefangen durch den ungewohnten Klang und haben eigentlich kein Urtheil über das Ensemble. Man wolle diesen Zeilen nichts weiter als einen wohlgemeinten Rath entnehmen, einen Rath, der Vieles für sich hat, nämlich die eigene Erfahrung!

Die Reihe der Clavierspieler, welche in diesem Winter Berlin zum Schauplatz ihrer Thaten macht, ist gross, noch vermag Niemand abzusehen, wann der letzte auftreten und wie er heissen wird. Manch stilles Veilchen erblühte im Verborgenen, in Ressourcen, Vereinen, Gesellschaften, die Kritik wurde nicht weiter eingeladen, sondern das „Eingesandt", der wohlmeinende „*Unus pro multis*" vertraten ihre Stelle. Wir haben es natürlich nur mit denen zu thun, deren Namen und Leistungen das volle Geläut der Tagespresse verkündete. Es gab einen guten Klang, als Hr. Ignaz Brüll aus Wien seinen Einzug hielt. Ich übergehe sein Auftreten in den Soiréen der Symphoniecapelle und des Tonkünstlervereins, um einige Augenblicke dem eigenen Concerte, welches der Künstler im Saale der Singakademie gab, zu widmen. Wie hoch man auch die Technik an sich stellen möge, ein einziger selbstschöpferischer Funken gibt mehr Glanz und Wärme, als die blendendste Unfehlbarkeit der Ausführung. Hr. Brüll ist Componist und hat sich hierorts als solcher am besten durch sein Clavierconcert eingeführt. Von der bekannten Bescheidenheit der Compositeur-Pianisten, allwegs Sorge zu tragen, dass sie selbst immer das beste Stück erwischen, ist in diesem Werke nichts zu spüren, das Clavier beansprucht nur ein bescheiden Theil und gönnt dem Orchester etwas Rechtschaffenes, dafür aber hinterlässt dieses Concert einen sehr wohlthuenden Eindruck: man hat ein interessantes, anregendes Stück Musik gehört. Eine mustergiltige Leistung war der Vortrag von Beethoven's Sonate Op. 111. Ist es erlaubt, die heiligen drei Könige im clavierspielenden Abendlande: Bülow, Rubinstein, Tausig als Typen aufzufassen, so würde Brüll zur Fahne Rubinstein's gehören. Ein Rang- und Gesinnungsgenosse lebt übrigens auch unter uns: Franz Bendel. Derselbe gab drei Schubert-Chopin-Soiréen vor einem stets gleich dankbaren, zahlreichen Publicum, wenn auch mit wechselndem Gelingen. Oft schäumt der Becher über, — ich mag es zwar gern leiden, es gibt bisweilen nichts Erquicklicheres inmitten all der Schlaffheit unter den Musikanten, als eine urwüchsige Leidenschaft. Neben den vielen „objectiven" Bleichgesichtern ist Bendel als Künstler eine subjective, frische, rothwangige Reckengestalt. Manchmal haut er weit über die Schnur, dann kommen wieder Stunden und Stimmungen, in denen er mitten ins Rechte trifft. Ich höre ihm gern zu, so oder so. Er hat sich spielend die Gunst der Zuhörer in so hohem Grade errungen, dass neuerdings ein ganz seltener Fall passirte: eine Dichterin (vermuthlich) feierte ihn durch ein Sonett. In der löblichen Absicht, schliesslich Kometen, Planeten und Propheten zu vereinen, entstürzten der Feder folgende Zeilen:

Gefeiert sehen wir dich als Planeten,
Der Licht und Wärme schön in sich vereint.

Man muss bei diesen Poesien mehr auf das Herz als auf die Astronomie sehen.

Bülow'sche Bahnen wandelt Dr. Fuchs. Von seinen projectirten Deutschen Musikabenden hat der erste bereits stattgefunden. Die Methode seines Lehrers (v. Bülow) kennzeichnete neulich Jemand in dies. Bl. sehr treffend als eine analytisch-synthetische: das Kunstwerk wird gewissermaassen zerlegt und dann gleichsam neu-schöpferisch wieder zusammengefügt. Diese Procedur ist nichts für die Einfalt kindlicher Gemüther, es gehört der Verstand eines Verständigen dazu; auch darf sie z. B. an Mozart nicht geübt werden, aber Beethoven fordert förmlich dazu heraus, und ich zähle die Sonate Op. 109, wie sie Hr. Fuchs spielte, zu den besten Begegnissen in diesem Winter. Sie hätte selbst dem Beethoven-Abende des Meisters nicht zur Unzierde gereicht!

Der Zahl nach war die Tausig'sche Schule am stärksten vertreten. In erster Reihe steht Rafael Joseffy, der zwei eigene Concerte gab und einmal als Mitwirkender unserer Symphoniecapelle sich angeschlossen hatte. Der erste Eindruck war entschieden der beste. Die Concerte E moll und Es dur von Chopin und Liszt erfuhren eine so glänzende, virtuose Wiedergabe, dass man wirklich hoffen durfte, Tausig sei uns nicht für immer verloren. Schon der zweite Abend deutete jedoch auf eine ungünstige Constellation der Gestirne: weder Bach noch Scarlatti, weder Schumann noch Chopin haben mir unter Joseffy's Händen gefallen, und die Reprise der Liszt'schen Campanella (vorher hatte sie als Etude von Paganini-Liszt figurirt) vermochte nicht, für den Ausfall zu entschädigen. Dem jungen Manne sind die ernstesten Studien dringend anzurathen, nicht technische, sondern ästhetische, theoretische, historische! Seine Umgebung redet ihm freilich ein, er sei fix und fertig, und irre geleiteter Enthusiasmus äusserte sich in Beifall und Hervorruf, ja er spendete sogar einen riesigen Lorbeerkranz mit brennendrother Schleife, deren Enden so breit waren, wie in mancher kleinen Stadt kaum das Trottoir. „Wat des für unnütze Zuchten sind!" sagt der Berliner Spiess- und Pfahlbürger.

Oscar Raif hat sich durch seine drei Beethoven-Schumann-Chopin-Soiréen rasch einen ehrenvollen Platz unter den Pianisten Berlins gesichert. Seine Technik ist sauber, wenn auch nicht unfehlbar, seine Auffassung, namentlich Schumann und Chopin gegenüber, fein und durchdacht; weniger wollten ihm die Beethoven'schen Sonaten gelingen. Hr. Raif besitzt ein hübsches Compositionstalent; seine Programme legten ihm diesmal die Pönitenz auf, dasselbe zu verheimlichen. Möge es sich in der Stille zur Frucht entwickeln! Hr. Herzog absolvirte unlängst auch das *Examen rigorosum* des ersten Concertes. Meister Tausig würde den Kopf geschüttelt und dem Candidaten etliche Stationen des *Gradus ad Parnassum* verschrieben haben. An Kraft überragt der junge Mann seine Commilitonen; was das „Treffen" anbelangt, so gehört er nicht zu den Scharfschützen. Der Pedalgebrauch liegt tief im Argen; was die Hände gut machen, verdirbt der Fuss. In Kürze zu reden: Hr. Herzog ist ein wenig verfrüht in die Oeffentlichkeit getreten. Das Zeug zu einem Virtuosen hat er, den Stoff und die Kraft, aber es fehlt noch irgendwo, vielleicht nur an Ruhe, vielleicht an geeigneter Leitung. Eine verdienstliche That muss ihm der Correspondent gut schreiben: er hat eine Novität uns vorgeführt, deren Bekanntschaft wir ohne ihn gewiss noch lange nicht gemacht hätten: das Clavierquartett in G moll von Brahms. Die Ausführung war keine tadellose, das Clavier überwucherte und erdrückte sehr oft die Streichinstrumente; dieser Uebelstand konnte aber die Wahrnehmung nicht ganz verhindern, dass Brahms auch in diesem Werke sich als denkender, feinfühliger und eigenartiger Künstler bewiesen hat. Theoretiker irgend welcher Schablone werden mit Leichtigkeit 365 Fehler und Verstösse entdecken, gegen Form, Satz, Modulation, Stimmführung, was weiss ich! Eine Neuerung fiel mir auf. Im Schluss-Rondo „alla Zingarese" hat der Componist versucht, die alte Einrichtung der Cadenz in zeitgemässer Umbildung zu verwerthen. Die „Cadenzen" wurden Anfang des 18. Jahrhunderts Mode, Mattheson vergleicht sie artig mit den „Complimenten eines Abschiednehmenden", Tosi erblickt in ihnen nichts weiter als ein Kunstfeuerrad, welches der Vortragende abbrennt, um den Verstand zum Stillstehen und die Hände in Bewegung zu bringen. Der Unfug, welchen die späteren Virtuosen auf Rechnung der Cadenz trieben, hat diese selbst ziemlich früh in Misscredit gebracht. Die Wiederbelebung, wie sie bei Brahms sich findet, erscheint mir durchaus nachahmenswerth; unter seiner wählerischen Hand wurde aus dem eitlen Kinderspott eine ernste Mannesthat. Gehet hin und thut desgleichen! Zunächst soll man aber dieses Quartett überhaupt kennen lernen; greifen die Alten zu Mozart, oder zu sonst einem Kanonisirten, steht es der Jugend wohl an, sich Raff und Brahms als Schutzpatrone zu erkiesen; mit der Zeit werden auch sie heilig und selig gesprochen.

Still und geräuschlos wirkt Meister Kullak fort und fort als Erzieher am Clavier. Auch seine Schüler ringen um die Palme: ich nenne Bach, Scharwenka, Grünfeld. Der Letztere gab unlängst ein gut besuchtes Concert und hatte sich des wohlver-

dienten Beifalls im reichsten Maasse zu erfreuen. Aller Anfang ist schwer; erklärliche Befangenheit machte die Wiedergabe der „Mondschein-Sonate" zu einer nur mittelmässigen Leistung. Durch eine Sonate eigener Composition (Violine und Clavier) gewann er sich selbst und sein Publicum wieder. Eine reiche Begabung, wirksam gehoben und getragen durch nationale Eigenthümlichkeiten — Grünfeld ist ein Böhme —, lässt für die Zukunft das Allerbeste hoffen; schon heute überragt sie das in so jungen Jahren Uebliche um ein Erkleckliches. Vier Lieder erschienen als Opus 1 bei Challier, sie deuten auf eigene Wege. Hat Hr. Grünfeld erst mal die grossen Schmerzen, von denen er singt, wirklich erlebt — was ich ihm, wie jedem Künstler, aufrichtig wünsche —, dann wird er noch ganz anders in die Saiten greifen. Die rechte Stimmung hat seine Harfe, das ist nicht zu verkennen. Drei Nummern aus Op. 1 wurden im Concert gesungen. Unter den übrigen Gaben des Abends gefiel mir mehr als Anderes jenes duftige „Rosen-Nocturne" von Field (No. 4, Adur). Die Rhapsodie hongroise No. 2 machte an den Concertgeber Ansprüche, denen er an jenem Abend nicht durchweg genügen konnte.

Als Sängerinnen traten in den verschiedenen Soiréen auf: Frau Worgitzka, Frl. Dotter, Frl. Adler, Frl. Beymel: sie waren Alle, Alle ehrenwerth. Wie der Zufall doch merkwürdig spielt: in zwei Programmen paradirt Chopin als — Liedercomponist. Sein hübsches litthauisches Liedchen: „Schön war der Morgen und hell schien die Sonne" (Berlin, Schlesinger) wurde in einer Bendel'schen Soirée und in dem Concerte des Frl. Timanoff gesungen.

Eine günstigere Gelegenheit, die besten Erzeugnisse renommirter deutscher Pianofabriken zu hören, gab es nicht, als bei uns in diesem Winter. Folgende Namen habe ich gebucht: Bechstein, Blüthner (Leipzig), Duysen, Steinweg (Braunschweig), Stöcker, Westermeyer. Bechstein's Name war am häufigsten den Programmen beigefügt. Eine hübsche Einrichtung, die jetzt schon von den Geigenkünstlern nachgeahmt wird. Eine Notiz der „Vossischen Zeitung" enthielt die Bemerkung: dass die beiden in einem Concert zum Vortrage benutzten Violinen vom Instrumentenbauer Adam angefertigt seien.

Viel Clavieristisches hat der Winter gebracht, das Meiste war Puppen- und Kreiselspiel verglichen mit den grossartigen Leistungen, durch welche Hans v. Bülow das verwöhnte Berlin in Erstaunen setzte. Soll man das fabelhafte Gedächtniss bewundern? Der Künstler hat uns 46 Stücke gespielt ohne ein Notenblatt vor sich zu haben, darunter fünf grosse Sonaten! Und seine Schatzkammern waren keineswegs geleert; gleich jenen Zauberern hätte er „noch ein Sträusschen, und abermals ein Sträusschen und immer wieder Sträusschen" ausrufen können. Welche Energie gehört dazu, um dies Alles in sich aufzunehmen und festzuhalten, vom leichtwiegenden Liede Mendelssohn's bis zum monströsen Finale aus Beethoven's Riesensonate Op. 106. Und wie versteht es Bülow, Jedem gerecht zu werden und doch die Gerechtsame der eigenen Subjectivität sich zu wahren! Als geistvoller Recitator, Glossator und Interpret, namentlich Beethoven's, ist Bülow am Clavier ohne Rivalen. Seine schneidige Art des Anschlags und der Phrasirung mag für manches Ohr aufregend, bisweilen sogar verletzend sein; die Naturen sind verschieden: der Eine liebt die „lauen Weste", der Andere hält es mit der tosenden Brandung, zwischen Zephyr und Orkan schwanken die Gemüther. Allen es recht zu machen, ist unmöglich; neben der höchsten An- und Erregung müht sich die tiefste Abspannung vergeblich, ihr Gesicht zu verbergen. Ich würde das nicht erwähnen, wenn ich darin nicht ein Symptom des packenden Eindrucks erblickte, welchen Bülow's Spiel hinterlässt. Die geistige That seinerseits verlangt unsererseits ein gut Stück geistiger Mitarbeit, um des vollen Genusses theilhaftig zu werden. Viele Menschen sind arbeitsscheu, namentlich im Concert.

Der äussere Erfolg war ein glänzender; nur der Mendelssohn-Abend hatte sich — ganz wider Erwarten — einer merklich geringeren Theilnahme zu erfreuen. Ich finde dadurch die Wahrnehmung bestätigt, dass Mendelssohn, einst der reichste Grundbesitzer in der musikalischen Welt, während der letzten 20 Jahre an Terrain viel verloren hat. Bülow spielte zwölf Lieder ohne Worte, vor dieser Nummer hatte ich mich am meisten gefürchtet, — ohne Grund, wie sich am Abend herausstellte. Die Reihenfolge war in Rücksicht auf Tonart, Tempo und Charakter sehr geschickt gewählt.*) Geringeres Interesse flössten mir die Präludien und Fugen ein. Die Behauptung, Mendelssohn habe in seinem Streben und Weben etwas Verwandtes mit Seb. Bach gehabt, erscheint mir immer bodenloser. Nicht einmal Das hat er ihm abgeguckt, wie er sich räuspert! Als die meisten Werke des alten Thomas-Cantors noch verschüttet im Staube der Bibliotheken und Rumpelkammern lagen, da war es leicht, der Welt ein X für ein U zu machen. Den Claviercomponisten Mendelssohn halte ich nicht für bedeutend, selbst wenn man nur die formelle Seite im Auge behält, daher die brennende Frage: warum ein ganzer, geschlagener Mendelssohn-Abend? zu deren Lösung ich weder berufen noch befähigt bin. Sie fand hier indess die weitgehendsten Erörterungen.

Bülow hat uns wieder verlassen. Auf rastloser Wanderung berührt er Länder und Städte mit flüchtigem Fuss, die Menschen aber mit seinem kräftigen Zauberstabe. Ueber das Meer will er nach der neuen Welt; wir aber riefen ihm gern den alten Wunsch nach: Komm zurück und bleibe bei uns!

Die musikalischen Krebse, Stichlinge, Kaulquappen und vor Allen die bemoosten Häupter unter den Karpfen schauern in den heimischen Gewässern zusammen, falten Scheeren und Flossen und beten wahrscheinlich inbrünstig: Das wolle der Himmel in Gnaden verhüten!

Wilhelm Tappert.

## Kürzere Berichte.

**Leipzig.** Eine üppige Fülle von Sologesang und -spiel bezeichnete den Verlauf des 16. und 17. Gewandhausconcertes, trotzdem dass das letztere vollständig mit einem einzigen Werke, der „oratorischen Composition" „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" von Händel in der Bearbeitung von Rob. Franz, ausgefüllt wurde. Gerade bei diesem Händel'schen Werke mögen die überwiegenden, nur sporadisch vom Chor verdrängten Solopartien die geringe Gesammtwirkung zumeist verschuldet haben, wenn wir auch gern zugeben, dass die componirte, ihrer Tendenz nach schon im Titel gekennzeichnete und aller belebenden Handlung entbehrende Dichtung von vornherein keine besondere Hoffnungen auf eine interessante Bekanntschaft zu erwecken vermochte, und dass man andererseits in rein musikalischer Beziehung denn doch verschiedenen Nummern den Vorwurf der Zopfigkeit beim besten Willen nicht ersparen konnte. Das Verdienst, einzelne Theile überhaupt erst der Sympathie der Hörer näher gebracht zu haben, gebührt entschieden der Franz'schen Bearbeitung, wie ein Vergleich der Originalpartitur des Werkes mit der neuen von Franz herausgegebenen augenfällig bestätigen wird. Eine andere Frage ist die, ob der Werth des in Rede stehenden Werkes sich wirklich in einem richtigen Verhältniss zu der von Franz aufgewendeten mühevollen Arbeit befindet? Wir wagen sie nicht mit Ja! zu beantworten, wir getrauen uns auch nicht, dieser Wiederbelebung ein günstiges, nachhaltiges Resultat vorauszusagen. Sollen wir nun noch auf die vorliegende Ausführung des Werkes zu sprechen kommen, so ist zu sagen, dass im Ganzen ein gutes Gelingen dieselbe zierte. Die Ansprüche, die man gemeinhin an Fülle und Frische einer Chorleistung zu stellen gewohnt ist, können dem Chorinstitut des Gewandhauses gegenüber nicht zum Maassstab benutzt werden; bei der in diesem Händel'schen Werke nicht grossen Inanspruchnahme des Chores brauchte man der ber. choristischen Mitwirkung wenigstens nicht gerade sehr gram zu werden. Das Orchester regt seine Schwingen eigentlich auch freier in selbständigem Auftreten, in diesem Falle mochte sein Interesse im Besonderen durch die starke solistische Betheiligung mehrerer seiner Mitglieder gehoben worden sein. Als Contraste stellen wir hierbei Flöte und Violine hin, ganz ausgezeichnete bez. Leistungen lagen zwischeninne. Den Künstler auf der Flöte, Hrn.

*) Vielleicht interessirt es, diese zu erfahren. Die Nummern beziehen sich auf die Simrock'sche Gesammtausgabe (48 Lieder ohne Worte): 12, 5, 1?, 25, 21, 28, 20, 19, 15, 36, 2, 24.

Barge, wollen wir aber wenigstens namhaft machen. Die Vocalsoli wurden gesungen von Fr. Peschka-Leutner, Frl. Gutzschbach, Frl. Borée und den HH. Rebling und Gura. — Dass auch das 16. Gewandhausconcert ausnahmsweise reiche solistische Ausstattung zeigte, deuteten wir zu Anfang bereits an: Ein Sänger, ein Violoncell- und ein Pianofortekünstler stritten um den Kranz des Abends. Einen entschiedenen Vorsprung gewann keiner, jeder jedoch vollste Anerkennung für das Gebotene. Die neuen Bekanntschaften, die mit dem Dresdener Hofopernsänger Hrn. Jäger sowohl, wie die mit dem seit sechs Monaten das hiesige Conservatorium besuchenden Hrn. Alfonso Rendano aus Neapel, zählen wir gern zu den sehr erfreulichen. Hr. Jäger hat vor Allem eine echte und rechte Tenorstimme in seinem Besitz, die er mit künstlerischem Schick zur Verwendung bringt. Das bemerkbare zeitweilige Detoniren mochte in der Verschiedenheit der Dresdener und Leipziger Orchesterstimmung seinen Grund haben. Hr. Rendano regt grosse Hoffnungen für seine künstlerische Zukunft an. Seine Technik ist jetzt schon beinahe vorwurfslos, seine Ausbeutung der in den vorgetragenen Werken niedergelegten gedanklichen Schätze zeugte von gutem Musiksinn, einen höheren Grad physischer Ausdauer werden die Jahre bald vollends bringen. Wir freuen uns auf eine Wiederbegegnung mit ihm. Unser so oft schon in diesem Blatte als Meister seines Instrumentes gerühmte Hr. Hegar bewährte sich als solcher auch an demselben Abend wieder. Mit der Wahl eines Lindner'schen Concertes wird er die Befürchtungen vollständig wieder gehoben haben, zu welchen sein vorjähriger Vortrag einer Composition von Svendsen so verschwenderischen Anlass gegeben hatte. Wir gehören nicht unter die einschläglichen Gemüther. Eingerahmt wurden die eben erwähnten Sologaben von Cherubini's „Abenceragen"-Ouverture und Mendelssohn's Amoll-Symphonie. — —.

**Basel**, 8. Febr. Die beiden letzten Abonnementconcerte (das 6. und 7.) waren unstreitig die interessantesten der bisherigen Saison und lockten eine zahlreiche Zuhörerschaft in den Concertsaal, der in den vorhergegangenen Concerten meistens höchst bedenkliche Lücken darbot. — In ersterem Concert hatten wir das Vergnügen, unseren Mitbürger Hrn. Emil Hegar, Ihren vorzüglichen ersten Violoncellisten, nach längerer Pause wieder hier zu hören, und bot sich somit Gelegenheit, uns von dessen seitdem errungener Meisterschaft zu überzeugen. Der geschätzte Künstler erwies sich wirklich in jeder Beziehung als Meister seines Instrumentes und wurde nach seinen beiden Vorträgen (Concert von Goltermann und zwei kleine Stücke von Bach) durch warmen Beifall nebst Hervorruf ausgezeichnet. Frl. Ottiker vom Hoftheater in München (ebenfalls Schweizerin) eroberte sich gleichfalls schnell die Gunst des Publicums, und lernten wir in ihr ein wenn auch noch im Stadium der Entwickelung stehendes, doch zu den besten Hoffnungen berechtigendes Gesangtalent kennen; in der Arie aus „Romeo und Julia" von Benda bekundete sie eine nicht gewöhnliche Befähigung für dramatischen Vortrag, und auch die Lieder (von Mendelssohn und Wüllner) sang sie mit Schwung und Empfindung; was sie dabei etwa des Guten zu viel gethan, mag man der dramatischen Sängerin nachsehen. — Von Orchesterwerken kam eine reizende Symphonie in Ddur von Haydn und die wirksame Ouverture „Friedensfeier" von Reinecke zu recht befriedigender Ausführung, während die herrliche „Coriolan"-Ouverture durch ein unbegreiflich langsames Tempo geradezu ungeniessbar wurde. — Im 7. Abonnementconcerte hörten wir den berühmten und in der That ganz ausgezeichneten Violinvirtuosen Auer aus Petersburg, welcher mit seinem Vortrag des Amoll-Concertes von Molique, sowie einer Rêverie eigener Composition und des „Perpetuum mobile" von Paganini nebst Zugabe einen wahren Beifallssturm hervorrief, wie ihn sich das sonst etwas kühle Baseler Publicum selten zu Schulden kommen lässt. Novität war eine interessante und effectvolle Symphonie: „Im Walde" von Raff in gelungener Aufführung und unter äusserst günstiger Aufnahme, zum grossen Aerger eines gewissen, früher in Leipzig beschäftigten Musikreferenten, welcher in neuester Zeit sein kritisches Licht über Basel leuchten lässt! — Schliesslich sei noch das Concert der Liedertafel erwähnt, das als Hauptnummer die Cantate „Rinaldo" von Brahms brachte. Der Genuss dieses Werkes wurde in Etwas durch den Umstand beeinträchtigt, dass Hr. Wiedemann von Leipzig, welcher die Tenorpartie übernommen hatte, nicht gut disponirt war. Nur um das Concert zu ermöglichen, sang er seine Partie in der Aufführung, und zwar ohne zuvor eine Probe mitgemacht zu haben. Trotz alledem haben wir eine günstige Meinung von Hrn. Wiedemann bekommen und hoffen ihn bald bei einem anderen Anlass und unter günstigeren Verhältnissen hier zu hören. Was nun die Leistung des Chores anlangt, so dürfen wir derselben eine ganz unbedingte Anerkennung zollen, man hörte es den Sängern an, dass sie sich mit Eifer und Hingabe dem Studium des hochinteressanten Werkes unterzogen, für dessen Vorführung sich die Liedertafel den Dank aller Musikfreunde verdient hat. m.

**Breslau.** Am 23. v. M. veranstaltete der hiesige Musikerverband ein Massenconcert, dessen pecuniärer Ertrag der Krankencasse beregter Genossenschaft zugewiesen wurde. Die Direction des Concertes, in welchem S. Bach's von H. Esser instrumentirte Toccata, Beethoven's C moll-Concert und „Eroica" und der „Frühling" aus Haydn's „Jahreszeiten" vorgeführt wurden, hatten abwechselnd die HH. Capellmeister B. Scholz und Musikdirector Dr. Jul. Schäffer übernommen. Das bedeutend verstärkte Orchester (es waren 25 erste und 25 zweite Violinen, 18 Violen, 12 Violoncelle und 12 Contrabässe vorhanden, die Blasinstrumente waren doppelt besetzt) löste die ihm zufallenden Aufgaben in allgemein befriedigender Weise; sowohl die Toccata, als auch die Beethoven'sche Symphonie gelangen trefflich. Die Principalstimme des Clavierconcertes hatte Hr. Dr. Schäffer übernommen, dessen solide, von innigem Verständniss des gewählten Werkes getragene Technik dem Solisten eine selbst hohen Anforderungen genügende Interpretation der Composition ermöglichte. Den Beschluss des Concertes bildete der gen. Theil aus Haydn's „Jahreszeiten". Die Chöre (Singakademie) gingen sicher und frisch; die Sopran- und Basssoli waren musikalisch-tüchtigen Dilettanten anvertraut; den Tenorsolopart hatte Hr. Torrige übernommen. Der Erfolg des Concertes ist als bedeutend zu bezeichnen. — Eine modernere Physiognomie als die eben besprochene Musikaufführung trug das acht Tage später folgende 8. Abonnementconcert des Orchestervereins. Dasselbe wurde mit Lachner's sehr sauber und fein nuancirt gespielter Emoll-Suite eröffnet und bot weiterhin an Orchesterwerken Berlioz' Concertouverture „Le Carneval romain", einen von Liszt orchestrirten Trauermarsch von Schubert (zum ersten Mal) und als Schluss des Concertes die „Oberon"-Ouverture von Weber. Die leider viel zu selten zu Gehör gebrachte „Carneval"-Ouverture und der von Liszt mit der ihm eigenen Meisterschaft instrumentirte Marsch von Schubert wurden sehr beifällig aufgenommen. Besondere Anziehungskraft gewann das 8. Abonnementconcert noch durch die Mitwirkung des Prof. Aug. Wilhelmj, welcher zwischen den genannten Orchesterwerken ein Paganini'sches Concert, ein von ihm transscribirtes Nocturno von Chopin, „Air" von Bach und das „Abendlied" von Schumann vortrug. Die in der That aus Fabelhafte grenzende Technik und die ausserordentliche Schönheit und Grösse seines Tones werden Wilhelmj immer und überall den glänzendsten Erfolg beim grossen Publicum sichern; den musikalisch feinfühligeren Hörer dagegen wird stets das nicht unbeträchtliche Deficit an Innerlichkeit bei den Vorträgen des Virtuosen unangenehm berühren. — Wie ganz anders nach dieser Seite hin muthete uns das Spiel der in dem am 6. Febr. folgenden 9. Abonnementconcert auftretenden Solistin Frl. Emma Brandes an! Tritt uns in dieser noch sehr jugendlichen Pianistin auch noch keine vollkommen ausgereifte künstlerische Individualität entgegen, und lassen sich auch noch oft genug die directen Einflüsse des Lehrers erkennen, so verleihen doch andererseits die zumeist das Richtige treffende Naivetät und Frische der Auffassung, sowie die Wärme des Vortrags den Leistungen der genannten jungen Dame einen eigenthümlichen Reiz, der dem Spiel manches vielgerühmten Virtuosen abgeht. Die von Frl. Brandes hier vorgeführten Compositionen waren Schumann's Amoll-Concert, Presto in Adur von Scarlatti, „Arabeske" von Schumann und Cdur-Rondo von Weber; der überaus lebhafte Beifall veranlasste die Gastin, noch einen Walzer von Chopin und das „Spinnerlied" von Mendelssohn zuzugeben. Unter den in dem in Rede stehenden Concert vorgeführten Orchesterwerken befand sich als No-

vität Goldmark's gewandt instrumentirtes Scherzo für grosses Orchester, welches eine günstige Aufnahme seitens des Auditoriums fand. Die Eröffnungs- und Schlussnummer des Concertes, die „Faust"-Ouverture von Spohr und die 8. Symphonie von Beethoven, wurden gleich dem eben genannten Scherzo von dem Orchester trefflich executirt. — Schliesslich erwähnen wir noch, dass am 2. Febr. Hans von Bülow ein von glänzendstem Erfolg begleitetes Concert gab, in welchem er ausschliesslich Compositionen von Chopin und Liszt vorführte. Wenige Tage vorher (am 29. Jan.) fand ein ebenfalls erfolgreiches Concert einer zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit tretenden talentvollen jungen Pianistin, Frl. Clara Hahn, statt. —l—p.

**Dresden.** Die bevorstehende Aufführung von Max Bruch's „Hermione" im Hoftheater (Anfang März) macht es eigentlich überflüssig, dagegen zu remonstriren, dass A. Reissmann's „Gudrun" auch demnächst gegeben werde. Zwei neue Opern, und beide von jüngeren, dramatisch doch keineswegs erfolggekrönten Autoren in einem Jahre ist gegen hiesigen Brauch. Was man Hrn. Reissmann bei seiner hiesigen „Gudrun"-Aufführungsbetriebsweise ausflüchtig in Aussicht gestellt hat, weiss ich nicht. Was davon *realiter* zu erwarten steht, ist im weitesten Felde. — Die Aufführung der „Jahreszeiten" war nicht sehr besucht und nicht ohne Ermüdung. Hr. Jäger, Frau Otto-Alvsleben und Hr. Degele hatten die Solorollen inne. — Ein Concert des Frl. v. Stechow wäre als einer völlig dilettirenden Claviermittelmässigkeit unerwähnbar, wenn nicht Frl. Pichler und Masson vom Hoftheater mitgewirkt hätten. Erstere begegnet unserem Publicum zum ersten Mal als Liedersängerin und hat durch die schöne Wahl „Mein Liebster ist im Dorf der Schmied" von Hölzl ihren Geschmack ausgibig illustrirt. — Hrn. Hallén's Op. 1 haben diese Blätter in No. 8 besprochen. Sein Op. 2 ist seine Verlobung mit Frl. Schloss, Tochter des hiesigen omnipotenten Regisseurs. — Die letzte „Tannhäuser"-Vorstellung (am 17.) war wieder überfüllt und Hr. Jäger in der Titelrolle vorzüglich, nach Abrechnung einiger Intonationsschwankungen. Auch Frl. Zimmermann mag die Elisabeth als ihre beste Rolle ansehen dürfen. — Letztere geht zu einigen Aufführungen nach Berlin. Frau Lucca gastirt dagegen am 4. März u. ff. hier — zum ersten Mal. Der Dresdener Philister ist bereits rabbiat. Vielleicht muss man um die Theatercasse Fuchsfallen für alte Herren legen und solche die es werden wollen. Und 2–3 Tage zuvor geht „Hermione" in Scene! — „Hingemordet wie der junge Tag, noch eh das Loos ihn zum Leben rief". — Laufende Woche stehen wieder zweimal die „Meistersinger" auf dem Repertoire. — An Concerten steht das 5. der Capelle (Scherzo von Goldmark), des Hrn. Aptommas und das Hochberg'sche Quartett in Aussicht. Unser heimisches Quartett leidet an chronischer Verschiebung, weil leider unser vortrefflicher liebenswürdiger Violoncellist Grützmacher recht empfindlich und nicht unbedenklich an einem Gehörleiden laborirt. Aus demselben Grund hat auch Hr. Obercapellmeister Taubert bisher das Beethoven'sche Esdur-Concert (im Grützmacher'schen eigenen demnächstigen Concert) noch nicht absolvirt. Der Berliner Exmachthaber handelt nun selbst nach Pogner's Meistersinger-Spruch: „Will einer Seltnes wagen, was liess er sich da sagen". — Unser Wagner-Comité hat einen Ausschuss ernannt zu Vorschlägen für zwei Wagner-Concerte im April und October. Man wird im ersteren das „Liebesmahl der Apostel" und nur ältere Werke von besonderem Interesse oder localen Beziehungen vorführen, im zweiten solche der neuesten Periode des Meisters. Der Gedanke darf als ungemein glücklich bezeichnet werden. Das Mannsfeldt'sche Orchester, die Liedertafel u. s. w. sind zur Mitwirkung, Hans von Bülow in erster Linie zur Direction in Aussicht genommen. L. H.

**Hamburg.** Wir haben heute in möglichster Kürze über das am 2. d. Mts. stattgefundene 6. Philharmonische Concert zu berichten. Zur Aufführung kamen Haydn's Symphonie mit dem Paukenschlag, Händel's „Wassermusik" und Mendelssohn's Schottische Symphonie. Abgesehen von der nervösen Unruhe, die sich in der Gdur-Symphonie von Haydn, und der mangelnden Feinheit, die sich in der „Wassermusik" von Händel geltend machte; abgesehen davon, dass von der „Wassermusik" nur eine Auswahl Nummern ohne jede Bemerkung über die Weglassungen geboten wurde; abgesehen davon, dass der erste Theil des in Ddur stehenden Satzes aus der „Wassermusik" nach dem zweiten Theil, wohl aus Versehen, nicht wiederholt wurde und somit in Hmoll schloss, so musste nun noch das Schicksal wollen, dass im ersten Theil des ersten Satzes der Mendelssohn'schen Amoll-Symphonie dem Dirigenten das Unglück passirte (wir bezeichnen es extra als Unglück!), dass er die Fermate am Ende nicht abschlug, sondern gleich wieder zum Anfang überging. Natürlich wusste das Orchester einen Augenblick nicht, woran es war, und es entstand eine kleine fast unmerkliche Stockung. Dieser Vorfall wäre an und für sich unbedeutend, er erhält aber sein Schlaglicht dadurch, dass der Hr. Capellmeister (also während der Aufführung!) ziemlich laut in das Orchester rief: „Ich bitte um Aufmerksamkeit!" Dies ist ein Benehmen, welches uns den Orchestermitgliedern gegenüber, in Gegenwart des Publicums, unwürdig erscheint. Wenn wir nun hinzufügen, dass die Wiedergabe der Mendelssohn'schen Symphonie eine gelungene war, so können wir doch nicht umhin, das „regelmässige" (wir sprechen nicht nur von einigen Ausnahmefällen) Umwerfen der Hornstellen in Händel's „Wassermusik", das so auffallend war, dass im Publicum sich bei jedem Fall eine etwas höhnische Unruhe bemerkbar machte, nicht zu Lasten der Hornisten allein zu buchen, sondern glauben behaupten zu dürfen, dass uns hierfür Hr. von Bernuth verantwortlich ist, indem die Vorführung eines solchen Werkes, wie des Händel'schen, wenn es denn einmal aufgeführt werden soll, nicht mit Hornisten geschehen durfte, die entweder der Aufgabe nicht gewachsen waren, oder nicht Lust hatten, die Stellen zu studiren. Uns will es scheinen, dass man durch die Aufführung eines Kunstwerkes diesem und dem Componisten gegenüber entschieden mehr Pietät beobachten muss, als dies in der Vorführung der Händel'schen Composition geschah. — Ferner haben wir einer Aufführung zu gedenken, die ebenfalls unter von Bernuth's Leitung stattfand. Es war Händel's „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" in Robert Franz' Bearbeitung, die sich in allen Stücken bewährte und bewiesen hat, dass eine solche orchestrale Unterstützung den Eindruck wesentlich erhöht. Die Aufgaben des Chors sind in diesem Händel'schen Werke kleinere, als in seinen uns sonst bekannten Oratorien, weshalb sie von der Singakademie auch verhältnissmässig gut wiedergegeben wurden. Leider hat der Ruf der Singakademie seit Stockhausen's Abgange sehr gelitten. Viele mangelhafte und verfehlte Aufführungen haben sie von ihrer ersten Stellung, die jetzt der Cäcilienverein unter Voigt's Leitung unstreitig einnimmt, herabgedrückt. Es war deshalb der Saal trotz dem interessanten Werke von höchstens 4–500 Personen besucht, während der Cäcilienverein, er mag aufführen was er will, stets ausverkaufte Häuser hat. Schliesslich wollen wir die beiden Hauptsolisten noch erwähnen, welche sich mit Glanz ihrer Aufgaben entledigten; es waren Frl. Börner (vom hiesigen Stadttheater, unsere Wagner-Sängerin *comme il faut*) und Hr. Adolph Schulze, den wir wohl bedauerlicherweise nicht lange mehr zu den Unserigen zählen werden, da man allgemein hört, dass ein Ruf nach Berlin ihn uns entführen wird. H—h.

**Magdeburg.** In dem am 20. Jan. stattgehabten 3. Casinoconcerte lernten wir H. Ulrich's Sinfonie triomphale kennen und rühmen derselben gern Leichtverständlichkeit, Wohllaut und Fluss nach, können ihr jedoch eine tiefer gehende Wirkungsfähigkeit nicht zusprechen. Neben dieser Novität gelangten noch Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture und Wagner's „Tannhäuser"-Ouverture zur Aufführung; namentlich letztere wirkte zündend. Die Wiedergabe dieser Werke verdient Anerkennung. Die diesmaligen Solisten waren die bereits mehrmals hier aufgetretene Sängerin Frl. Louise Voss und der Kammerharfenvirtuos Hr. Franz Pönitz aus Berlin; Beide ernteten reichen Beifall. — In dem 6. Logenhausconcerte am 24. Jan. war die Orchestermusik durch Spohr's sich durch Klangschönheit und Melodienreichthum auszeichnende Cmoll-Symphonie und Weber's „Freischütz"-Ouverture vertreten; beide Compositionen wurden den Hörern in durchaus würdiger Weise übermittelt. Die Gesangsoli hatte diesmal Frau Dr. Erna Werther aus Mannheim übernommen. Die

Dame besitzt eine grosse Herrschaft über ihre ausgibige, nach der sogenannten italienischen Schule ausgebildete Stimme und ist bereits in Italien mit Erfolg aufgetreten. Auch hier errang sie mit einer coloraturreichen Arie aus Rossini's „Tancred“ und einem neapolitanischen Volksliede lebhaften Beifall. An demselben Abend trat ausserdem Hr. Carl Schröder aus Ballenstedt, der Violoncellist des bekannten Quartettvereins der Gebrüder Schröder, auf und trug u. A. ein Concert von Reinecke technisch sicher und mit schönem Ton vor. — Am 28. Jan. veranstaltete der unter Leitung des Hrn. Finzenhagen stehende Verein für weltlichen und geistlichen Chorgesang unter Mitwirkung des Hrn. Brandt (Clavierbegleitung) ein Concert, aus dessen Programm wir als die interessantesten Nummern Schumann's „Neujahrslied“ und Gade's „Kreuzfahrer“ hervorheben. Die Leistungen des Chores verdienen alles Lob. — Eben besprochener Aufführung folgte am 31. Jan. das 6. Harmonieconcert, in welchem Frau Mallinger aus Berlin und Hr. Edm. Singer aus Stuttgart auftraten. Der Letztere trug das Mendelssohn'sche Violinconcert und kleinere Soli von Raff und Ernst meisterhaft vor. Frau Mallinger war leider ziemlich indisponirt und vermochte erst gegen den Schluss hin ihre Stimmmittel freier zu entfalten; gleichwohl aber war die hochbedeutende dramatische Künstlerin in ihr nicht zu verkennen. „Ingeborg's Klage“ aus Hopffer's „Frithjof“ und Lieder von Mozart, Schubert und Mendelssohn waren die von Frau Mallinger vorgeführten Pièçen. Dass übrigens beide Solisten von dem Auditorium in der ehrenvollsten Weise ausgezeichnet wurden, bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung. Der Vollständigkeit wegen berichten wir noch, dass das Orchester Beethoven's F dur-Symphonie und Gade's „Hochland“-Ouverture sehr brav spielte. — Schliesslich sei noch des am 7. Febr. von dem Rebling'schen Kirchengesangvereine in der Loge Ferd. z. Gl. zum Besten der hiesigen Armen gegebenen Concertes gedacht, welches mit Mozart's Jupiter-Symphonie eröffnet wurde und weiterhin Schumann's „Rose Pilgerfahrt“ und Wagner's „Rienzi“-Ouverture bot. Das Orchester leistete Tüchtiges, auch die Chöre waren sorgsam einstudirt und gelangen sehr gut. Die Vocalsoli hatten Frl. Marie Beck von hier, der k. Domsänger Hr. Rud. Otto aus Berlin und einige Dilettanten übernommen. Da das Concert sehr gut besucht war, so dürfte auch der pecuniäre Erfolg desselben ein recht günstiger gewesen sein. —rl.

## Concertumschau.

**Altona.** Concert des Hrn. C. v. Holten am 14. Febr.: Quintett Op. 16 von Beethoven, Trio in Esdur von Mozart, Frauenchöre von Schumann, Vierling und Brahms, Claviersoli von Chopin.

**Berlin.** 5. Symphoniesoirée der königl. Capelle: Hmoll-Symphonie von H. Ulrich, „Faust“-Ouverture von Spohr, „Hochland“-Ouverture von Gade, Adur-Symphonie von Beethoven. — 3. Abonnementconcert zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung: „Medea“-Ouverture von Cherubini, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. de Ahna), 2. Act aus „Iphigenie in Aulis“ von Gluck. — Musikdirector Bilse's Concerte vom 14. bis 19. Febr. mit Reprisen der früher mitgetheilten Repertoirestücke; u. A. als Novität: 2. Satz aus der Symphonie „Romeo und Julie“ von Berlioz.

**Breslau.** 7. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Fragmente aus „Tannhäuser“ von Wagner, Finale des 1. Actes aus „Don Juan“ von Mozart, Ddur-Symphonie von Lassen, Entr'act aus „König Manfred“ von Reinecke, Ouverturen zu „Ilka“ von Doppler und „Ossian“ von Gade etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 16. Febr.: Gdur-Symphonie von Haydn etc. — Extraconcert der Theatercapelle am 22. Febr.: Dmoll-Symphonie von Schumann, Waldhornsolo (Hr. Vogel), „Egmont“-Musik von Beethoven. — Verein für classische Musik am 17. Febr.: Clavier-Violinsonate in Cmoll von Beethoven, Bdur-Quartett von Haydn, Ddur-Quintett von Mozart. — 10. Abonnementconcert des Orchestervereins: „Harold“-Symphonie von Berlioz, Symphoniefragmente von Schubert, Intermezzo aus der 2. Suite von Lachner, Gesangvorträge der Frau Mathilde Mallinger. — Soirée des Tonkünstlervereins am 12. Febr.: Suite für Piano und Violine von C. Goldmark, „Frauenliebe und Leben“ von Schumann, Esdur-Quintett von Mozart.

**Chemnitz.** Symphonieconcert im Elysium am 16. Febr.: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck, Violinconcert von J. S. Svendsen, Ddur-Symphonie von E. Lassen, „Prometheus“-Ouverture von Bargiel, Rakoczymarsch von Liszt etc.

**Chicago.** Concert des Germania- und Concordia-Männerchores, des Vereins, „welcher durch den grossen Brand Alles, mit Ausnahme seiner Schulden und seines Humors, verloren hat“: Vorspiel und Chöre aus den „Meistersingern“ von Wagner, „Stromfahrt“, Männerchor von H. Ulrich, Improvisata über ein französisches Volkslied für zwei Pianoforte von Reinecke etc.

**Dresden.** Concert des Sängers Hrn. Osgood unter Mitwirkung von Frl. M. Hertwig (Piano) und Hrn. R. Heckmann (Violine) aus Leipzig: 1. Sonate für Pianoforte und Violine von E. Grieg, Gesang- (u. A. Lieder von Franz), Violin-(Sonate von Händel) und Claviersoli (Compositionen von Volkmann, Raff und Silas).

**Düsseldorf.** Concert des Bach-Vereins am 7. Febr.: Clavierquartett von Schumann, Sonate für 2 Violinen von Bach, Chorwerke von Gallus, Lotti („Crucifixus“, musste auf Verlangen da capo gesungen werden) und Mendelssohn.

**Frankfurt a. M.** 10. Museumsconcert: „Manfred“ von Schumann und Adur-Symphonie von Beethoven. — 9. Kammermusik: Clarinettenquintett von Mozart, Fdur-Quartett, Op. 59, von Beethoven, Nonett von Spohr.

**Guhrau.** Symphonieconcert am 18. Febr.: Pastoralsymphonie von Beethoven, „Tannhäuser“-Ouverture von Wagner etc.

**Güstrow.** Musikabend des Schiller-Vereins mit Solovorträgen des Frl. J. Rudolff aus Schwerin (Gesang) und des Hrn. Dr. C. Fuchs (Piano). Ueber Hrn. Dr. Fuchs, welcher Werke von Beethoven (Op. 101), Schumann (aus Op. 6), G. Brahmüller, Schondorf und Bülow (Nummern aus dem „Carneval in Mailand“) vortrug, äussert sich die „G. Ztg.“ in folgender Weise: „Hr. Dr. Fuchs, seit mehreren Jahren als geistvoller Musikschriftsteller bekannt, hat uns auch als ausübender Künstler die Ueberzeugung beigebracht, dass wir es mit einer Capacität bedeutenden Ranges zu thun haben. Zunächst steht seine Technik auf der Höhe der Anforderungen, welche die moderne Schule (wohl als Liszt-Bülow-Tausig'sche richtig bezeichnet) an den Pianisten stellt, und setzt ihn somit in den Stand, sich jedes Material, mag es der älteren oder der neueren Claviermusik angehören, dienstbar zu machen. Der durchgebildetsten Technik gesellt sich ein Anschlag zu, welcher in gleichem Maasse über weichen, anschmiegenden Wohllaut verfügt wie über die stärksten, wuchtigsten Accente. Doch dienen ihm diese äusseren Vorzüge nur als Mittel zum Zweck, indem er sie stets einem höheren, künstlerischen Ziele, dem völligen geistigen Erfassen der Aufgabe, unterordnet, und gerade deswegen sind wir berechtigt, den Künstler so hoch zu stellen“ etc.

**Halle a. S.** Concert des Hassler'schen Gesangvereins am 8. Febr.: „Acis und Galathea“ von Händel, Ouverture und Scenen aus „Die Geschöpfe des Prometheus“, Terzett „Tremate, empj“ und „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Beethoven.

**Hamburg.** 7. Philharmonisches Concert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture Op. 124 von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. M. Enequist aus London, Claviervorträge des Frl. E. Lie. — 2. Abonnementconcert des Cäcilienvereins: Symphonie in Cmoll von Haydn, Chorwerke mit Orchester von Mozart, Bach und Haydn, Chorlieder a capella von A. Lotti, J. Brahms, C. G. P. Grädener, A. Neithardt, M. Hauptmann, Mendelssohn und Schumann. — Concert des Hrn. Ad. Mehrkens am 9. Febr.: Hmoll-Quartett von Mendelssohn, Cdur-Trio von A. Rubinstein, Claviersoli von Bach, Händel, Haessler, Raff und Mehrkens.

**Königsberg i. d. N.-M.** Gesangvereinsconcert unter Leitung des Hrn. Musikdirector J. Wiegers: „Comala“ von Gade, „Stiftungsfest“ von J. Otto.

**Leipzig.** 8. Euterpeconcert: „Kain“, für Solostimmen, Chor und Orchester von M. Zenger. — Concert im Gewandhaus zum Besten des Orchester-Pensionsfonds: 6. Orchestersuite von F.

Lachner, „Don Quixote", musikalisches Charakterbild von A. Rubinstein, Gesangvorträge des Hrn. E. Gura, Claviervorträge (u. A. Concert von E. Grieg) des Frl. E. Lie.

**Magdeburg.** 4. Casinoconcert: Bdur-Symphonie von Gade, „Rienzi"-Ouverture von Wagner, Gesangsoli: Frl. Helene Gerl aus Coburg, Violinsoli: Hr. Rappaldi aus Berlin. — 7. Logenhausconcert: Ddur-Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „König Manfred" von Reinecke, Gesangvorträge des Frl. Klauwell aus Leipzig, Violinvorträge des Hrn. de Ahna aus Berlin.

**Meiningen.** Musikabende der Künstlerklause: Cdur-Claviertrio von Rubinstein, Streichquintett von C. Goldmark, Serenade No. 3 von R. Volkmann.

**New-York.** 3. Philharmonisches Concert: Dmoll-Symphonie von Schumann, „Vehmrichter"-Ouverture von Berlioz, „Macbeth"-Ouverture von Heinefetter.

**Paris.** Conservatoriumsconcert am 18. Febr.: Gmoll-Symphonie von Mozart, Symphoniefragmente von C. Saint-Saëns, Esdur-Concert von Beethoven (Hr. Delaborde) etc. — Concert populaire von Pasdeloup am 18. Febr.: Esdur-Symphonie von C. Saint-Saëns, „Sommernachtstraum"-Musik von Mendelssohn, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Jubel-Ouverture von Auber, Gavotte von Bach.

**St. Petersburg.** 1. und 2. Quartettsoirée des Hrn. J. Joachim: Streichquartette von Beethoven (Bdur, Op. 18, Emoll, Op. 59, Esdur, Op. 127), Schubert (Dmoll) und Haydn (Cdur), Sextett (welches?) von J. Brahms, Chaconne von Bach. — Concert der Russischen Musikgesellschaft unter Mitwirkung von J. Joachim am 27. Januar: Psalm 12 für Tenorsolo, Chor und Orchester von Asantschewsky, Ouverturen zu „Genovefa" von Schumann und zu „Tannhäuser" von Wagner, Violinsoli (u. A. Beethoven's Concert), Ungarische Tänze von Brahms-Joachim. — Orchesterconcert des Hrn. J. Joachim am 8. Febr.: „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, „Euryanthe"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge der Fr. Raab (u. A. Arie aus Schumann's „Genovefa"), Violinsoli (Concerte von Mendelssohn und Spohr, Sonate von Tartini, Romanze von Joachim), Ungarische Tänze von Brahms-Joachim.

**Potsdam.** 5. Abonnementconcert des Hrn. Voigt unter Mitwirkung der Concertsängerin Frl. Drechsel aus Leipzig und des Hrn. de Ahna aus Berlin: Fdur-Symphonie von Wuerst, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Lieder von A. Dietrich etc.

**Zwickau.** 2. Abonnementconcert des Musikvereins: Dmoll-Symphonie von R. Volkmann, „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Esdur-Concert von Beethoven, sowie kürzere Clavierstücke von Liszt, Chopin und Raff, vorgetragen von Frl. Breidenstein aus Erfurt, Violinconcert (2. und 3. Satz) von Svendsen und Cavatine von Raff, gespielt von Hrn. C. Müller aus Chemnitz.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** In den ersten Tagen des kommenden Monats wird Frl. Emmy Zimmermann vom Hoftheater zu Dresden zweimal im hiesigen Opernhause auftreten. Im Victoriatheater debutirte am 10. d. M. in der neuen Hopp'schen Oper „Morilla" Frl. Fritzi Blum und Hr. Parth vom Grazer Stadttheater. — **Chemnitz.** Am 17. d. M. („Martha") gastirte hier die Hofopernsängerin Frau Otto-Alvsleben aus Dresden. — **Cöln.** Am 23. Febr. wird Frau Marie Monbelli im hiesigen Thaliatheater ein einmaliges Gastspiel als Rosine im „Barbier von Sevilla" geben. Zwischen den beiden Acten der Oper wird ausserdem der Geiger Sivori concertiren. — **Elberfeld.** Frl. Henriette Müller setzte am 15. d. M. ihr hiesiges Gastspiel als Valentine in den „Hugenotten" fort. — **Leipzig.** Hrn. Ernst's zweites Debut im Stadttheater galt dem Figaro im „Barbier von Sevilla". Die Direction genannter Bühne ist mit dem Bassbuffo Hölzl in Engagementsunterhandlungen getreten. Gerüchtweise verlautet, dass unsere Altistin Frl. Borée unter sehr günstigen Bedingungen an die Dresdener Hofoper engagirt worden sei. Gegenwärtig nimmt es den Schein an, als ob der Hr. Director Haase endlich zur Einsicht gekommen sei, dass sein Opernchorpersonal wirklich neuer tüchtiger Elemente bedürftig ist; wenigstens lassen neue desfallsige Engagements anregende Inserate eine solche Erkenntniss vermuthen. — **London.** Der hier fast angebetete greise Tenorist Mario fasst auch für diese Saison wieder Muth zum Auftreten. Die Nachricht macht aber jetzt keine Sensation mehr. — **Magdeburg.** Am 16. d. M. gab der grossherzogl. sächs. Hofopernsänger Hr. Franz Xaver aus Weimar hier als Bertram in „Robert der Teufel" ein einmaliges Gastspiel. — **Stettin.** Die königl. preuss. Hofopernsängerinnen Frl. Brandt und Frl. Horina aus Berlin gastirten am 9. d. M. hier als Fides resp. Bertha im „Prophet". Neuerdings hat die Stadttheaterdirection auch Frau Pauline Lucca für ein Gastspiel gewonnen. — **Wien.** Frl. von Dillner von der Prager Deutschen Oper wird demnächst im hiesigen Hofoperntheater einige Male debutiren.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 17. Febr.: „Wie ein wasserreicher Garten" von M. Hauptmann; „Richte mich Gott" von Mendelssohn. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 4. Febr.: „Hebe deine Augen auf zu den Bergen" von Mendelssohn (für Chor eingerichtet von H. Giehne); „Herr Jesu, meine Freudenkron" von Vittoria. — **Dresden.** Kreuzkirche am 17. Febr.: „Siehe, das ist Gottes Lamm", Motette von Hiller (Adam?); „Sei still dem Herrn und wart auf ihn", Chorgesang von M. Hauptmann. Am 18. Febr.: „Des Staubes eitle Sorgen", Cantate von J. Haydn. — **Magdeburg.** Domkirche am 18. Febr.: „Dank sei unserm Herrn Jesu Christo", aus der „Passion" von H. Schütz; „Jesu, Dir sei ewig Preis" von Gumpelzhaimer. — **Weimar.** Stadtkirche am 18. Febr.: „Adoramus te", von Palestrina. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 18. Febr.: Messe in F von Mozart mit Einlagen von M. Haydn und Salieri. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 18. Febr.: Messe von Horak mit Einlagen von A. Richter and Randhartinger. Dominicanerkirche am 18. Febr.: Messe in Amoll von Caspar Aiblinger mit Einlagen von A. Richter und J. Krall. Universitätskirche am 18. Febr.: Messe von R. Führer mit Einlagen von Krall und Zangl. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 18. Febr.: Messe in G von F. Kreun mit Einlagen von Weiss und Blahack. — **Zwickau.** Kirchenmusik im Jan. und Febr.: „Halleluja" von Händel; „Ehre sei Gott in der Höhe" von Bortniansky; „Fürchte dich nicht", Motette von Göhrich; Psalm 21 für Chor und Orchester von Fr. Schneider; „Christus war für uns gehorsam bis zum Tode", Chor a capella von Felice Anerio.

## Opernübersicht.

(Vom 10. bis 16. Februar.)

**Leipzig.** Stadtth.: 11. Doctor und Apotheker; 12. Margarethe; 14. Meistersinger; 16. Barbier von Sevilla. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 10. Fidelio; 12. Fra Diavolo; 13. Stumme von Portici; 14. Prophet; 15 Schwarzer Domino. Walhalla-Volksth.: 10. Freischütz; 11. Zauberring (Schröder); 14. Don Juan; 15. Norma. Victoriath.: 10., 11., 12., 14. und 15. Morilla (Hopp). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 10. Schöne Helena; 11. und 13. Zehn Mädchen und kein Mann; 12. Blaubart; 14. Pariser Leben; 15. und 16. Der Marquis von Cartonnage (Louis Robert). — **Bremen.** Stadtth.: 11. Zauberflöte. — **Breslau.** Lobe-Th.: 10. Pariser Leben; 12. Hanni weint, Hansi lacht; 14. Dorothea; 16. Fritzchen und Lieschen. — **Chemnitz.** Stadtth.: 14. Undine. — **Cöln.** Thalia-Th.: 10. Schöne Galathea; 11. Martha; 12. Wildschütz; 13. Johann von Paris. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 11. Zauberflöte; 13. Orpheus in der Unterwelt; 16. Tannhäuser. — **Elberfeld.** Stadtth.: 11. Wildschütz; 15. Hugenotten. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 10. Tell; 12. Die beiden Schützen; 14. Lohengrin. — **Hamburg.** Stadtth.: 10., 13. und 16. Frei-

schütz; 11. und 14. Lustige Weiber von Windsor; 12. Afrikanerin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 14. Lucia von Lammermoor; 15. Freischütz. — **Magdeburg.** Stadtth.: 10. Joseph in Egypten; 13. Stumme von Portici; 16. Robert der Teufel. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 12. Aschenbrödel (Isouard); 15. Hugenotten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 10. Margarethe. Königl. Residenzth.: 11. Fiametten's Hochzeit (Stawinsky). — **Nürnberg.** Stadtth.. 11. Stumme von Portici; 14. Templer und Jüdin. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 10. Rigoletto; 13. Die Ente mit den drei Schnäbeln (Jonas). Kralovské zemské ceské divadlo: 12. Bandité („Les Brigands" von Offenbach). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 11. Troubadour; 13. Dorfbarbier; 15. Jüdin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 11. Stumme von Portici; 14. Norma. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 10. Maskenball (Verdi); 11 und 16. Lustige Weiber von Windsor; 12. Robert der Teufel; 14. Tannhäuser; 15 Lucrezia Borgia. Carl-Th.: 10., 12., 13., 14., 15. u. 16. Schneeball (Offenbach). Strampfer-Th.: 10., 12., 13. und 14. Dorfbarbier (Schenk).

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Prometheus"-Ouverture. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)

Berlioz (H.), „Harold"-Symphonie. (Breslau, 10. Abonnementconcert des Orchestervereins.)

— — „Romeo et Juliette". 2. Satz. (Berlin, Concert von Bilse.)

Goldmark (C.), Streichquintett. (Meiningen, Künstlerklause.)

— — Suite für Pianoforte und Violine. (Breslau, Soirée des Tonkünstlervereins.)

Grieg (E.), Violinsonate No. 1. (Dresden, Concert des Hrn. Osgood.)

— — Concert für Pianoforte und Orchester. (Leipzig, Orchester-Pensionsfondsconcert im Gewandhaus.)

Lachner (F.), Orchestersuite No. 6. (Leipzig, Orchester-Pensionsfondsconcert im Gewandhaus.)

Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Breslau, 7. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Theatercapelle. Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)

Saint-Saëns (C.), Symphonie in Esdur. (Paris, Concert populaire von Pasdeloup.)

Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester, 2. und 4. Satz. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)

Ulrich (H.), Symphonie in Hmoll. (Berlin, 5. Symphoniesoirée der k. Capelle.)

Volkmann (R.), Symphonie in Dmoll. (Zwickau, 2. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Wagner (R.), Vorspiel und Chöre aus den „Meistersingern". (Chicago, Concert des Germania- und Concordia-Männerchores.)

Zenger (M.), „Kain", für Solostimmen, Chor und Orchester. (Leipzig, 8. Euterpeconcert.)

## Journalschau.

Echo No. 7. Recensionen. — Ueber die Nothwendigkeit der Pflege des Quartettstils. — Kunstnachrichten. — Beilage: Vorlage für eine Disposition zur Debatte über Kirchenmusik in den Sitzungen des Berliner Tonkünstlervereins im Februar 1872. — Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 7. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 8. Besprechung C. H. Döring'scher Studienwerke [Op. 24 und Op. 30]. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der neueste Wagner-Verein dürfte sich in Nürnberg constituiren. Ein mit überzeugender Wärme und Begeisterung abgefasster und von den HH. Bezirksgerichtsrath Bibel, Prof. Kämmerer, Hofmusiker Kündinger, Finanzrath v. Manz, Advocat v. Prann, Musikalienhändler Schmid, Capellmeister Steuer, Pianist Weidenbach und Rechtsconcipient Wunder unterzeichneter öffentlicher Aufruf zur Gründung ist bereits erlassen worden. — Dem Vernehmen nach geht man augenblicklich auch in Pest ernstlich mit gleichem Plane um, wie wir ähnliche Nachrichten bald auch noch von zwei anderen bedeutenden Städten geben zu können hoffen.

* Auch in Düsseldorf ist Brahms' „Deutsches Requiem" in Vorbereitung. Der dortige, unter Leitung des Hrn. Schauseil stehende Bach-Verein unterzieht sich dieser vortrefflichen Aufgabe.

* Nachdem kürzlich erst das „Musikalische Familien-Journal" dem Kampfe um die Existenz erlegen ist, will Henry Litolff's Verlag mit einem ähnlichen, „Die musikalische Welt" benamseten und von den HH. F. Abt und Cl Schultze herausgegebenen Unternehmen sein Glück versuchen. Die Abonnementeinladung verspricht das „Schönste und Gediegenste" im „Clavierspiel (?) und Liedergesange", der Name eines Franz Abt bürge „für die populaire und dabei gediegene (!) Richtung" des Unternehmens. Für die drei ersten Hefte haben einstweilen u. A. die HH. F. Abt, Chwatal, A. Jungmann, R. Metzdorff, Cl. Schultze und W. Taubert das „Gediegenste" der genannten Litteratur besorgt.

* In Elbing glückte kürzlich der Versuch, Méhul's „Joseph in Egypten" in den Concertsaal zu verpflanzen, und zwar mit Hilfe eines von Dr. Lua verfassten verbindenden Textes.

* In Mainz wird jetzt entschieden an die Aufführung von Wagner's „Meistersingern" gedacht. „Lohengrin" ging kürzlich nach dreijähriger Pause neu in Scene und errang ausserordentlichen Beifall. Ein vorzüglicher Interpret des Titelhelden soll dabei nach uns zugehender Mittheilung Hr. Diener gewesen sein.

* F. v. Holstein's neue Oper „Der Erbe von Morley", welche bei Breitkopf & Härtel im Druck erscheinen wird, hat auch bei ihren weiteren Aufführungen auf der Leipziger Bühne den wärmsten Beifall gefunden. — Die rühmliche Redaction der „Allg. M. Ztg." hat nach der ersten Aufführung dieses Werkes die Stirn gehabt, von einem nur mässigen Erfolg zu sprechen. Solcher Wahrheitsverkümmerung können entweder nur persönliche Motive zu Grunde liegen, oder aber Hr. Müller hat seine ganz aparten Begriffe auch über derartige Gegenstände.

* In New-York kam kürzlich durch die Mulder'sche Operngesellschaft Marschner's „Templer und Jüdin", nach der „N.-Y. M." als „Novität", zur Aufführung.

* Der junge polnische Componist Stanisluus Pilinski hat eine neue fünfactige Oper vollendet und derselben den Titel „Viper" verliehen.

* In Halberstadt wird die Gründung eines Theaters auf Action beabsichtigt; bis jetzt sind 75,000 Thlr. gezeichnet worden.

* Im Strampfer-Theater zu Wien werden zwei neue Operetten, „Die Brautnacht" von Jonas und „Das Testament des Herrn von Münchhausen" von Lecocq zur Aufführung vorbereitet. Ebendaselbst studirt man im Theater an der Wien zwei neue Offenbachiaden ein, welche den Titel „Der Schmuggler" und „Die Rose von St. Flour" führen. Für das Carl-Theater derselben Stadt componirt Offenbach gegenwärtig schon wieder eine neue Operette.

* Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin ging am 15. Febr. eine neue zweiactige komische Oper, „Der Marquis von Cartonnage", von Louis Robert zum ersten Mal in Scene.

* Das Entlassungsgesuch der Frau Mathilde Mallinger ist vom Kaiser Wilhelm nunmehr bestätigt worden.

* Die Leitung des bisher unter Direction des Hrn. L'Arronge stehenden Mainzer Stadttheaters ist neuerdings Hrn. Ubrich aus Augsburg übertragen worden.

* Durch zwei auf den 26. Febr. und 4. März in Magdeburg angesetzte Triosoiréen will ein treffliches Künstlerkleeblatt, der

dortige Violoncellist Hr. Stalknecht und Frl. M. Hortwig und Hr. Rob. Heckmann aus Leipzig, in gen. Festungsstadt Boden für diesen Zweig der musikalischen Litteratur zu gewinnen versuchen. Die Nennung der beiden letzteren Namen gibt der Hoffnung Raum, dass es sich bei diesem Unternehmen nicht blos um Haydn'sche und Mozart'sche Trios handeln wird.

* Nach der „N. Z. f. M." wird Dr. F. Liszt von Mitte April an seinen Wohnsitz wieder in Weimar nehmen.

* Das Florentiner Quartett Becker hat in Wien eine Serie Quartettabende mit ungemeinem Erfolg begonnen.

* Ole Bull ist des Concertreisens noch nicht müde. Gegenwärtig ist er auf einer auf zwei Monate berechneten Tour durch die Vereinigten Staaten Amerikas begriffen. In seiner Gesellschaft befindet sich auch der Pianist Hr. Alfred Richter aus Leipzig.

* Der Hofcapellmeister Franz Abt verlässt am 27. März Braunschweig, um eine grössere Concertreise durch Amerika zu unternehmen.

* Der „N. Fr. Pr." zufolge ist Frau Pauline Lucca von dem Impresario Strakosch für eine grössere Gastreise (1873) durch Nordamerika engagirt worden.

* Die englischen Opernvorstellungen der Frau Parepa-Rosa, der „unvergleichlichen Madame Parepa-Rosa", wie sich die betr. Anzeige selbstbewusst ausdrückt, sind augenblicklich in New-York im Gange.

**Auszeichnungen.** Der Tenorist Tiberini, der Bassist Petit und der Clarinettist Romero haben vom König von Spanien den Orden Isabella's der Katholischen erhalten.

**Gestorben.** Am 9. Febr. ist in Hannover der gefeierte Bassist der dasigen Hofbühne, Jos. Schott, verschieden.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Johannes Brahms, Sonate für zwei Pianoforte, Op. 34bis
— — Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 57 und Op. 58.
R. v. Hornstein, Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 7.
— — Claviertrio, Op. 9.
F. Lachner, Suite No. 6 für grosses Orchester, Op. 150.
Johan S. Svendsen, „Sigurd Slembe". Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama, Op. 8.
E. Ed. Taubert, Claviertrio in Esdur, Op. 12

*In Sicht:*

J. Raff, Symphonie No. 4 in G moll, Op 167. (Dieses Werk dürfte ein guter Treffer der thätigen Verlagshandlung von J. Schuberth & Co. sein.)

---

**Briefkasten.** *B. F. M.* Der augenblickliche Aufenthalt des Hrn. P. ist uns nicht bekannt. — Die Einsendung des Feuilletonbeitrags wollen Sie nicht auf die lange Bank schieben. — *M. P.* in *G.* Opernrepertoireangabe erwünscht. Für Februar wäre noch der 1.—5. d. M. zu berücksichtigen. — Ihr Wunsch nach der „Walküre"-Interpretation findet in dem n. Quartal seine Erfüllung. —*Leser* in *K. i. d. N.-M.* Beriot, Op 76 (Schott), David, Op. 10 (Breitkopf & Härtel), Kalliwoda, Op. 15 (Peters). — *Dr. F. H.* in L. Die Notiz lässt sich nicht gut placiren. — *A. F. . . . r.* Nächstens kommen die drei Männer ins Feuer. — *Abonnentin* in *A.* R. J. ist als Künstler noch viel zu wenig abgeklärt, als dass jetzt schon eine Biographie desselben geboten erscheint. So weit wir seine Eigenliebe kennen, dürften Sie aber durch eine direct an ihn gerichtete Bitte um desfallsige Auskunft günstigstes Resultat erzielen. — *B.* in *M.* Eine fortgesetzte Papierkorbbevölkerung von Ihrer Seite ist durch Ihre neuesten Zeilen für spätere Fälle geboten. — *R. S.* in *B.* Das Organ d. d. T. hatte mit dem betr. Aufsatz eine Anleihe bei Tante Voss gemacht. Die benutzte Chiffre ist zu elastisch für etwaige Anklagen.

---

# Anzeigen.

[70.] **Nova-Sendung No. 1**

aus dem Verlage von

**Friedrich Hofmeister in Leipzig.**

**Bach, J. Seb., Fantasia cromatica und Fuga,** für Orgel einger. v. Robert Schaab. 1 —

**Becker, George, Six Récréations enfantines (Sechs Kinderstücke)** p. Piano. Première Suite de l'Oeuv. 9 . . . . . . . . . — 15

**Haydn, Joseph, Sinfonien,** f. Pfte. zu 4 Händen, Violine und Violoncell v. Karl Burchard.
No. 1. Ddur . . . . . . . . . 2 —
No. 2. Cdur . . . . . . . . . 2 10

**Jaell, Alfred,** Op. 143. **La Fileuse.** Choeur des jeunes filles de l'opéra: *Le vaisseau fantôme (Der fliegende Holländer)* de Richard Wagner. Transscription p. Piano . . . . . — 20

—— Op. 144. **Ballade** de l'opéra: *Le vaisseau fantôme (Der fliegende Holländer)* de Richard Wagner. Transscription p. Piano . . — $17\frac{1}{2}$

**Liszt, Franz, Die Zelle in Nonnenwerth.** Elegie f. Pfte. Neue Ausgabe . . . . . — $17\frac{1}{2}$

**Lysberg, Ch. Bovy,** Op. 117. **4me Valse de Salon** (Es), arr. p. Piano à 4 ms. . — $22\frac{1}{2}$

—— Op. 118. **Choeur et Ballade** de l'opéra *Preciosa* de Ch. M. de Weber, arr. p. Piano à 4 ms. . . . . . . . . . . . — $17\frac{1}{2}$

**Magnus, D.,** Op. 63. **Die Post,** f. Pfte. . — $17\frac{1}{2}$

—— Op. 109. **Aeolus,** Walzer f. Pfte. . . — 15

—— Op. 125. **Drittes Notturno** f. Pfte. . — $12\frac{1}{2}$

**Marschner, Dr. H., Ouv. Vampyr,** f. Pfte. zu 4 Hdn., Violine u. Violoncell einger. von Friedr. Hermann . . . . . . 1 10

**Richards, Brinley,** Op. 148. **Liebesgeheimniss,** Notturno f. Pfte. . . . . . . — 15

**Rubinstein, Anton, Zuruf aus der Ferne,** f. 1 Singst. m. Pfte. Neue Ausgabe . — 5

**Schubert, Franz,** Op. 140. **Duo f. Pfte. zu 4 Hdn.,** f. Pfte., Violine u. Violoncell bearb. von Robert Wittmann . . . 3 $12\frac{1}{2}$

**Werner, Aug.,** Op. 14. **Marcia scherzosa,** Caprice p. Piano . . . . . . . . . . — $17\frac{1}{2}$

—— Op. 15. **Trois Romances** p. Piano — $17\frac{1}{2}$

[71.] **Verlag**

von

**Rob. Forberg in Leipzig.**

**Rheinberger, Josef,** Op. 46. **Zur Feier der Charwoche.** Passionsgesang. Text von W. Schütze. Für vierstimmigen Chor und Orgelbegleitung (leicht ausführbar). Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

**Schneider, Dr. Friedrich,** Op. 96. **Gethsemane und Golgatha. Charfreitags-Oratorium.** Text von W. Schubert. Partitur 8 Thlr. — Clavierauszug. Neue Ausgabe. 2 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen. Neue Ausgabe. 1 Thlr.

[72.] **Neue Musikalien**

im Verlage von

**J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

*Beethoven, L. van,* Op. 6. **Leichte Sonate** für Pfte. zu 4 Hdn. Als Quartett für Pfte. zu 4 Hdn., Vlnc. u. Vcell. bearb. von L. Bödecker. 1 Thlr.

*Bödecker, Louis,* Op. 6. **Variationen** über ein Thema aus Haydn's „Jahreszeiten" für Vcell. u. Pfte. 25 Ngr.

—— Op. 7. **Vier Lieder** v. Chr. Kirchhoff für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. 15 Ngr.

*Brahms, Johannes,* Op. 34bis. **Sonate** für 2 Pfte. Partitur 3 Thlr.

—— Op. 57. **Lieder und Gesänge** v. G. F. Daumer f. 1 Singst. mit Begl. des Pfte. Heft 1, 2 à 1 Thlr.

—— Op. 58. **Lieder und Gesänge** für 1 Singst. m. Begl. des Pfte. Heft 1, 2 à 1 Thlr.

*Schubert, Franz,* Op. 137. **Drei Sonatinen** für Pfte. u. Violine. Für Pfte. u. Vcell. übertragen von Rud. Barth. No. 1 in D. 1 Thlr.

*Sieber, Ferd.,* **Sechszig Vocalisen** für vorgerücktere Gesangschüler zur höheren Ausbildung der Technik. Heft 4. 10 Vocalisen für Tenor, Op. 81. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

—— Op. 88. **Drei Lieder** von Julius Mosen für 1 Sopran od. Tenorstimme m. Begl. des Pfte. 15 Ngr.

—— Op. 89. **Drei Gesänge** für 1 Bassst. m. Begl. des Pfte. 20 Ngr.

*Stiehl, Heinrich,* Op. 73. **Zwei vierhändige Clavierstücke** 20 Ngr.

**Volkslieder, schottische,** (Scotch Songs) f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Herausg. von Carl u. Alfons Kissner. Part. u. Stimmen. Heft 1, 2 à 2 Thlr.

**Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen** von Gustav Nottebohm. 8vo. broch. $2\frac{1}{3}$ Thlr.

[73.] Im Verlage von **Falter & Sohn** in München ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen

**Toccata**

von

**J. Rheinberger.**

Op. 12.

Preis 18 Ngr.

Dieselbe wird von Hrn. v. Bülow auf seinen gegenwärtigen Concerttouren sehr häufig vorgetragen und gefällt allenthalben ausserordentlich.

[74.] Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

**Historia des Leidens und Sterbens**

unseres Herrn und Heilandes

**Jesu Christi.**

Chöre und Recitative aus den vier Passionen

von

**Heinrich Schütz.**

Zusammengestellt und herausgegeben

von

**Carl Riedel.**

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen à 15 Ngr.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

[75.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

**Musikalien, musikalischen Schriften etc.**

bestens empfohlen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 1. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 10.



## Alte Sachen.

Von **Wilhelm Tappert.**

### 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Die evangelische Kirche besitzt einen reichen Schatz herrlicher Choralmelodien. Er hat sich als klingendes Rüstzeug im erbitterten Kampfe vergangener Jahrhunderte bewährt, er sollte in der friedlichen Gegenwart sorgsamer gehütet werden, als es in Wirklichkeit der Fall ist. Die „regulirte" Epoche der „Kernlieder" setzt eine Menge charakteristischer Weisen der Gefahr aus, allmählich in Vergessenheit zu gerathen. Unter den vielen schönen Melodien sind es — nach meinem Dafürhalten — besonders drei, welche bedeutsam hervortreten: „Ein feste Burg ist unser Gott!" — „Wachet auf, ruft uns die Stimme!" — „Wie schön leuchtet der Morgenstern!"

Die allgemeine Frage: woher kommen die Choräle? ist dahin zu beantworten: eine ziemliche Anzahl befand sich ehedem im Besitz der katholischen Kirche und bildete den Stamm für den liturgischen Theil des lutherischen Gottesdienstes, namentlich an den Hauptfesttagen. Die ursprünglichen, lateinischen Texte wurden verdeutscht, zunächst durch den Reformator selbst. Dass Luther auch als Componist Hand angelegt habe, scheint mir bis heute noch unerwiesen zu sein. Wahrscheinlich rührt nicht eine der Melodien, welche man ihm traditionell zuschreibt, in Wahrheit von ihm her. Zur völligen Gewissheit werden wir in dieser Hinsicht wohl niemals gelangen. Nicht wenige unserer Choralweisen sind dem Volksgesange entlehnt. Beliebte Handwerksburschen- und Liebeslieder wurden textlich umgedichtet, und diese geringfügige Mühwaltung führte der Kirche manche Perle zu. Statt: „Innsbruck, ich muss dich lassen!" sang man: „O Welt, ich muss dich lassen!" Aus dem wundervollen Abschiedsgesange: „So wünsch ich ihr ein gute Nacht, bei der ich war alleine!" wurde „Der welt abdanck für eine Himeldürstige Sehle: So wünsch ich ihr ein gute Nacht, der Welt und lass sie fahren!" Die Königin unter den Choralmelodien: „Wie schön leuchtet der Morgenstern!" hat auf diesem Wege ihren Einzug gehalten. Ueber ihre Herkunft liess sich viel Zuverlässiges bisher nicht ermitteln. Als Componisten werden irrthümlich genannt: Herrmann Schein († 1620), Heinrich Scheidemann († 1654), bisweilen auch Nicolai, jener Pfarrer von Unna (Westphalen), welcher das Minnelied „mit der bekannten, annehmlichen Melodey" in eine kirchliche Façon brachte. Bereits 1599 erschienen Wort und Ton in Nicolai's „Freudenspiegel des ewigen Lebens". Das weltliche Liebeslied, einem seltenen Buche: „Tugendhafter Jungfrauen- und Junggesellen-Zeitvertreib" entnommen, welches ein Ungenannter: Hilarius Lustig von Freudenthal herausgab, bringt die erste Strophe in nachstehender Fassung:

Wie schön leuchten die Aeugelein
Der Schönen und der Zarten mein,
Ich kann ihr'r nicht vergessen;
Ihr rothes Zuckermündelein,
Dazu ihr schneeweiss Händelein
Hat mir mein Herz besessen
u. s. w.

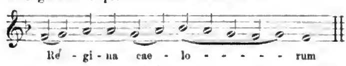
Die Melodie muss gegen das Ende des 16. Jahrhunderts sehr verbreitet gewesen sein; noch gelang es nicht, sie in ihrer Urgestalt wieder aufzufinden.

Schon Häuser bemerkt in seiner Geschichte des Kirchengesanges: Die Melodie ist schwerlich Original. Er findet, dass im Strassburger Gesangbuche von 1568 die beiden Anfangszeilen und die Schlussphrase mit dem „Morgenstern" gleichlauten. Ich machte bezüglich der ersten drei Verszeilen dieselbe Beobachtung in Forster's Liedersammlung (1549), im Hamburger „Enchiridion geistlicher Lieder und Psalmen" (1565) und zwar bei dem Choral: „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott"; in dem Gesange der böhmischen Brüder: „O göttliche Dreifaltigkeit". Ebenso enthält das Bunzlauer Gesangbuch von 1611 und die Amsterdamer Ausgabe der Lobwasser'schen Psalmen (ed. Peter Scholl, 1646) je ein Beispiel, wodurch der Beweis geführt wird, dass die Motive des Hauptsatzes sich stark auf der Wanderschaft befanden. In meinen „Musikalischen Studien" wird auf die Uebereinstimmung zwischen den Anfängen unseres Chorals und des chinesischen Trauerhymnus „für die Abgestorbenen" hingewiesen. Ich will aber noch heute nicht behaupten, dass uns der „Morgenstern" im Reiche der Mitte aufgegangen sei, obgleich das Zusammentreffen frappant genug ist.

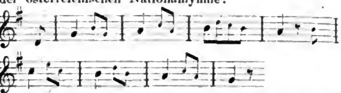
Der zweite Theil der Melodie mag in späterer Zeit hinzugefügt worden sein, der erste besteht aus sehr alten, vielgestaltig vorhandenen Motiven:




Beispiel *a* giebt den fünften Kirchenton, von dem noch weiterhin die Rede sein wird, *b* und *c* gehören dem sechsten Kirchentone an; diese letzteren Tonfolgen sind wegen ihrer befriedigenden Wirkung auf das Ohr als *Accentus finalis* (Schlussformel) in vielerlei Variationen gebräuchlich gewesen. Unser Volksgesang lässt sich zum grossen Theil zurückführen auf diese kirchlichen Stereotypen. In der ersten Zeile von Haydn's: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" hat man eine genaue Copie von Stellen wie diese:




Ich habe in meinem Buche: „Musikalische Studien" eine Menge hierher gehöriger Beispiele aus den letzten fünf Jahrhunderten gebracht, ich könnte heute mit Hucbald (930) beginnen und bei Meyerbeer aufhören! Die geschäftige Zeit ist stets mit Um- und Weiterbildungen beschäftigt, aus dem Alten entsteht immer wieder Neues, oft weiss sie den Ursprung klüglich zu maskiren, mancher Zweig sieht dem Stamme, aus welchem er entsprossen ist, auf den ersten Blick durchaus nicht ähnlich, und es bedarf eines geübten Blicks und einiger Erfahrung, um hinter die Werkstattsgeheimnisse zu gelangen. Wer kennt nicht das Lied: „O Strassburg, o Strassburg, du wunderschöne Stadt!" Auch seine Melodie ist nur eine Variante des sechsten Kirchentones, oder wenn man will, eine Veränderung der österreichischen Nationalhymne:



Die Hauptnoten (durch grösseren Druck hervorgehoben) ergeben in ihrer Folge die Formel „*sexti toni*", die Verzierung geschieht, wie die alten Tonlehrer zu sagen pflegten, *per tertias ascendentes.*

Diese melodischen Phrasen, ehemals für die Kirche geprägt, cursiren noch heute als Scheidemünze in aller Welt, trotzdem der künstlerische Allgemeinbesitz, das fiscalische Eigenthum der musikalischen Welt, seit zwei Jahrhunderten (seit der Entstehung der Oper) sich in einer Progression vermehrt hat, die alles Frühere überflüssig erscheinen lassen sollte. Es geht nicht leicht etwas verloren, es dient nur im Laufe der Zeit anderen Zwecken — die Ersten werden die Letzten und umgekehrt.

Wir verlangen vom Künstler, er soll erfinden; er müht sich ab und muss es oft erleben, dass der tückische Zufall ihm bei seinen Schatzgräberversuchen statt des gediegenen Goldes eine alte, abgegriffene Münze in die Hand spielt. Wie viel mehr muss dies früher der Fall gewesen sein, wo die Forderung, zu erfinden, gänzlich Neues hervorzubringen, in unserem Sinne niemals gestellt wurde, die bezüglichen Kräfte des gestaltenden Musikers unbenutzt blieben. Man annectirte, variirte, combinirte, reflectirte, und das Alles in einem Maasse, wie wir es kaum glauben mögen. Daraus erklärt sich die Möglichkeit, die anscheinend unübersehbare Menge der einzelnen Erscheinungen doch zurückzuführen auf verhältnissmässig wenige Stereotypen. Wer sich die Mühe gibt, diese zunächst aus den alten Ritualbüchern (Missale, Processionale u. s. w.), aus den zahlreichen Passionen, den Vorläufern des Oratoriums und des recitirenden Stils zu extrahiren, wird sich leicht davon überzeugen.

Die beigegebene Abbildung enthält das Facsimile einer Pergamenthandschrift. Ich verdanke das Blatt der Freundlichkeit des Herrn W. Biese in Berlin, welcher zufällig in Wiesbaden die Reste eines Codex an sich brachte und mir gestattete, Einiges für meine Sammlung alter Notationen herauszunehmen. Die grossen Folio-Blätter, schwarze Choralnoten auf vier rothen Linien enthaltend, boten nichts Neues, aber ein Octavblättchen, an welchem die Scheere des Buchbinders, oder das Messer eines Instrumentenmachers bereits ihr Zerstörungswerk begonnen hatten, interessirte mich. Der Klosterbruder, dessen gemächlichem Fleisse wir dieses Ueberbleibsel verdanken*),

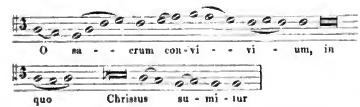
*) Wann er gelebt hat, wage ich nicht einmal aufs Ungefähr hin zu bestimmen; diese Notenschrift war schon im 15. Jahrhundert gebräuchlich, gegen das Ende des 16. aber auch noch nicht vergessen.




wollte ein Abendmahlslied in Musik setzen: *O sanctum convivium, in quo Christus sumitur, recolitur memoria passionis ejus etc.*

Vier Linien reichten für den Umfang der Melodie aus, die unterste trägt den F-Schlüssel, den Ahnherrn unseres Bassschlüssels, die dritte den C-Schlüssel; in der zweiten Reihe stehen, ohne ersichtlichen Grund, die Schlüssel auf der zweiten und vierten Linie. Zwei Reihen später erscheint auch der G-Schlüssel, der Stammvater unseres Violinschlüssels:

Die ersten beiden Zeilen, die hier mitgetheilt werden, enthalten den Anfang des Chorals: „Wie schön leuchtet der Morgenstern":

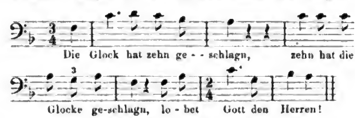



Es liegt ausser dem mir vorgesteckten Ziele, hier über die Entstehung der Notenformen mich des Weiteren auszulassen. So in Kürze lässt sich nicht fasslich mittheilen, was Longa, Brevis und Ligatur zu bedeuten hatten. Mein Zweck ist lediglich der, durch Hinweis auf die Wichtigkeit derartiger Reste ihrer Zerstörung vorzubeugen. Das Interesse für historische Studien ist merklich in Abnahme, und es erscheint die Mahnung wohl gerechtfertigt, fortan nichts umkommen zu lassen, sondern das Wenige zu erhalten, was bis auf unsere Tage gelangt ist.

Noch will ich erwähnen, dass diese Notation **Nagel-** oder **Hufeisenschrift** genannt wird.

2. Der Nachtwächter.

Wächter! Hier! So! Da! — Diese vier Worte enthalten Alles, was in einer grossen Stadt sich von der Entdeckung, dass man den Hausschlüssel vergass, bis zu der Entrichtung jener ortsüblichen Abgabe, welche der Fürst der Finsterniss als Tribut verlangen darf, zu ereignen pflegt. Der Nimbus des Nachtwächters, ich möchte sagen: die Poesie des Mannes mit Horn, Spiess und Spitz, findet sich nur noch in kleinen Städten. Hier singt er von Alters her die patriarchalische, löschpolizeiliche Vermahnung: Bewahrt das Feuer! Hier pfeift er vollzählig die Stunden; jedes Ansinnen, stenophonisch 1, 2, 3 statt zehn, elf, zwölf zu „tuten", wäre eine Beleidigung. Solch entwürdigende Abkürzungen überlässt er seinen Collegen in der Residenz. Guter, alter Lippert, der du vor zwanzig Jahren mir oft behilflich warst, in meine Klause zu gelangen, mit welcher Andacht sangst du allstündlich deinen Nachtsegen!



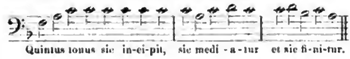

Pünctlich mit dem Glockenschlage pflanzten sich die vier Wächter an den vier Ecken des Marktplatzes auf, jeder sang in einem anderen Tempo, in einer anderen Tonart die alte, mit deutscher Treue überlieferte und festgehaltene Melodei. Damals glaubte ich, dieselbe wäre ein locales Gewächs, bis kleine Ferienreisen auch nach dieser Richtung Menschen- und Weltkenntniss erweiterten: man sang im Wesentlichen überall dasselbe, den mancherlei Abweichungen lag unverkennbar eine Nachtwächter-Urmelodie zu Grunde.

Als solche glaube ich den **fünften** Kirchenton





bezeichnen zu dürfen, wie ihn z. B. Gafor in seiner „Practica musica“ schon 1496 mittheilt:




Die „Elevatio“ am Anfang eignete sich zu allerlei Zurufen, Ermahnungen, Aufmunterungen, und es ist daher nicht zu verwundern, dass mehrere Choräle mit diesem „Ruf-Motiv“ beginnen; z. B. „Wachet auf, ruft uns die Stimme!“ — „O Lamm Gottes, unschuldig! — „*In dulci jubilo!*“ Bei Stephan Vanneo (1533) erscheint der fünfte Kirchenton nebenher auch in einfacherer Gestalt, als der Verfasser „*De simplici tonorum intonatione*“ handelt, nämlich so:




Wäre es mir gestattet, Alles anzuführen, was in diesen Formenkreis gehört, so würde ein Zweifel über die innere Zusammengehörigkeit nicht aufkommen können, auch wo äussere Abweichungen von anscheinend erheblicher Art vorhanden sind.

Aus dem fünften Kirchenton und dem *Accentus finalis*

a b

hat sich eine stattliche Reihe von Volksmelodien gebildet, deren bekannteste vielleicht diejenige ist, nach welcher das Lied vom Fuchs, der die Gans gestohlen, gesungen wird. Eine weitere Verbreitung als diese eine Weise hat keine andere jemals gefunden. Man trifft sie in Deutschland fast unzählige Male, man hört sie in England, Schweden, Norwegen, Dänemark, Böhmen; sie ist bekannt unter den Schweizern, Wenden, Polen und Russen. Und wer sie nicht singt, dem klingt sie zum Tanze.

Das früheste Beispiel für die Ausnutzung des fünften Kirchentones durch den deutschen Nachtwächter ist uns erhalten in einer Sammlung „guter, seltzamer und kunstreicher teutscher Gesänge, sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet, Schlacht u. dgl. mit vier oder fünf stimmen, bisher im Druck nicht gesehen.“ Die Widmung lautet: „Dem Edlen und Ehrenvesten Herrn Franzen Igelshofer, R. K. Maj. etc. Rathennd Secretari, Stadtschreiber zu Wien in Oesterreich, entbeut ich, Wolffgang Schmelttzel, Bürger daselbst, mein geneigt gutwillig Dienst zuvor. Datum Wien zu den Schotten, den 6. Tag Februarii nach Christi unseres Heilands Geburt im 1544. Jahr“.

Unter den 25 Nummern, welche den Inhalt bilden, befinden sich 12 Quodlibets, in denen jede Stimme ihren besonderen Text hat, eine Art, musikalisch zu scherzen, die ehemals sehr beliebt war. Ein Gesang für sechs Stimmen: „Das Geläut zu Speyer“ bringt mancherlei Tonmalerisches: pum, bum, bon, mar, mur, maun, gling, glang, — so klingt es durch alle Stimmen. Der Herausgeber macht sich den Spass, jede der vier Hauptstimmen durch eine launige Strophe zu charakterisiren. Hirngrille (?), Zeisig, Stieglitz und Gimpel treten als Repräsentanten von Discant, Alt, Tenor und Bass auf und bringen dem Herrn Igelshofer (Ygl genannt) noch im Besonderen ihre Huldigung dar. Z. B.:

> Das Hirngrillen bin ich genannt,
> Mein Gsang ist yedermann bekant
> Vnd führ mein stimmlein hell vnd rein,
> Zu lieb dem frommen Ygl mein.

Endlich versichert der Bass-Gimpel:

> Ich bin der gimpl, schnarr auch mit
> Die tieff zu halten ist mein sitt,
> Nun singt all frisch, habt vleiss in sachen,
> Das wir den Ygl frölich machen.

Es ist bekannt, dass Forster in seinen Liedern fünf Jahre später ebenfalls jeder Stimme einen passenden Sinnspruch beifügt. Der Bass führt sich bei ihm also redend ein:

> Mein Amte ist im niedern Staat;
> Drum, wer ein b'standen Alter hat,
> Und brummet wie ein rauher Bär,
> Der komm zu meiner Stimme her.

Der Gesang, in welchem der Nachtwächter auftritt, steht in der Sammlung von Schmeltzer unter No. 23. Er trägt die Aufschrift: Fewer bewaren. (Feuer bewahren.) Leonhardus Pamminger, Quatnor Vocum; d. h. die vierstimmige Bearbeitung hat Leonhard Pamminger gemacht.*)

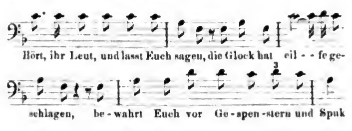
Ich nehme den Tenor zur Hand, er ist ja in der damaligen Praxis der Führer und Träger des Ganzen. Anfangs heisst es so im Allgemeinen: „Hietz (hüts) feur, hietz feur, als (so) lieb dir leyb vnd gut sey.“ Dann ertönt echt nachtwächterlich der Ruf: Lest (lost, hört) jr Herrn vnd last euch sagn, es hat viere geschlagn; stand (stehet) auff, Margreth, Dorey (Dore, Dorothea), Kunegund u. s. w.




Auf seinen weiten Wanderungen ist der fünfte Kirchenton nun auch — eingeführt durch den deutschen Nachtwächter — in die Oper gelangt. Es wird Vielen

*) Paminger, Pammigerus, Pannigerus, wahrscheinlich schlicht und recht Paming, war ein begeisterter Verehrer Luther's, obgleich er seine Erziehung im Kloster St. Nicolai bei Passau genossen hatte, und trotz seiner späteren Stellung als Rath des Abtes Gunner. Er starb 1568 als Schulrector und Secretair an der Thomaskirche in Passau. Man zählt ihn zu den gewandtesten deutschen Contrapunctisten. Vier Bände mehrstimmiger geistlicher Lieder gab sein Sohn, Magister Sophonias P. in Nürnberg, heraus.

erinnerlich sein, dass in Wagner's „Meistersingern" am Schlusse des zweiten Actes, als nach der Schlägerei zwischen Meistern, Gesellen und Lehrburschen die Strasse leer geworden ist, die Häuser wieder geschlossen sind, der kleine Bürgerkrieg sich in tiefen, spiessbürgerlichen Frieden verwandelt hat, der spiessbewehrte Wächter, aus einer Seitengasse kommend, die Bühne betritt. Er reibt sich (misstrauend) die Augen, sieht sich verwundert um, schüttelt den Kopf und singt dann, was Amt und Pflicht von ihm heischen:




Rossini würde für den Wächter eine colorirte Bravourarie (im günstigsten Falle mit einem charakteristischen Recitativ als Einleitung) geschrieben haben; welcher Sänger hätte sich auch „damals" zu einer solch undankbaren Rolle verstanden! Gab es doch Viele noch unter uns, denen dieser treu nach der Natur gezeichnete Nachtwächter keineswegs gefallen wollte. Mir ist er eine liebe Erscheinung, und sein Gesang spricht mich um der realistischen Wahrheit willen mehr an, als ein Dutzend verlogene italienische Opernarien à la — ini und — etti.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Kritik.

**Anton Rubinstein.** Iwan IV. (der Grausame). Musikalisches Charakterbild für grosses Orchester, Op. 79. Partitur $2\frac{1}{2}$ Thlr. Berlin, Bote & Bock

Es ist in d. Bl. schon von anderer Seite gelegentlich auf das Eigenthümliche der Idee hingewiesen worden, eine Persönlichkeit wie „Iwan der Grausame" als Vorwurf einer Tondichtung zu wählen. Wir verlangen doch von einem Charakter, der zum Gegenstand künstlerischer Darstellung gemacht wird, dass er uns von seiner rein menschlichen Seite interessire. Soweit aber unsere Kenntniss der Geschichte reicht, berichtet dieselbe nichts, was „Iwan den Grausamen" unserer „gemüthlichen" Theilnahme näher bringen könnte. Als politische Persönlichkeit mag derselbe insbesondere für die russische Nation seine Bedeutung haben; aber als solche ist sie noch kein kunstgerechter Stoff. Mit der Politik um ihrer selbstwillen hat die Kunst nichts zu thun. Rubinstein hat seinem Werke auch kein specielleres Programm beigegeben, aus welchem seine Wahl gerechtfertigt erscheinen könnte und das uns in Iwan's Charakter die Anknüpfungspuncte für eine künstlerische Behandlung zeigte. Er kann doch nicht, wenn die Specialgeschichte wirklich von seinem Helden Züge und Beziehungen von rein menschlichem Interesse zu berichten weiss, bei dem Hörer eine so eingehende Kenntniss derselben voraussetzen; denn diese Züge und Beziehungen sind jedenfalls viel zu privater Natur. Sie würden blos dann allgemeines Interesse beanspruchen können, wenn sie mit der geschichtlichen Rolle des Helden eng verflochten gewesen wären. Im Bewusstsein der allgemeinen Geschichte aber lebt dieser Iwan eben blos als politischer Charakter, und zwar als ein „grausamer", und als solcher allein ist er zur künstlerischen Darstellung ungeeignet.

Halten wir uns indess an das vom Componisten Gebotene. Da eine Programmunterlage fehlt, erwartet man, dass sein Werk sich durch sich selbst erklärt, seine Rechtfertigung in sich selbst trägt. Man findet sich aber in dieser Erwartung getäuscht. Die Anlage dieses Charakterbildes ist stellenweise eine offenbar durch aussenliegende Motive, durch selbständige, nicht mit der vom rein musikalischen Standpunct aus zu fordernden Form zusammenfallende Vorstellungen bedingte. Wo aber die bewusste Vorstellung eine entscheidende Rolle spielt, da ist auch der Componist verpflichtet — schon in seinem eigenen Interesse, sofern ihm am Verstandenwerden gelegen ist —, den Hörer nicht ohne einen Wegweiser zu lassen, der diesen durch den Bau seines Werkes hindurchführt. Sei es nun, dass Rubinstein vermeiden wollte, mit den übel angeschriebenen Programmmusikern „in Einen Topf geworfen" zu werden, sei es principielle Unklarheit auf dem betreffenden ästhetischen Gebiete, die ihn der reinen Musik eine Aufgabe zumuthen liess, welcher diese nicht gewachsen ist, — jedenfalls hat er einen Fehler begangen, indem er sein Werk ohne Commentar liess, oder er hätte von vornherein demselben die Abrundung und Geschlossenheit geben müssen, welche uns das Bedürfniss nach äusseren Erklärungsgründen nicht empfinden lässt. Mit dem blossen Titel verfehlt Rubinstein seinen Zweck; er regt den Zuhörer an, fordert ihn auf, dem Verlauf seiner Musik mit bestimmten Vorstellungen zu folgen, lässt ihn aber doch andererseits im Stiche, sobald er Ernst damit machen will.

Das Werk beginnt mit einem kräftigen, energischen Gedanken, der wohl als entsprechende Charakteristik eines Iwan gelten kann — soweit überhaupt die Musik die Macht zu einer solchen hat — und einen der gelungensten Theile des ganzen Werkes bildet. Wir theilen nachstehend einige Takte davon mit:






Dieser Gedanke wird abgeschlossen; S. 8 wird ein neuer eingeführt, der sich in zwei Motive gliedert:

Un poco animato. II.

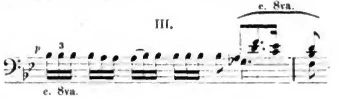
Vell. C Fag.

*p*

Diese beiden Takte werden in D moll, dann wieder in G moll wiederholt unter zunehmender Betheiligung der übrigen Streichinstrumente und Holzbläser und cadenziren dann in B dur.

Hier macht sich bereits die oben angedeutete unentschiedene Stellung des Werkes zwischen der reinen und Programmmusik bemerkbar. An Stelle jener wild-trotzigen Stimmung, wie sie das erste Thema versinnlichte, tritt eine klagende. Die psychologische M ö g l i c h k e i t einer solchen Stimmungsassociation wollen wir nicht geradezu bestreiten; allein die N o t h w e n d i g k e i t derselben, wie sie von einem nach rein musikalischen Principien, d. h. streng musikalisch-genetisch sich entwickelnden Tonwerke erwartet werden muss, leuchtet nicht ein. Dieser zweite Gedanke bildet inhaltlich keine nothwendige Consequenz des ersten; ebensowenig ist ein thematischer Zusammenhang zwischen beiden ersichtlich. Die innere Rechtfertigung dieser Stelle, der Nachweis der Nothwendigkeit — anstatt der blossen Möglichkeit — der Verknüpfung der beiden Gedanken würde nun Aufgabe einer Programmerläuterung gewesen sein, obschon dann immer noch gegen das unvermittelte Nebeneinanderstellen beider Gedanken Bedenken zu erheben wären. Rubinstein lässt uns aber, wie gesagt, in dieser Beziehung im Stich.

Mit dem Abschlusse auf B dur gehen die ersten Violinen und Bässe in eine zitternde Bewegung über, worauf die Clarinetten und Fagotte mit einem seufzerartigen Motiv antworten.




Dieses Alterniren setzt sich, vermittelt durch den verminderten Septimenaccord von *h*, auf *c* fort, worauf über *cis-e-g-b* nach G moll zurückmodulirt wird und die zitternde Bewegung und der zweite Gedanke vereinigt auftreten, welche dann in einem *crescendo* eine gesteigerte Wiedereinführung des ersten Hauptgedankens (in Es dur) vorbereiten. Dieser wird aber nicht wieder vollständig zu Ende geführt, sondern geht an dem Puncte, wo unser Beispiel abschloss, in ein Tremolo der Geigen und Bratschen auf dem verminderten Septimenaccord von *a* über, zu welchem die Bässe erst Motiv A, dann B, von *ges* anfangend, *ff* bringen. Diese neue Wendung, welche den Eindruck eines Wuthausbruches macht, wie er einem Tyrannen wohl ansteht, bricht mit einer Reihe verminderter Septimenaccorde auf immer höheren Stufen und in immer schnellerer Aufeinanderfolge ab. Epilogartig wird der zweite klagende Gedanke, erst mit *a* (resp. *d*), dann mit *d* (resp. *g*) anfangend, auf dem Orgelpunct *a* wieder aufgenommen und verlischt mit dem Motiv C auf dem Septimenaccord *a-cis-e-g*.

Wir wiederholen: Diese Einleitung verstösst in ihren verschiedenen Entwickelungsphasen zwar nicht geradezu gegen die Gesetze der Psychologie, weist aber doch auch nicht jene innere Consequenz der Gestaltung auf, welche dem Hörer die Zuhilfenahme eines aussenliegenden (poetischen) Motivs entbehrlich macht.

Das nun folgende Allegro hält den charakteristischen trotzigen Grundzug des ersten Hauptgedankens der Einleitung fest und setzt ihn nur in das Leidenschaftliche, wild Erregte um, wie aus dem ersten Thema zu ersehen ist:

IV.

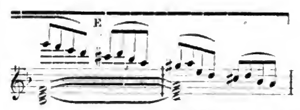
Allegro non troppo, ma con fuoco.

D

*f*

3

*f*




Die Weiterausspinnung desselben ist ganz musikalisch normal. Das zweite, etwas Mendelssohn'sche Thema:




ist an sich wohl „ansprechend", wie es aber in das Charakterbild „Iwan der Grausame" kommt, ist schwer zu begreifen. Eine immer stärker anschwellende Durchführung des Motivs F vermittelt den Eintritt eines dritten Themas, dessen Anfang in wesentlicher Fassung so lautet:




Seinem charakteristischen Gehalte nach erscheint es als eine heller gefärbte Individualisirung des Hauptthemas. Der damit angeschlagene Ton behauptet sich, allmählich zu immer grösserem Glanze sich entfaltend, bis zum Schluss des ersten Theiles (A dur), der jedoch keine vollkommene Cadenz bringt; an den Septimenaccord *e - gis - h - d* *(ff)* schliesst sich vielmehr sofort *(p)* die Durchführung an.

Diese letztere bringt das ganze erste und die ersten zwei Takte des dritten Themas, ferner Motiv *D* und die ersten acht Takte des zweiten Themas, bald vollständig, bald fragmentarisch, in mannichfaltigen Combinationen zur Verwendung. Dieser ganze Theil stellt im Allgemeinen dynamisch ein Anschwellen, Sicherheben und Wiederabnehmen und Zusammensinken dar. Die ersten vier Takte des zweiten Themas und der Rhythmus D (in fortwährender Wiederholung) behaupten zunächst das Feld, wenn auch eine eigentliche Entscheidung des thematischen Kampfes nicht herbeigeführt worden ist (*pp*-Abschluss auf *c* als Dominante von F moll). Nach einer Generalpause erscheint mit einem Male ein ganz neuer Gedanke, von Violoncellen und Bässen vorgetragen:




Dieser Gedanke ist im Zusammenhang des Ganzen ohne alle organische Beziehung; er tritt auf ohne Vorbereitung und verschwindet wieder, ohne irgend eine Spur seines Daseins zu hinterlassen. Ebensowenig ist seine „tondichterische" Bedeutung erfindlich. Es folgt nun die Motivgruppe III, von *as* ausgehend, über die verminderten Septimenaccorde *a — c — es — ges*, resp. *h — d — f — as* nach *b* und *c* sich fortsetzend und nach *a* sich zurückwendend, woselbst für das Motiv der Bläser Motiv C substituirt wird. Der Abschluss auf dem Septimenaccord *a — cis — e — g* leitet zur Reprise des Hauptthemas über, dessen Weiterausführung dem ersten Theile entsprechend erfolgt mit den nöthigen modulatorischen Veränderungen. Das zweite Thema wird ganz ausgelassen und gleich zum dritten Thema (*ff*) übergegangen, welches wesentlich ganz in derselben Weise wie im ersten Theile verläuft und an das sich wieder (als Coda) ein Stück Durchführung anschliesst, die in dem Auftreten des Hauptgedankens aus der Einleitung gipfelt. Das Thema erscheint *ff* in den Bässen in der grellen Beleuchtung eines verminderten Septimenaccordes unter fortwährendem Tremoliren der übrigen Streichinstrumente. (Zu dieser Stelle findet sich beiläufig ein Seitenstück in der „Lear"-Ouverture von Berlioz.) Ein

kurzabbrechender Accord, gefolgt von einem *ff*-Paukenwirbel scheint eine Katastrophe zu versinnlichen. Langsame klagende Accorde leiten zu jenem Epilog über, der uns bereits aus der Einleitung bekannt ist und der hier in der Tiefe verklingt. In heftigen Triolenfiguren stürmen die Streichinstrumente noch einmal in die Höhe, von wo sie mit Motiv E wieder in die Tiefe herabstürzen. Mit *ff*-Accorden schliesst das Ganze. —

Gegner der Programmmusik haben leichte Mühe, aus dem Rubinstein'schen Werk die ästhetische Verwerflichkeit dieser Kunstgattung überhaupt zu deduciren. Wir selbst sehen indess in „Iwan" kein mustergiltiges Beispiel derselben, sondern eine Zwitterschöpfung, welche bald nach rein musikalischen Gesetzen verfährt und dabei offenbar den poetischen Vorwurf ganz aus den Augen verliert, bald in seiner Gestaltung sich von aussermusikalischen (poetischen) Motiven bedingt zeigt, die dann aber — abgesehen davon, dass der Hörer über sie gänzlich im Unklaren bleibt — in ihrer musikalischen Verkörperung entweder nicht genügend organisch motivirt erscheinen, oder in Folge gänzlicher thematischer Beziehungslosigkeit in dem Organismus so zu sagen wie ein Pfahl im Fleische stecken.

Man nehme, da man doch einmal Liszt für alle Ausschreitungen der Programmmusik verantwortlich zu machen pflegt, eine der „symphonischen Dichtungen", die in der Regel mehr mit allgemeinen Redensarten abgethan, als mit gründlich-ernstem Eingehen geprüft werden, zur Hand und sehe, ob da Stimmungen so unvermittelt und beziehungslos nebeneinander gestellt sind, wie wir dies bei Rubinstein in der Einleitung fanden. Wo Liszt verschiedene Stimmungen aufeinanderfolgen lässt, da haben wir es mit wirklichen Gegensätzen zu thun, die einander nothwendig bedingen und deren Verknüpfung von uns als psychologisch natürlich und keines erklärenden bewussten Vorstellungsmotives bedürftig empfunden wird. Wenn z. B. Liszt auf eine dumpf brütende Stimmung einen jähen Verzweiflungsausbruch folgen lässt (wie im „Tasso" und in der „Faust"-Symphonie zu Anfang), so bildet dieser letztere die naturnothwendige und daher selbstverständliche Kehrseite der ersteren, und beide stehen überdies, musikalisch betrachtet, in thematischem Zusammenhang. Anders war dies bei Rubinstein, wo in der Aufeinanderfolge der zwei Hauptgedanken der Einleitung die innere Consequenz zu vermissen war. Ebensowenig ist ferner die Programmmusik, und die Liszt's *par excellence*, principiell haftbar zu machen für das ganz isolirte Auftreten neuer Themen, welches bei Rubinstein in der As dur-Episode zu beobachten war. Jedes von Liszt eingeführte Thema wird auch „durchgeführt" im Sinne der poetischen Vorlage und wird ein organisch nothwendiges Glied des Ganzen. Liszt vertritt eben die Programmmusik nicht nur insofern mustergiltig, als er den poetischen Vorwurf auf das Anschaulichste und Ueberzeugendste musikalisch objectivirt, sondern auch sofern er denselben wahrhaft als musikalischen Organismus wiedergebiert. Selbst wenn also Rubinstein dem Hörer den Verlauf seines Werkes programmmässig erläutert hätte, so würde doch immer noch die künstlerische Form desselben sich einer Prüfung gegenüber zu bewähren haben.

Betrachten wir nun das Rubinstein'sche Werk von Seiten seines musikalischen Gehaltes, so ist eine Flüchtigkeit der Conception nicht zu verkennen. Am werthvollsten erscheint uns, wie schon bemerkt, der Hauptgedanke der Einleitung; demnächst ist das Hauptthema des Allegro am charaktervollsten; die durch das Wesen desselben bedingte häufige Wiederholung des ersten Taktes erzeugt jedoch nothwendig bald eine rhythmische Monotonie. Ziemlich leichtwiegend und wohlfeil ist das dritte Thema des Allegro, und der Asdur-Gedanke streift in seiner vermuthlich als feierlich intentionirten Objectivität so sehr an Leerheit an, dass man eine blosse harmonische Unterlage zu einer fehlenden Melodie vor sich zu haben meint. Die Durchführung zeigt Rubinstein's bekanntes bedeutendes technisches Geschick, wennschon die verschiedenen Combinationen bei der musikalischen Physiognomielosigkeit des dritten Themas und der blos rhythmischen Bedeutung des Motives D sehr leicht gemacht wurden und mehr als ein blos quantitatives gleichgiltiges Zusammenhäufen des Materials, denn als charakteristisch bedeutsame, musikalisch-dramatische Gegenüberstellung der Themen erscheinen. Man wird den Eindruck eines kalten Schematismus nicht los; man hat das Gefühl, als wäre es Rubinstein vor Allem um Erfüllung (oder vielmehr „Ausfüllung) der Formen" zu thun gewesen; die Themen sind ganz geschickt kaleidoskopisch durcheinandergeschüttelt; aber dieses Experimentiren erscheint, wenn auch nicht gerade in der unmittelbaren äusseren Wirkung, so doch innerlich rein musivisch. Ueberhaupt mangelt dem Werk die eigentliche Lebenswärme; es ist kein packender, dem Hörer so zu sagen das Herz erschliessender Erguss; das Ganze erscheint mehr gemacht als empfunden. Dies mag freilich zum Theil wiederum seinen Grund in der absonderlichen Stoffwahl haben.

**F. Stade.**

---

# Tagesgeschichte.

## Berichte.

**Leipzig.** Zu einem mehr als in einer Beziehung anziehenden Concert gestaltete sich das, welches am 22. Febr. im Gewandhause zum Besten des Orchester-Pensionsfonds abgehalten wurde. Zunächst hatte man sich der Anwesenheit eines in diesen Räumen sehr beliebten und nicht seltenen Gastes, des Hrn. Franz Lachner, durch Wahl von dessen neuester (6.) Suite für Orchester versehen, zwei weitere neue grössere Werke hatten ausserdem noch Platz gefunden, und im Engagement der Solisten war man mit grossem Glück zu Werke gegangen, da die betr. Künstler sich

Ein Facsimile von Robert Franz.

mit vollstem Recht der wärmsten Sympathien im hiesigen Publicum erfreuen. Trotz dieser Programmaufstellung und trotz dem guten Zweck stand jedoch der Besuch dieses Concertes der Antheilnahme an den gewöhnlichen Abonnementconcerten weit nach; es gibt eben gerade an diesem Orte ungezählte Abonnenten, die ihre Plätze nur des guten Tones wegen, durchaus aber nicht aus wirklichem Interesse an der Musik abzusitzen sich verpflichtet fühlen und welche deshalb die Wohlthätigkeitsconcerte ausserhalb ihres Abonnements für einen ganz überflüssigen Luxus ansehen. Zumeist aus diesen Elementen dürfte ausserdem sich der Theil des Gewandhauspublicums recrutiren, in welchem im gewöhnlichen Laufe der Dinge auch die trivialste Virtuosengabe ihre enthusiastischen Verehrer und irgend welche über das gewöhnliche Anstandsniveau hinwegragende neuere Tonschöpfung die enragirteste Ablehnung findet. Wir wollen damit nicht sagen, dass das Publicum der aussergewöhnlichen Gewandhausconcerte umso competenter sei, wir meinen aber, dass der gute und bessere Theil der ständigen Hörer sich oft ein freieres, weniger conservatives Urtheil zugestehen würde, wäre es möglich, jene oberflächliche Gesellschaft ganz zu beseitigen oder aber dieselbe durch würdigere Besucher zu ersetzen. Nach unserer Ansicht wäre vor der Hand auch einzig und allein nur aus einer solchen Möglichkeit die Hoffnung auf eine in diesem Bl. schon des Oefteren gewünschte, mehr dem Zeitgeist entsprechende Stellung dieses berühmten Concertinstitutes zu schöpfen. — Hr. Lachner dirigirte also in dem Concert in Rede persönlich sein neuestes Werk, und wenn man unsere obige Auseinandersetzung mit dem Charakter der üppig getriebenen Suiten dieses Componisten zusammenhält, so wird man ohne grössere Ueberlegung auf eine sehr splendide Aufnahme auch dieses neuesten Werkes seitens des Publicums schliessen können. Diese 6. Suitenschwester besteht aus Introduction und Fuge, Andantino, Gavotte, Finale (Trauermusik und Festmarsch) und verleugnet nirgends ihre Verwandtschaft mit ihren Vorgängerinnen, sie wird deshalb von gewissen Leuten mit vollstem Behagen zu jenen monumentalen Meisterwerken der Gegenwart gezählt werden, in deren Strahlen allein man noch Ersatz für die sonstige Leere der jetzigen musikalischen Production zu finden im Falle sei. Immerhin wird die augenblicklich so warme Pflege der ehrwürdigen Suitenform eine auffällige Erscheinung der Zeit genannt und Hr. Franz Lachner nach Qualität wie Quantität als Hauptgärtner auf diesem Felde bezeichnet werden müssen. Und in diesem Sinne werden wir auch den noch ferneren ähnlichen Gebilden seiner Hand mit Interesse entgegensehen. Sollen wir noch sagen, wie der Eindruck speciell dieser 6. Suite auf uns gewesen ist, so möchten wir die Gavotte und den in einigen Theilen stark mit Offenbach coquettirenden Festmarsch als die gegensätzlichen Eindrucksmomente aufstellen. Fuge, Andantino und Trauermusik zeigten mehr ein Allerweltsgesicht; eine besondere Stimmung beim Hörer zu erzeugen, war zwar der Trauermusik Zweck, sie hinterliess uns jedoch nur den Gedanken, dass wir in Hrn. Hinke einen ganz vorzüglichen Oboespieler besitzen. — Anders geht A. Rubinstein an die Aufgabe, Don Quixote's Irrfahrten mit Humor musikalisch in Scene zu setzen. Ein aufgestelltes Programm gibt die nöthige Handhabe zum Verfolg der Humoreske. Wir müssen in diesem Falle der Einsicht Anderer vertrauen, wenn sie sagen, dass alle Einzelnheiten der erzählten Handlung aus dem musikalischen Gemälde zu erkennen gewesen seien; und wir glauben dann auch an eine durch das Werk gewordene Befriedigung. Uns sind bei dem einmaligen Hören die Beziehungen der Musik zum Programm mit Ausnahme der unverkennbaren Figur des fragwürdigen Ritters selbst meistens unerkennbar geblieben, und zwar dergestalt, dass wir einigemal die Prügelscene vor uns zu haben glaubten. Diese Composition ist übrigens von langer Zeitdauer und in rein musikalischer Hinsicht nicht eigenartig genug, um die letztere hinlänglich zu entschuldigen. Trotz alledem verdiente sie am Schluss die zischende Zurückweisung nicht; dieses Ausdrucksmittel ist im Gewandhaus eigentlich selten zu hören, und fast nur an unpassender Stelle, d. h. neueren Werken gegenüber, deren Intentionen vorläufig noch über den Fassungshorizont einzelner echter Gewandhäusler hinausliegen, und wir könnten aus den letzten Winterhalbjahren noch manche andere von dieser Auszeichnung betroffene Novität namhaft machen. — Als drittes Hauptvorkommniss des Abends ist das Clavierconcert in Amoll von Ed. Grieg zu registriren. Dasselbe hat mit Ausnahme des im Werthe sehr abfallenden 2. Satzes unser Interesse bis zum Ende lebhaft angeregt. Es spricht aus dieser Composition ein entschiedenes Compositionstalent von seltenerer Individualität und anmuthendster Lebensfrische, welchem allerdings wohl noch die letzte Abklärung fehlt. Die Clavierspieler von Fach dürfen nicht nur des musikalischen Gewichtes wegen, sondern ganz speciell auch in der Hoffnung auf eigenthümliches Passagenwerk mit besonderer Erwartung der eigenen Bekanntschaft mit diesem Grieg'schen Concert entgegensehen. Frl. Erika Lie, welche es hier zum ersten Male vortrug, wird vollständig unserer Meinung sein; es gebührt ihr Anerkennung, dass sie diese gute Meinung durch öffentlichen Vortrag auch Anderen beizubringen den Muth hatte. Wir sehen der Spielerin schon deswegen die einigen Stellen des Vortrags noch fehlende Kraft und Unfehlbarkeit, die ihren Grund in augenblicklicher Indisposition finden mochten, gern nach. Im Ganzen aber hat Frl. Lie mit dieser Leistung sowohl, als mit den gespielten kleineren Stücken von Chopin das gute Ansehen, das sie als Pianistin bei uns geniesst, nur noch mehr befestigt, ihr gereiftes, von einer willigen, feinen Technik unterstütztes Auffassungsvermögen trat auch diesmal wieder evident zu Tage. — Ueber den zweiten Solist des Concertes, Hrn. Gura, erübrigt uns bei den in diesen Blättern schon so oft gerühmten, ihn zum Meister seiner Kunst stempelnden Vorzügen nur noch die Angabe, dass seine Wahl auf eine Arie aus Spohr's „Faust", C. Löwe's Ballade „Herr Oluf" und „Stille Sicherheit" von Franz gefallen war, und er sich durch stürmische Acclamation noch zu einer Zugabe bequemen liess. — Das Orchester zeigte sich, um diesen wichtigen Factor nicht zu vergessen, überall auf der Höhe seines Rufes. — —.

**Dresden.** Eine mehr reichliche als reiche Musikernte gab es in dieser Woche. „Orpheus in der Unterwelt" von Offenbach ward nach einer ziemlich dürftigen einmaligen Fastnachtsaufführung wieder begraben. Da der Intendanz die Kräfte zur Besetzung fehlten, hätte ihr auch die Lust zum Experimentiren fehlen sollen. — Am 20. d. Mts. brachte das 5. Symphonieconcert Wagner's „Faust"-Ouverture in sehr stimmungsvoller Ausführung und im Gegensatz zu der Aufnahme Anfang der 60er Jahre unter regem Beifall. Haydn's Symphonie in Es (No 1) und Schumann's in B (No. 1) folgten; alsdann Scherzo von Goldmark, hier neu. Das Gefallen am Werke war sehr erheblich, und mit Recht, schon der vorzüglich charakteristischen Rhythmik wegen. Ein Scherzo, das nicht den Weber-Mendelssohn'schen Elfenspuk recapitulirt, ist an sich heutzutage selten. Der prickelnde $^6/_8$-Takt allegrissimo und Flöten und Geigen in höchster Lage — das sind etwa die Ingredienzen zu einem Scherzo seit 1845. Goldmark fasst die Sache dagegen Beethoven'scher an — man kann fast sagen: Shakespearisch: Es ist ächter, kernhafter Humor, gedankentiefe Combination und ein so glücklicher melodischer Zug in dem Stück, dass das Ungewohnte sich ereignet: man trägt dieses Scherzo mit sich nach Hause, erinnert sich deutlichst der Einzelnheiten und wünscht es demnächst wieder zu hören. Da wäre nun endlich ein Symphoniker von Gottes Gnaden gefunden, und man möchte ihn sofort bitten, zum Scherzo noch die ferneren drei Sätze zu schreiben. Aber da sitzt der Schalk. Goldmark hat, oder besser hatte diese Sätze schon geschrieben — und nur strenge Selbstkritik bewog ihn, lediglich diesen Satz zu publiciren, die anderen Theile aber zurückzubehalten. Auch dieser Zug gefällt uns am Autor und berechtigt zu soliden Erwartungen. — Am 21. gab W. Osgood von Boston, ein wohlbegabter Tenorist mit Baritontimbre, ein Concert. Noblesse des Programms (z. B. 3 Lieder von R. Franz), Adel des Ausdruckes und schöne Stimme entschädigen für die etwas gequetschte Tongebung, die noch an Yankee-Accent erinnert. Das interessanteste Vorkommniss des Abends war die Mitwirkung des Hrn. Heckmann von Leipzig, der sofort durch Tongrösse, charakteristischen Ausdruck und grosse Temperamentfülle sich die Sympathien erwarb. Grieg's Sonate in F, ein hier mit Vergnügen wiederholt gehörtes Werk, und eine Sonate in A von Händel spielte

Hr. Heckmann mit Frl. Hertwig. Letztere gab ausserdem von Silas Gavotte, von Raff Walzer und mit grösstem Eindruck ein Phantasiestück von Volkmann. Anschlag und musikalisches Wesen, sowie Programmwahl zeichneten auch diese Spielerin aus. – Im Concert der Dreyssig'schen Singakademie (unter der Mitwirkung der Frau Krebs-Michalesi und des Hrn. A v. Böhme) am selben Abend erschien Gade's „Erlkönigs Tochter". Uns vermag dieses Musikstück nicht zu erwärmen. Frau Bellingrath-Wagner sang unter stürmischem Beifall Lieder aus „Susanna" von Händel. M. Bruch's „Schön Ellen" errang nur mässigen Erfolg, trotz trefflicher, klarer Mache und geschickter Steigerung. Wenig neu berührt diese Musikdichtung. Ungetheilt dagegen, um nicht zu sagen ergreifend, gefiel Brahms' wundersames „Schicksalslied" für Chor und Orchester. Die Wirkung der Stimmführungen, eine Art rührender Wohlklang über dem Ganzen stempeln dieses Werk zu einem äusserst effectvollen und poetisch anregenden. Die Orchesterbegleitung war ein wenig übers Knie gebrochen und nicht sicher; doch störte sie nicht. Der Gegensatz des sturmbewegten Menschenlebens zu dem Götterfrieden im Eden ist für Brahms trefflicher Stoff zu sehr feinfühligen harmonischen Führungen geworden, und auch der Text (Hölderlin) gefällt. — Während „Lazarus" von C. Löwe in der Hof- und ein geistliches Concert in der („angeblich") geheizten Frauenkirche von C. A. Fischer geplant sind und der Hochberg'sche Quartettverein am 26. d. Mts. spielt, schloss obige reichbewegte Woche mit einem Concert des Capellmitgliedes Hrn. Müller, der als Geiger mit königl. Stipendium bei Joachim studirte und nun mit der kgl. Capelle ein öffentliches Testimonium seines Fleisses ablegte. So betrachtet sind die Fortschritte wacker und, eine individuelle Schärfe des Spielers eingerechnet, sein Spiel anerkennenswerth. Dass es je über dieses Prädicat hinauskommen werde, ist zu bezweifeln, mag indess der Zukunft überlassen sein. Bruch's sehr schönes Violinconcert und dasjenige von Mendelssohn kamen vor. Frl. Nanitz, Altistin des Hoftheaters, sang vorzüglich Beethoven's „In questa tomba". — Die 5. Quartettsoirée Lauterbach wird nach Grützmacher's Genesung am 27. gegeben. Frau Sara Heinze spielt darin Schumann's Trio in G. Der Tonkünstlerverein bringt am Sonntag Sonate Op. 18 (Clavier und Violine) von Rubinstein und (Streich-)Concerto von Händel. — Die „Meistersinger" machten am 22. und 24. zwei volle Häuser und werden nun, mehrfacher Urlaube wegen, vorab ruhen müssen; Frl. Zimmermann hat sich am 22. bei erster Darstellung der Eva das Prädicat der „allerschönsten" Pognerin erholt.

L. H.

**Düsseldorf**, 20. Febr. Würdig reihte sich an seine Vorgänger das 6. Concert des Allgemeinen Musikvereins am 25. vor. Mts. an. Dasselbe erhielt einen besonderen Reiz durch die Mitwirkung des im Anfang seiner Künstlercarriere einige Zeit als Concertmeister an unserem städtischen Orchester beschäftigt gewesenen, jetzigen Professors Leopold Auer aus Petersburg, welcher für seine Meisterschaft durch den Vortrag des Violinconcertes von Beethoven und des Adagio aus dem Dmoll-Concert von Spohr den vollgiltigsten Beweis lieferte Eine gewisse nonchalante Art, die ein hiesiger Localreferent beim Auftreten des Künstlers in dessen Attituden zu bemerken glaubte, soll auch mehrfach im Publicum aufgefallen sein. Da dies jedoch mit der Kunst nichts zu thun hat, so freuen wir uns, den jungen Virtuosen auf dem diesjährigen Niederrheinischen Musikfeste, für welches er gewonnen sein soll, aufs Neue zu hören. Die Schumann'sche Musik zu Byron's „Manfred" mit verbindendem Text von Rich. Pohl, den zweiten Theil des Programmes bildend, hinterliess nicht den gewünschten Eindruck. Es befriedigte weder der Chor, noch der von Hrn. Weber vom hiesigen Stadttheater mit sehr undeutlicher Stimme gesprochene Text. — Der durch seine Aufführung classischer älterer Werke bekannt gewordene Bach-Verein veranstaltete um 7. d. M. ein Concert, aus dessen Programm wir das Quartett von Schumann für Piano, Violine, Viola und Violoncell, sowie zwei Chöre, „Ecce homo" von Gallus und „Crucifixus" (achtstimmig) von Lotti rühmend hervorheben müssen, ebenso eine Sonate für zwei Violinen und Piano von J. S. Bach. — Einer mässigen Betheiligung hatte sich das Cölner Streichquartett der HH. G. Japha, O. von Königslöw, F. Derckum und J. Rensburg, dessen 3. Soirée kürzlich stattfand, zu erfreuen. — Für das angekündigte Gastspiel der Frau Desirée Artôt und des Hrn. Padilla (Barbier), welches wegen angeblicher Krankheit der Ersteren ausfiel, wurden wir einigermaassen durch das Auftreten der k. Hofopernsängerinnen Frl. Paumgartner von München (im „Fidelio" und „Freischütz") und Frl. H. Müller (in „Regimentstochter" und „Hugenotten") entschädigt. Erstere Dame besonders erntete grossen Beifall, und verdanken wir ihr einen der edelsten Kunstgenüsse der diesjährigen Opernsaison; Letztere soll in Cöln mehr Beifall als hier gefunden haben. Heute Abend singt Frau Marie Monbelli, welche nebst Hrn. Sivori für ca. acht Vorstellungen in Elberfeld, Düsseldorf, Cöln, Aachen, Bonn und Coblenz von Hrn. Theaterdirector Kullak engagirt ist, die Rosine im „Barbier". Die Einlagen der Sängerin, sowie die Zwischenactsmusik des Hrn. C. Sivori werden die Vorstellung zu einer äusserst interessanten für unsere Ullman-Enthusiasten machen. Etwas Ullman-Talent kann man unserem Theaterdirector, der die kurze Zeit, während welcher die beiden Künstler ihrem Impresario contractlich noch verpflichtet sind, in erfolgreicher Weise, sogar durch Miethen der Theater in Aachen und Coblenz für die eine Vorstellung, auszubeuten versteht, nicht absprechen.

G. G.

**London.** Nach so langem Stillschweigen meinerseits muss ich es mit Geduld ertragen, wenn Sie und vielleicht auch Ihre Leser Ihren Londoner Correspondenten unverzeihlicher Nachlässigkeit und Trägheit anklagen. Bei denjenigen jedoch, welche mit unseren Musikverhältnissen näher vertraut sind, wird sich dieser Vorwurf nicht unwesentlich modificiren. Ich getraue mir zu behaupten, dass, was Fülle interessanten Stoffes angeht, der Berichterstatter aus einer deutschen Mittelstadt besser gestellt ist, als wir hier auf dem „Markt der Welt", wo der Artikel Musik, was die Consumtion der Masse angeht, völlig, dagegen mit Rücksicht auf Neuheit der Waare, durchaus nicht in verhältnissmässiger Nachfrage steht. Ich habe Ihnen bei früherer Gelegenheit eine Skizze der vorzüglichsten Londoner Musikpflegestätten von Old- und New-Philharmonic Society, Monday Popular- und Crystal Palace Saturday Concerts gegeben. Mit Ausnahme der letzteren verfolgen diese Institute jährlich ihren altgewohnten Gang mit einer Regelmässigkeit, die dem unabänderlichen Kreislauf der Jahreszeiten analog zu sein scheint, und ein eingehender Bericht mit genauer Angabe der Opuszahl der gespielten Mozart'schen oder Mendelssohn'schen Quartette oder einer kritischen Bemerkung über die Art, wie Sims Reeves die „Adelaide" oder Stockhausen den „Wanderer" gesungen, dürfte kaum dem Interesse Ihres Leserkreises entsprechen. Die Veranlassung meines heutigen Briefes ist die Vorführung des Liszt'schen Esdur-Concertes für Pianoforte, welches von Hrn. Dannreuther im letzten Concert des Crystal Palace zu Gehör gebracht wurde. Das Werk war schon einmal in London von Hrn. Bache in seinem vorjährigen Concert gespielt worden und hatte sich die Gunst des Auditoriums im hohen Maasse erworben. Der Erfolg diesmal war noch durchschlagender, als damals und von um so grösserer Bedeutung, weil es sich nicht um den verhältnissmässig kleineren Cirkel einer zukunftgeneigten Minderheit, sondern um das grosse Londoner Publicum selbst handelte. Hrn. Dannreuther's Wahl für den Vortrag des Concertes war eine in jeder Beziehung glückliche zu nennen. Er ist als der bedeutendste Vertreter der modernen Musikrichtung in England wohlbekannt und zeigte sich bei dieser Gelegenheit seines Rufes würdig. Sein Spiel besonders in der Slargandostelle des ersten Satzes mit dem Doppelschlag, so wie im Adagio war von meisterhafter Feinheit und Weiche. Was völliges Eingehen in die poetische Intention des Componisten, sowie vollendete Nuancirung des Anschlages angeht, glauben wir, braucht dieser Künstler den Vergleich mit keinem lebenden Pianisten zu scheuen. Technische Bravour und physische Kraft in den brillanteren Stellen stehen nicht ganz auf gleicher Höhe, obwohl in diesem Falle die ungeheuren Schwierigkeiten des Liszt'schen Claviersatzes in vorzüglicher Weise bewältigt waren. Ueber das Concert selbst habe ich mich bei früherer Gelegenheit in Ihrem Blatte ausgesprochen. Hier will ich nur erwähnen, dass der erneute Eindruck meine frühere Ansicht bestätigte, wonach der Werth des Werkes mehr in der geistreichen Durchführung der poetischen Grundidee, als in der Originalität

der Erfindung zu beruhen scheint. Das Adagiosolo mit arpeggirendem Bass erinnerte mehr denn je an Field und Chopin. Nichtsdestoweniger ist es fern von mir, die grossen Einzelschönheiten und feinen Effecte der Composition zu unterschätzen, wie das meine Londoner Pressecollegen conservativer Färbung gethan haben, welche in rührender Uebereinstimmung den leider nicht zu leugnenden glänzenden Erfolg ausschliesslich auf das Conto der ausgezeichneten Ausführung setzen. Der vocalistische Theil des Concertes war durch das Ehepaar Bentham vertreten. Madame Bentham, welche Ihnen in Leipzig unter ihrem Mädchennamen Fernandy als Pianistin gewiss noch erinnerlich ist, hat sich seit einiger Zeit ausschliesslich dem Gesange gewidmet, ein Entschluss, der durch ihre jugendliche schöne Erscheinung auf der Bühne, sowie durch ungewöhnlich reichhaltige Stimmmittel durchaus gerechtfertigt erscheinen muss. Sie sang mit vielem Schwung die Pagenarie aus „Figaro" und im Verein mit Hrn. Bentham das Duett „Ah mio bene" aus Donizetti's „Favoritin". Hr. Bentham sang ausserdem „Il mio tesoro" aus „Don Giovanni", worin sich seine ausgibige Tenorstimme und vortreffliche Schule zu grossem Vortheile zeigten. Die Ouverture zu „Leonore" No. 3, welche unter Hrn. Manns' schwungvoller Leitung immer von besonderer Wirkung ist, beschloss das Concert.

F. H.

**Oldenburg.** Am 2. Febr. fand das 4. von A. Dietrich geleitete Hofcapellconcert unter lebhafter Betheiligung des Publicums statt. Die Opernsängerin Frl Keller aus Bremen trat zum ersten Male in unseren Concerten auf. Die Vorzüge dieser Sängerin beschränken sich auf eine kräftige, sympathisch wirkende Stimme und auf lebendigen, feurigen Vortrag; dagegen fehlt ihrer Stimme vollendete Schulung, ihrer Aussprache Deutlichkeit und edler Ausdruck, ihrer Declamation tiefgehendes Verständniss. Während diese Schwächen besonders in dem Vortrage der Händel'schen und Gluck'schen Arien aus „Israel in Egypten" und „Orpheus" hervortraten, fand die Sängerin Gelegenheit, ihre Vorzüge in dem Vortrage der Beethoven'schen, Reinthaler'schen und Schumann'schen Lieder zur Geltung zu bringen und damit das Publicum zu gewinnen. Das Orchester führte uns die Ouverturen „Nachklänge an Ossian" von Gade und zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn, das Andante aus der „Tragischen Symphonie" von Fr. Schubert (zum ersten Male) und die Bdur-Symphonie von Beethoven vor. Alle diese Werke, mit Ausnahme des Schubert'schen Andante, wirkten begeisternd auf die Zuhörer, wurden aber auch zur meisterhaften Darstellung gebracht. — Die 2. Abendunterhaltung für Kammermusik brachte am 7 Febr. folgende Werke: Quartett in Fdur, Op. 41, No. 2, von R. Schumann, Sonate in Asdur, Op. 110, für Pianoforte von Beethoven, gespielt von Hrn. Hofcapellmeister Dietrich, Quartett in Esdur von Mendelssohn und Trio in Esdur für Pianoforte, Clarinette und Bratsche von Mozart, gespielt von den HH. Dietrich, Müller und Schmidt. Im Ensemblespiel haben die Quartettisten HH. Engel, Röhrs, Schmidt und Ebert unleugbare Fortschritte gemacht, was auch von Seiten des Publicums durch zahlreicheren Besuch der Soiréen anerkannt wird. Die grandiose Sonate von Beethoven wurde in klarer Auffassung und technisch vollendet vorgetragen, der Vortrag des Mozart'schen Trios dagegen erschien uns zwar klar und sauber, doch weniger geistig belebt. — Der Instrumentalverein feierte am 29. Jan. seinen zweiten Gesellschaftsabend, wobei zum Vortrag gelangte: Ouverture zu „Saul" von J. Haydn, Sonate (Esdur) für Pianoforte und Violine von Mozart, Militairsymphonie von J. Haydn, ausserdem Soli für Clarinette, Horn und Flöte. Dieser unter Sattler's Leitung stehende Verein von Dilettanten wird in dankenswerther Weise unterstützt von tüchtigen Orchestermusikern, wodurch gelungene Aufführungen ermöglicht werden. S.

## Concertumschau.

**Basel.** 5. Soirée für Kammermusik: Streichquartette von Schubert (Amoll) und Beethoven (Op. 18, No. 5), Sonate in Ddur für Cembalo und Viola di Gamba von S. Bach.

**Berlin.** 2. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Berliner Symphoniecapelle: Schwedische Symphonie von R. Wuerst, Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz, Chöre aus dem Sophokles'schen „König Oedipus" von Bellermann (dem Vater oder dem berühmten Sohn?), Claviervorträge des Frl. A. Essipoff. — 2. Deutscher Musikabend des Hrn. Dr. C. Fuchs: Kaiserhymnus von Wagner-Weitzmann, Chorallied „Der Friede" von Eckert und „Frühlingsglaube" von E. Naumann, vorgetragen vom Cornettquartett der HH. Koslek, Ed. Philipp, Senz und Deichen, Claviervorträge des Hrn. Dr. Fuchs (Sonate Op. 101 von Beethoven, Melancholische Polonaise von Schubert-Tausig, Mazurka [No 3 aus Op. 26] von G. Brahmüller, „Volkslied" von Mendelssohn, „Spinnlied" von Wagner-Liszt, „Im Halbschlaf" und Grosse Polonaise aus Bülow's „Carneval von Mailand"), Gesangsoli von Schubert, Schumann, Wagner („Schlaf, holdes Kind") und M. Weyermann („Der Bettler und sein Hund"). — Am 22. Febr. Geistliches Concert des k. Domchores: „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi", Chöre a capella und Recitative aus den 4 Passionen von H. Schütz, herausgegeben von C. Riedel. Solisten: HH. Otto, Siebert, Prehn, Schmock und Geyer. Orgel: Hr. Haupt.

**Bonn.** Soirée des Hrn. G. Enzian am 17. Febr.: Clavierquartett in Cmoll von W. Neuland etc.

**Carlsruhe.** 4. Abonnementconcert: „Abencerageu"-Ouverture von Cherubini, Pastoralsymphonie von Beethoven, „Erlkönig" von Schubert-Liszt (Frl. Schneider), Mendelssohn's Violinconcert (Hr. Deecke).

**Cöln.** 8. Gürzenichconcert: Dmoll-Symphonie von Spohr, „Medea"-Ouverture von Bargiel, „Loreley" für Soli, Chor und Orchester von Hiller, Gesangsoli: Frl. Weckerlin, Hr. Jos. Wolff, Claviervorträge des Frl. Lie.

**Düsseldorf.** 7. Concert des Allgemeinen Musikvereins: Sinfonia eroica von Beethoven, „Lodoiska"-Ouverture von Cherubini, „Opferlied" von Beethoven, „Frühlingsbotschaft" von Gade, Pianofortevorträge des Hrn. Th. Rutzenberger (u. A. Esdur-Concert von Liszt).

**Elberfeld.** 5. Abonnementconcert im Casino unter solistischer Mitwirkung von Frl. Klauwell aus Leipzig, Frl. Schulz und Hrn. R. Otto aus Berlin: „Christus am Oelberg" von Beethoven, Festouverture über „Ein feste Burg" von Nicolai, „Lobgesang" von Mendelssohn.

**Halle a. S.** 4. Concert der Vereinigten Berggesellschaft: Symphonie in Ddur von Mozart, „Medea"Ouverture von Cherubini, Gesangvorträge der Frau Soltans aus Cassel, Violinvorträge des Hrn. Kömpel aus Weimar.

**Heidelberg.** 3. Abonnementconcert: Bdur-Symphonie von Schumann, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge des Hrn. Bassermann, Claviervorträge des Hrn Heymann.

**Jena.** 6. Akademisches Concert: Quintett für Blasinstrumente von Reicha, „Schilflieder", Phantasiestücke für Pianoforte, Oboe und Viola von A. Klughardt, Quintett Op. 16 von Beethoven, Gesang- und Flötensoli. Mitwirkende: Frl. Dotter, HH. Winkler, Uschmann, Saul, Wiesler, Immisch und Klughardt aus Weimar, Hr. Naumann.

**Innsbruck.** 2. Concert des Musikvereins: Adur-Symphonie von Beethoven, Jubelouverture von Weber, Clarinettenconcert und Arie aus „Figaro" von Mozart.

**Leipzig.** 9. Euterpeconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Entr'acts aus „Rosamunde" von Schubert, „Eine Faust-Ouverture" von Wagner, Claviervorträge des Frl. Essipoff. — 25. Kammermusik des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins unter Mitwirkung des Frl. Cl. Schmidt und des gräfl. Hochberg'schen Quartetts der HH. E. Schiever und Genossen: Streichquartette in Amoll von F. Kiel und in Cismoll, Op. 131, von Beethoven, Gesangsoli. — Am 1. März Aufführung des „Messias" von Händel durch den Riedel'schen Verein. Solisten: Frau S. Diez aus München, Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, HH. Bletzacher aus Hannover und Rebling.

**Magdeburg.** Triosoirée von Frl. M. Hertwig, Hrn. Rob. Heckmann und Hrn. Stalknecht am 26. Febr.: Trios von Haydn (Cdur)

und Beethoven (Op. 97), Präludium und Gavotte von Bach, Gavotte von Gluck-Brahms.

**Mannheim.** Am 17. Febr. Concert von Heinrich Stiehl mit energischer Berücksichtigung der eigenen Werke des Concertgebers (u. A. das Lied „Am Giessbach"). — 2. Kammermusik von Naret-Koning und Genossen: Streichquartette von A. Rubinstein (Op. 17, No. 2) und Schubert (Amoll), Esdur-Claviertrio von Beethoven (Pianoforte: Hr. Hänlein).

**Moskau.** 4. Concert der Russischen Musikgesellschaft: Symphonische Dichtungen (Episoden aus „Faust" von Lenau) von F. Liszt, Ouverture zu „König Stephan" von Beethoven, Kaiser-Marsch von R. Wagner, Claviervorträge des Hrn. Nic. Rubinstein.

**Münsterberg.** Seminarconcert am 28. Jan.: „Heinrich der Finkler" von F. Wüllner, Psalm 23 für Orgel und Geigenchor von Seringetc.

**Oldenburg.** 5. Abonnementconcert: Orchesterserenade Op. 11 von J. Brahms, Ouverturen von Beethoven (Op. 124) und zu „Genovefa" von Schumann, Claviervorträge des Hrn. I. Seiss aus Cöln (u. A. Präludium, Canzonetta und Capriccio von I. Seiss), Hornnotturno von C. Reinecke (Hr. Westerhausen).

**St. Petersburg.** Concert zum Besten der Schulen der Patriotischen Gesellschaft: „Egmont"-Ouverture von Beethoven, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Epilog aus der Oper „Das Leben für den Czaaren" für Chor und Orchester von Glinka, Gesangvorträge der Frau Patti, sowie der HH. Melnikoff und Paletscheck (u. A. Scene und „Schusterlied" aus den „Meistersingern"), Violin- und Violoncellvorträge der HH. Joachim und Davidoff.

**Plauen.** 2. Abonnementconcert des Concertvereins: Dmoll-Symphonie von A. Dietrich, Gesangvorträge des Frl. Borée aus Leipzig etc.

**Stuttgart.** 2. Soirée für Kammermusik von W. Speidel und Genossen: Clavier-Violinsonate in Gdur, Op. 13, von A. Rubinstein, Esdur-Claviertrio von Beethoven, Gesang- (Frl. Therese Duttenhofer), Violin- (u. A. „Letambourin" von Leclair-David [?]) und Violoncellvorträge.

**Zittau.** 2. Abonnementconcert des Concertvereins: Cdur-Symphonie (mit der Schlussfuge) von Mozart, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Chorgesänge von Reinecke und Liszt („Schnitterchor" aus dem „Entfesselten Prometheus"), Claviervorträge des Hrn. Ad. Blassmann aus Dresden (u. A. Esdur-Concert von Beethoven, „Carneval" von Schumann).

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Der Tenorist Hr. Diener aus Mainz ist vom 1. Mai 1873 ab für die hiesige Hofoper engagirt worden; auch der erste Tenorist des Stadttheaters zu Frankfurt a. M., Hr. Coloman-Schmidt, hat von der Hofopernintendanz eine Einladung zu einem Gastspiel auf Engagement erhalten. — **Chemnitz.** Frl. Natalia Hänisch von der Dresdener Hofoper gab am 22. Febr. („Regimentstochter") im hiesigen Stadttheater ein einmaliges Gastspiel. — **Cöln.** Auf allseitiges Verlangen trat Frau Monbelli am 25. Febr. nochmals als Rosine im „Barbier von Sevilla" hier auf. Während des Zwischenacts concertirte auch diesmal wieder der Geiger Hr. Sivori. Die Tenoristen HH. Robinson vom Hoftheater zu Carlsruhe und Szalei von der Linzer Bühne sind für das neueröffnende hiesige Stadttheater engagirt worden. — **Dresden.** Für die hiesige Hofoper wurde die Coloratursängerin Frl. Anna Waniczek aus Wien gewonnen. — **Elberfeld.** Die bereits früher erwähnten Debuts der Frau Monbelli und des Hrn. Sivori fanden nunmehr am 19. Febr. im Stadttheater statt. — **Frankfurt a. M.** Am 18. Febr. eröffnete Frl. Ruczika aus Cöln hier als Leonore im „Troubadour" ein Gastspiel und setzte dasselbe am 21. und 24. d. M. als Rosine („Barbier von Sevilla") und Susanne („Figaro's Hochzeit") fort. — **Leipzig.** Das Gastspiel des Baritonisten (?) Hrn. Ernst aus Pest hat zu einem Engagement des Sängers an die hiesige Bühne geführt. An Stelle der zur Zeit beurlaubten Frau Dr. Peschka-Leutner begann am 23. Febr. die Coloratursängerin des Stuttgarter Hoftheaters, Frl. Marie Schröder, als Lucia von Lammermoor ein Gastspiel, welches in seinem ferneren Verlaufe noch die Gilda („Rigoletto", am 25. d. M.) und die Amine („Nachtwandlerin") am 28. d. M.) bot. Demnächst werden dem Vernehmen nach die Tenoristen HH. Ander aus Wien (Olmütz?) und Tellé aus Pest, sowie die Damen Wiedmann aus Wien, Haffner aus Pressburg (Altistinnen) und Harmsen aus Graz hier auf Engagement gastiren. Im Monat Juni wird im Stadttheater Frau M. Mallinger ein- bis zwei Mal auftreten, hoffentlich zunächst als Eva in den „Meistersingern". — **Mannheim.** Am 5. März wird hier Frau Monbelli die Rosine im „Barbier von Sevilla" geben; zwischen den beiden Acten der Oper wird Signor Sivori concertiren. — **München.** Der Tenorist Hr. Schlosser scheidet mit dem 25. Juni aus dem hiesigen Opernverbande. — **Riga.** Der seither in Dresden engagirte Tenorist Hr. Bähr hat einen Ruf an das hiesige Stadttheater erhalten und wird demselben Folge leisten. — **Wien.** Der Geiger Hr. Rémenyi gab dieser Tage hier ein Concert.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 24. Febr.: 1. und 2. Theil der Passionsmusik von Heinrich Schütz. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 11. Febr.: „Komm, heilger Geist, erfülle unsre Herzen" von Bortniansky; „Treuer Heiland! durch deines theuern Blutes Opfertod" von H. Giehne. Am 18. Febr.: „Jesus Christus war für uns gehorsam bis zur Todesqual" von Anerio; „Liebe, die für mich gestorben" („Ave verum") von Mozart. — **Dresden.** Annenkirche am 25. Febr.: „Der Erlöser", Cantate von A. Bergt. — **Magdeburg.** Domkirche am 25. Febr. „Adoramus te" von Pitoni; „Schauet doch und sehet" von O. Strauss. — **Weimar.** Stadtkirche am 25. Febr. Psalm 34, Motette von Rettig. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 25. Febr. Messe in B nebst Einlagen von G. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 25. Febr.: Messe von L. Rotter mit Einlagen von Krall und Wenusch. Dominicanerkirche am 25. Febr.: Messe von Friedrich Leschen mit Einlagen von demselben und C. Wolf. Pfarrkirche von Altlerchenfeld am 25. Febr.: Messe in G für Solo, Frauenchor und Orgel von A. Nedved mit Einlagen von Krall und Mozart.

## Opernübersicht.

(Vom 17. bis 24. Februar.)

**Leipzig.** Stadtth.: 18. Erbe von Morley (v. Holstein); 20. Don Juan; 21. Doctor und Apotheker (Dittersdorf); 23. Lucia von Lammermoor. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 17. Afrikanerin; 18. Jüdin; 20. Don Juan; 22. Margarethe; 23. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 17. Freischütz; 18. Postillon von Lonjumeau, 21. u. 23. Stumme von Portici; 24. Don Juan. Victoriath.: 18., 19., 21., 22., 23. u. 24. Morilla (Hopp). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 18. u. 21. Der Marquis von Cartonnage (L. Robert), 19. Schöne Helena; 20. Zehn Mädchen und kein Mann; 22. Pariser Leben; 23. Rajah von Mysore (Lecocq); 24. Grossherzogin von Gerolstein. — **Bremen.** Stadtth.: 18. Templer und Jüdin; 21. Romeo und Julie (Bellini). — **Breslau.** Lobe-Th.: 22. Verlobung bei der Laterne. — **Chemnitz.** Stadtth.: 17. Martha; 20. u. 24. Tannhäuser; 22. Regimentstochter. — **Cöln.** Thalia-Th.: 18. Wilhelm Tell; 24. Weisse Dame. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 19. Figaro's Hochzeit; 22. u. 24. Meistersinger. — **Elberfeld.** Stadtth.: 19. Barbier von Sevilla; 21. Undine. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 18. Troubadour; 21. Barbier von Sevilla; 24. Figaro's Hochzeit. — **Hamburg.** Stadtth.: 17. Don Juan; 18. Lohengrin, 19. Lustige Weiber von Windsor; 20. u. 23. Freischütz; 21. Liebestrank; 24. Vetter aus Bremen (A. Mohr), Gespenst in der Spinnstube (A. Müller). — **Hannover.** Königl. Hofth.: 18. u. 21. Die beiden Schützen; 19. Fliegender Holländer; 24. Hans Heiling. — **Magdeburg.** Stadtth.: 20. Fra Diavolo; 24. Jüdin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 18. Tannhäuser; 21. Johann von Paris. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 19. Lohengrin; 22. Stumme von Portici. Königl. Residenzth.: 18. Postillon von Lonjumeau; 23. Jeu-

nette's Hochzeit (Victor Massé). — **Nürnberg.** Stadtth.: 18. Zauberflöte; 20. Lustige Weiber von Windsor; 23. Wildschütz; 24. Flotte Bursche, Verlobung bei der Laterne. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 18. Die Ente mit den drei Schnäbeln (Jonas); 23. Margarethe. Kralovské zemské ceské divadlo: 17. Lazebnik Sevillsky (Rossini); 24. Faust a Markéta. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 18. Jüdin; 22. Postillon von Lonjumeau. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 18. Hugenotten; 21. Stumme von Portici. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 17. Schwarzer Domino; 18. Fliegender Holländer; 19 Entführung aus dem Serail; 21. Lohengrin; 22. Fidelio; 23. Afrikanerin; 24. Romeo und Julie (Gounod). Carl-Th.: 17., 18., 22. u. 23. Schneeball; 20. Prinzessin von Trebisonde; 21. Insel Tulipan. Theater an der Wien: 20. Dr. Faust jun. (Hervé); 21., 22., 23. u. 24. Fantasio Offenbach). Strampfer-Th.: 18. Dorfbarbier (Schenk); 19., 20., 21., 22., 23. u. 24. Schmuggler, Rose von St. Flour (beide von Offenbach). — **Würzburg.** Nachträglich: 1. Fra Diavolo; 2. Wilhelm Tell; 4. Zauberflöte; 5. Afrikanerin; 7. Lustige Weiber von Windsor; 15. Nachtwandlerin; 17. Trobadour.

## Aufgeführte Novitäten.

Asantschewsky (M. v.), Psalm 12 für Tenorsolo, Chor und Orchester. (St. Petersburg, Concert der Russischen Musikgesellschaft.)

Bargiel (W.), „Medea"-Ouverture. (Cöln, 8. Gürzenichconcert.)

Berlioz (H.), Ouverture zu „Benvenuto Cellini". (Berlin, 2. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Symphoniecapelle.)

Brahms (J.), Orchesterserenade in Ddur. (Oldenburg, 5. Abonnementconcert.)

—— Claviertrio in Hdur. (Lemberg, 10. Soirée des Galizischen Musikvereins.)

—— „Schicksalslied" für Chor und Orchester. (Dresden, Concert der Dreyssig'schen Singakademie.)

Bruch (M.), „Schön Ellen". (Dresden, Concert der Dreissig'schen Singakademie.)

Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Plauen, 2. Abonnementconcert. Bern, 5. Abonnementconcert.)

Gade (N. W.), „Comala". (Königsberg i. d. N.-M., Gesangvereinsconcert.)

Goldmark (C.), Scherzo für Orchester. (Dresden, 5. Symphonieconcert der königl. Capelle.)

Klughardt (A.), „Schilflieder", Phantasiestücke für Clavier, Oboe und Viola. (Jena, 6. Akademisches Concert.)

Liszt (F.), Clavierconcert in Esdur. (Düsseldorf, 7. Concert des Allgemeinen Musikvereins.)

—— Episoden aus Lenau's „Faust". (Moskau, 4. Concert der Russischen Musikgesellschaft.)

—— „Schnitterchor" aus dem „Entfesselten Prometheus". (Zittau, 2. Abonnementconcert des Concertvereins.)

—— Rakoczymarsch. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)

Neuland (W.), Clavierquartett in Cmoll. (Bonn, Soirée des Hrn. G. Enzian.)

Raff (J.), Streichquartett in Dmoll. (Stuttgart, 3. Quartettsoirée von Singer und Genossen.)

—— Symphonie in Cdur. (Darmstadt, 5. Concert der grossherz. Hofmusik.)

Reinecke (C.), „Manfred"-Ouverture. (Magdeburg, 7. Logenhausconcert.)

Rubinstein (A.), „Ocean"-Symphonie. (Basel, 9. Abonnementconcert.)

—— Claviertrio in Cdur. (Hamburg, Concert des Hrn. Ad. Mehrkens. Meiningen, Künstlerklause.)

—— „Don Quixote", Humoreske für Orchester. (Leipzig, Orchester-Pensionsfondsconcert im Gewandhaus.)

—— Streichquartett Op. 17, No. 2. (Mannheim, 2. Kammermusik.)

—— Violinsonate in Gdur. (Stuttgart, 2. Kammermusik von W. Speidel und Genossen.)

Svendsen (J. S.), Streichoctett. (Bergen [Norwegen], 4. Kammermusikconcert.)

Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester, 2. und 3. Satz (Zwickau, 2. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Volkmann (R.), Serenade No. 3 für Streichorchester. (Meiningen, Künstlerklause.)

—— Symphonie in Dmoll. (Zwickau, 2. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Wagner (R.), „Eine Faust-Ouverture". (Dresden, 5. Symphonieconcert der k. Capelle. Leipzig, 9. Euterpeconcert.)

—— Kaiser-Marsch. (Moskau, 4. Concert der Russischen Musikgesellschaft.)

Wüllner (F.), „Heinrich der Finkler". (Münsterberg, Seminarconcert.)

Wuerst (R.), Schwedische Symphonie. (Berlin, 2. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Symphoniecapelle.)

—— Symphonie in Fdur. (Potsdam, 5. Abonnementconcert des Hrn. Voigt.)

## Journalschau.

Echo No. 8. Berichte und Notizen. — Beilage: Einige Bemerkungen zu R. Schumann's „Paradies und Peri". ([Unvermuthete] Fortsetzung zu No. 6.) — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 8. Aus der Capelle Friedrich's des Grossen. Von J. Seiler. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 9. Die deutsche Sprache und Gesang. Von Dr. H. Zopff. — Berichte und Notizen.

Urania No. 2. Gedichte. — „Harre des Herrn", Composition von G. Reissiger. — Die Riesenorgel der Alberthalle in London. — Orchester-Harmonium von Peternell. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes. — Personalien.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die Theilnahme an den „Nibelungen"-Aufführungen in Bayreuth findet immer regere Ausbreitung. So hat sich eben in Bayreuth selbst ein neuer Wagner-Verein gebildet, zu dessen Vorstand die HH. Mag.-Rath Chr. Ad. Schmidt, Kaufmann G. Koch jun., k. Hauptmann Raila, Rechtsconcipient Gewinner, Mag.-Rath Burger, Mag.-Rath Banquier Wilmersdörfer und k. Bezirksgerichtsassessor Mattenheimer zählen und welcher schon auf Grund der ersten Mitgliederbeitrittszeichnungen mehrere Patronatsscheine anmelden konnte — Wie die „Allg. K.-Z." mittheilt, erreichen die beim Wiener Wagner-Verein gezeichneten Beträge bereits die Summe von ziemlich 20,000 Gulden.

* Hr. Ed. Bernsdorf in Leipzig begnügt sich nicht, nur über Concerte, denen er selbst beiwohnte, zu referiren, sondern er ermöglicht es jetzt sogar, über nicht von ihm besuchte Aufführungen zu schreiben und dabei die zur Sprache kommenden Werke nach blossem Hörensagen in bekannter Weise zu beurtheilen, wie man in No. 11 der „Signale", Bericht über das Pauliner-Concert, nachlesen kann.

* Am 23. Febr. veranstaltete Musikdirector Bilse in Berlin ein Wagner-Concert, welches fast ausschliesslich der Vorführung von Werken des genannten Meisters gewidmet war.

* Am 11. und 12. Juni soll in Innsbruck ein Musikfest stattfinden, als dessen Hauptwerk Händel's „Messias" („nebst Bach's Matthäus-Passion das grösste musikalische Kunstwerk", wie Hr. Musikdirector Nagiller in einer Anzeige bemerkt) ausersehen ist. Diese Aufführung des gen. Werkes wird übrigens die erste für Tyrol sein.

* Das diesjährige Norddeutsche Sängerfest findet am 19., 20. und 21. Juli in Osnabrück statt.

* Am 1. Mai wird im Londoner Krystallpallast ein grosses Musikfest aus Anlass der Genesung des Prinzen von Wales stattfinden; Hr. A. S. Sulivan soll das „Te deum" dazu besorgen.

* In Algier ist ein grosses Sängerfest auf nächsten 9 Mai angesetzt worden. Von deutschen Vereinen als Theilnehmer will man nichts wissen.

* Am 23. Febr. ging im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin Lecocq's komische Oper „Der Rajah von Mysore" zum ersten Mal in Scene.

* Jacques Offenbach's neue Operette „Fantasio" oder „Der Narr des Herzogs" ging am 21. Febr. unter persönlicher Leitung des Componisten im Theater an der Wien zu Wien zum ersten Mal in Scene.

* Nach dem Vorgange Leipzigs gedenkt man im Laufe dieses Sommers auch in Königsberg in gedrängter Folge sämmtliche Opern Mozart's (sogar die „Gans von Cairo") zur Aufführung zu bringen.

* In Mailand ist gegenwärtig Verdi's „Aïda" Zug- und Cassenstück.

* Im Théâtre Variété zu Paris ergaben die ersten 25 Vorstellungen der Offenbach-Sardou'schen Ausstattungsoperette „Le Roi Carotte" eine Bruttoeinnahme von 196,000 Frcs.

* Das Hoftheater zu Meiningen ist wegen des Todes der Herzogin für diese Saison gänzlich geschlossen worden.

* Hr. Deutschinger in Leipzig wird, wie man mehrfach liest, mit seiner Theaterschule nach Dresden übersiedeln, um daselbst Stellung als Oberregisseur des neuen Herminiatheaters zu nehmen. Sein Directoramt bei der Genossenschaft dramatischer Autoren wird er nach wie vor innebehalten. Bez. der letzteren Stellung, mit der die Redaction der „Neuen Zeit" verbunden ist, dürfte ihm eine grössere Zuverlässigkeit in manchen Angaben und Urtheilen auf die Reise zu wünschen sein.

* Frau Mallinger ist am Freitag mit fabelhaftem Erfolg als Agathe wieder aufgetreten. Höheren Wünschen zufolge nimmt sie ihr Entlassungsgesuch zurück, und es wird sich wohl bis zum 1. Mai eine Basis für die allseitig gewünschte Verständigung finden lassen.

* Die zur Zeit in Deutschland weilende Tragödin Vestvaly scheint ihrer dermaligen Thätigkeit müde geworden zu sein; sie ist auch Concertunternehmerin geworden und hat bereits die Geschwister Hildegard und Gabriele Spindler in Dresden für 100 Concerte engagirt, um mit diesen beiden Bundesgenossinnen demnächst ihr Glück in dem Dollarlande zu versuchen.

* Prof. Joachim ist auch dieses Jahr zur Saison in London eingetroffen und hat daselbst bereits am 19. Febr. seinen ersten Triumph gefeiert.

* Musikdirector Bilse in Berlin wird mit seiner Capelle im Laufe dieses Sommers in Wien concertiren.

**Auszeichnung.** Prof C. Riedel in Leipzig hat von dem König von Sachsen den Albrechtsorden erhalten.

**Gestorben.** Am 31. Jan. starb in Stuttgart Frau Marie Rosner, pens. k. Kammersängerin. — In Dresden verschied am 7. Febr. der Chef der C. F. Meser'schen Musikhandlung, Hermann Müller. — In Mailand segnete vor Kurzem der Componist Torriani das Zeitliche.

**Berichtigung.**

In No. 8, S. 124, Sp. 2, 30. Z. v. u. ist „keine" statt „eine" Ursache etc. zu lesen.

---

**Briefkasten.** *H. P.* in *P.* Kirchhoff & Wigand; K. F. Köhler's Antiquarium; List & Francke. — *S. R.* in *P.* Svendsen's Octett ist bei Breitkopf & Härtel erschienen, Sie haben sich irre führen lassen. — *C. F.* in *M.* Anacker, „Bergmannsgruss"; Beethoven, „Egmont"; Liszt, „Lenore"; Stör, „Die Glocke"; Tottmann, „Dornröschen". — *Dr. A. G. Z.* in *W.* Wir reichten nur bis zum 18. Im Uebrigen schönsten Dank! — *Dr. Th. H.* in *W.* Musikbrief? — *E. Sch.* in *E.* Sie muthen uns meistens zu viel zu. — *M. D.* in *D.* Z. hat auch in diesem Feld gearbeitet, schlagen Sie gef. in Schuberth's Lexikon nach. Warum aber diese Frage?

---

# Anzeigen.

**Verlag von Robert Forberg in Leipzig.**

[77.] Novasendung No. 2. 1872.

**Behr, Franz,** Op. 301. Sommernacht in Venedig. Barcarolle für Pfte. . . . . . . . — 12½
—— Op. 302. Ewig Dein! Melodie für Pfte. — 12½
—— Op. 303. Lachtäubchen. Scherzo-Polka für Pianoforte . . . . . . . . . . . — 12½
**Bendix, Fr.,** Prinz Georg-Schützen-Marsch für Pianoforte . . . . . . . . . . . — 5
**Brahmüller, Gustav,** Op. 25. Sonatine für Violine und Pianoforte . . . . . . . — 22½
**Giese, Theodor,** Op. 158. Liebesglück. Tonstück für Pianoforte . . . . . . . . . — 15
—— Op. 159. Träumereien im Walde. Tonstück für Pfte. . . . . . . . . . . . — 17½
**Händel, G. F.,** Drei Stücke a. d. Oratorium „Messias" für Harmonium und Pianoforte von Rob. Schaab.
No. 1. Chor: „Halleluja" . . . . . . . — 12½
No. 2. Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" . . . . . . . . . . . . — 12½
No. 3. Chor: „Ehre sei Gott in der Höhe" — 12½
**Harmston, J. W.,** Op. 177. Le premier baiser. Morceau pour Piano . . . . . . — 12½
—— Op. 178. Schneewittchen. Phantasie für Pianoforte . . . . . . . . . . . . — 12½
**Jungmann, Albert,** Op. 308. Drei Tonstücke für Pianoforte.
No. 1. Den Bach entlang zur Mühle. Etude. — 15
„ 2. Verlassen und vergessen. Romanze. — 15
„ 3. Fern von Dir! Melodie. . . . . . — 15
**Kölling, Carl,** Op. 124. Feengruss. Clavierstück. . . . . . . . . . . . . . . — 15
—— Op. 129. Junges Glück. Polka brillant für Pianoforte. . . . . . . . . . . . — 15
—— Op. 130. Herbst-Blätter. Clavierstück. — 17½
—— Op. 132. An das Bächlein. Clavierstück. — 17½
—— Op. 133. Fahnenweihe. Clavierstück. — 17½
**Krug, D.,** Op. 196. Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas ohne Octavenspannungen und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 85. Air du Roi Louis XIII. . . — 10
—— Op. 283. Classiker-Bibliothek. Das Schönste aus den Werken berühmter Componisten für Pianoforte arrangirt und für den Unterricht bearbeitet und mit Fingersatz versehen.
No. 5. Beethoven, L. v., Andante aus der ersten Symphonie. Op. 21. Cdur. — 10
No. 6. Mozart, W. A., Adagio und Menuetto aus der Cdur-Symphonie. — 12½
No. 7. Haydn, J., Serenade. . . . . . — 7½
No. 8. Schubert, F., Andante aus der Cdur-Symphonie . . . . . . . — 15
No. 9. Beethoven, L. v., Allegro aus dem Septett Op. 20 . . . . . . . — 15
No. 10. Gluck, C. W., Gavotte. . . . — 10
—— Op. 291. Sechs deutsche Volkslieder, Dichtungen von Dr. Julius Altmann, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte.
No. 1. Der Wanderbursch . . . . . . — 5
No. 2. Schifferlied . . . . . . . . . — 5
No. 3. Blume . . . . . . . . . . . — 5
No. 4. Ich weiss nicht, wie kommt es . — 5
No. 5. Der Lenzbusch hat Triebe . . — 5
No. 6. Mein Schatz ist kein Gemsbock . — 5
**Mozart, W. A.,** Quintett (ein Satz, Esdur) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, nach einer im Archive des Mozarteums in Salzburg befindlichen Originalskizze Mozart's ausgeführt von O. Bach, artist. Director am Mozarteum. Partitur . . . . . . . — 17½
Stimmen. — 27½
**Nessler, V. E.,** Op. 54. Heitere Stunden. Gesänge für vier Männerstimmen.
No. 1. Die Ratte, aus „Faust" von Goethe. Partitur und Stimmen. . . . . — 7½
No. 2. Der Floh, aus „Faust" von Goethe. Partitur und Stimmen. . . . . — 7½
**Neumann, E.,** Der Leipziger Coupletsänger. Sammlung auserwählter Lieder, Couplets, komischer Scenen etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 20. Auf der Wanderschaft. Soloscene. Text von E. Linderer . . . — 7½
No. 21. Die gute alte Zeit. Text von demselben . . . . . . . . . — 7½
No. 22. Erinnerungs-Blätter. Text von demselben . . . . . . . . . — 7½
No. 23. Männer und Frauen. Text von demselben . . . . . . . . . — 7½
No. 24. Der Portraitkünstler. Soloscene. Text von demselben. . . . . — 10
**Schaab, Rob.,** Geistliches und Weltliches. Hundert ausgewählte Stücke für Harmonium oder Physharmonika
Heft 3. Geistliches. . . . . . . . . — 20
Heft 4. Weltliches. . . . . . . . . — 20
**Stiehl, Heinrich,** Op. 81. In heitern Stunden. Allegro di Bravura für Pianoforte. . — 15

---

[78.] Im Verlage von **Falter & Sohn** in München ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen

**Toccata**

von

**J. Rheinberger.**

Op. 12.

Preis 18 Ngr.

Dieselbe wird von Hrn. v. Bülow auf seinen gegenwärtigen Concerttouren sehr häufig vorgetragen und gefällt allenthalben ausserordentlich.

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 8. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
**E. W. Fritzsch.**

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 11.



## Alte Sachen.

Von **Wilhelm Tappert.**

(Fortsetzung.)

### 3. Dedekind.

Die ersten 60 Jahre des 17. Jahrhunderts gehörten zu den fruchtbringendsten in der ganzen Entwickelungsgeschichte unserer heutigen Musik. Ueberall das Bestreben, den Keim, welchen jene Dilettantengesellschaft in Florenz gelegt hatte, zunächst um die verlorene griechische Musik wieder zu finden, zu pflegen. Er brachte die herrlichsten Früchte, unter denen sich freilich (ich sage glücklicherweise!) die griechische Musik nicht befand. In Deutschland, selbst in Frankreich, ja auch in England findet der „neue Stil", d. h. der recitativisch dramatische Ausdruck der Einzelempfindung begeisterte Anhänger und eifrige Pflege. Zwar fehlt es ihm nirgends an Widersachern, denn wer und was hätte diese jemals entbehrt? Die Würde der Kunst war (angeblich) zum hundertsten Male in Gefahr, der gänzliche Verfall unausbleiblich, die ewigen Gesetze des Schönen —, doch breche ich lieber ab, ich will ja von alten Sachen schreiben, nicht die Misère der Gegenwart berühren!

Die Fürsten und deren Nachahmer (Bischöfe, Freiherren, bis zum Gräflein hinab) schickten ihre Capellmeister und die Begabtesten aus der Capelle nach Italien, um unmittelbar aus der Quelle zu schöpfen, und wer an die Scholle gebannt war, der liess sich durch die Heimkehrenden in der „neuen Kunst" unterweisen. Die Theoretiker waren gezwungen, von der neuen Strömung Notiz zu nehmen, und sie thun es mit einer wirklich rührenden Willfährigkeit. Der alte Motettenstil, in welchem das Beten, Lieben und Frohlocken nur durch Massenaufgebot möglich war, mochte freilich auch ihnen langweilig geworden sein, indess bleibt es zu allen Zeiten höchst verdienstlich, wenn ein richtiger deutscher „*Professor musices*" bei veränderter Windrichtung etwas mehr gewinnt als eine starke — Verschnupfung. Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, wenigstens Einen dieser alten Herren hier Zeugniss ablegen zu lassen für die Richtigkeit des Gesagten. Dieser Eine zählt zu den Besten, es ist Michael Prätorius, der berühmte Verfasser des „Syntagma". Das Werk erschien in drei Quartbänden, die Ausgabe von 1619 enthält folgende Sätze: „Man hat itzt die rechte Art, die Wörter zu exprimiren, erfunden, indem man fast und so viel als möglich, ebenso singt, als man sonsten mit einander redete, welches am besten mit einer einzigen oder ja mit wenig Stimmen angehet. Die alten Motetten und Stücke voller Fugen und Contrapuncte sind nicht mehr im Gebrauch wegen der Confusion und Verstümmelung des Textes und der Wörter, so von den langen und ineinander geflochtenen Fugen herkommen. Dann auch, weil sie keine rechte Art Lust und Annehmlichkeit haben. Man hört weder *Periodum* noch *Sensum*, weil die Fugen Alles interrumpiren. Viele machen erst die Composition der Noten und flicken und stücken dann mühsam die Worte des Textes darunter." Prätorius fühlt sehr wohl, dass er Manchem nicht zu Dank schreibt, denn er bemerkt vorweg: „Stehet einem Jeden frei, wie er es aufnehmen und verstehen will!" Der Verfasser war kurfürstlich sächsischer und herzogl. braunschweigischer Capellmeister, auch braunschweigischer Hof-Kammer-Secretair und

Kammercomponist, ausserdem Prior des Benedictinerklosters zu Ringelheim bei Goslar. Wenn man erwägt, wie in früheren Zeiten die Geistlichkeit sich bemühte, dem Künstler hemmende Fesseln anzulegen, so fällt die freimüthige Sprache des „Abtes" ganz besonders ins Gewicht! Mild, aber entschieden wendet er sich gegen die Finsterlinge, welche in keiner Neuerung eine Bereicherung, in jeder nur eine Entweihung erblickten. Z. B. Forte, Piano, Presto, Adagio, Lento, diese Wörter werden bisweilen von den Italienern gebraucht, welches mir nicht missfällt, obzwar Etliche vermeinen, dass es nicht gut sei, dergleichen zu gebrauchen, sonderlich in Kirchen! Eingedenk der Zeitvergendung, welche mit Fugen, Contrapuncten und Imitationen noch immer getrieben wird, angesichts der abwehrenden Haltung unserer „Alten" gegenüber dem Fortschritt möchte man ausrufen: Ist denn gar kein Prätorius da? O du gute, alte Zeit! könnte man hinzufügen.

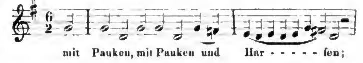
Unter allen deutschen Städten haben vorzugsweise Dresden und München gewetteifert in der Cultur des neuerstandenen musikalischen Kunstzweiges. Heinrich Schütz (Sagittarius) wird von seinem Fürsten nach Italien gesandt, um als „Vater der deutschen Musik" zurückzukehren; sein Neffe und Schüler, Heinrich Albert, wirkt im Osten (Königsberg) als eifriger Apostel und mit jedem Jahrzehnt entwickelt sich gedeihlicher die herrliche Saat.

Von der Ansicht ausgehend, dass es eine heilige Pflicht für den Historiker unserer Zeit ist, nicht allein die Heroen zu preisen, deren stolze Denkmäler die Heerstrasse säumen, sondern auch die Gräber aufzusuchen, welche versunken und vergessen abseits liegen, habe ich mir vorgenommen, eines alten, ehrenwerthen Tonsetzers zu gedenken, obgleich die Welt nicht von ihm spricht! Gleichwie die Kinder der Natur ohne die Gunst von Wind und Wetter nicht werden und bestehen können, so bedürfen die Menschenkinder und vor Allen die Musensöhne des Segens, welchen das Schicksal, d. i. der Inbegriff der tausend Kleinigkeiten, von denen die grösste Menge nichts als Zufälligkeiten sind, austheilt. Die tollen Geiger, Scheller und Boucher konnten auch Paganini's werden, Clasing ist nicht weniger als Friedrich Schneider, soll ich abermals an Böhner erinnern? Nein! Auch möchte die Bemerkung nichts helfen, dass neben und nach Seb. Bach Viele gelebt haben, denen die Künste des Contrapunctes eben so geläufig waren, als ihm. Die Welt liebt es, die kleinen Posten der Bewunderung summirt einem Einzelnen gut zu schreiben, und zwar demjenigen, dessen Gestalt am meisten ins Auge, dessen Name am häufigsten ins Ohr fällt! Das wird so bleiben, bis die tonangebenden Leute anfangen werden, Jedem das Seine zu geben und nicht wie bisher die Kosten für den Ruhm der Grossen zum Theil aus den Verdiensten der Kleinen zu bestreiten. Was ist Ruhm? Eine Phrase in einem Wort!

Constantin Christian Dedekind, eines Predigers Sohn aus Reinsdorf in Sachsen, geb. 1628, kam 1661 als Kammermusicus in die kurf. sächsische Hofcapelle nach Dresden. Der wohlthätige Einfluss seines Vorbildes und Vorgesetzten Heinrich Schütz ist nicht zu verkennen, auch er schreibt Kirchenmusik in dem neuen, concertirenden Stile für eine Stimme mit Begleitung eines bezifferten Basses. Auch ihm ist es darum zu thun, nicht nur dem Sinne des Textes im Allgemeinen, sondern auch der Bedeutung des einzelnen Wortes einen möglichst treffenden musikalischen Ausdruck zu geben.

Der Leser denkt hier vielleicht an Tonmalerei und den damit allmählich verbundenen üblen Nebenbegriff. Ich möchte fragen, wer hat nicht tonmalen wollen? Wer will es heute nicht? Und weiter: verdankt nicht die Musik ihre besten Errungenschaften gerade der verpönten Malerei? Freilich verbinde ich mit diesem Worte einen viel weiteren Begriff; ob Jemand die Qual eines bösen Gewissens, das ängstliche Herzklopfen eines geängstigten Zweiflers oder das Rauschen des Baches und das Klappern einer Mühle tonbildlich wiederzugeben sucht, ich finde darin keinen Unterschied: Eines ist eben so gut, oder eben so verwerflich (wenn man will!) als das Andere. Durch eine ganz unzulässige ästhetische Schablone hat man uns vorschreiben wollen, was als gut fortan zu behalten, als böse zu verwerfen sei. Wie armselig müsste heute noch unsere Harmonik bestellt sein, wenn es die besten Componisten der letzten zwei Jahrhunderte nicht für angemessen erachtet hätten, das Winken und Rathen, Drohen und Wehren Derer, die als „Kunstwächter" sich geberdend, „draussen" stehen, einfach zu ignoriren. Um Zeugniss von seinem musikalischen Vermögen abzulegen, gab Dedekind bald nach seiner Anstellung in Dresden, nämlich 1662, geistliche Erstlinge heraus, „in einstimmige Concerten gesäzt".

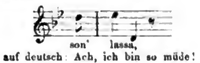
Er schaltet in diesen Erstlingen frei mit allen Mitteln des Ausdrucks, malt Reihen und Frohlocken, Pauken- und Harfenklang:




verwendet die Gegensätze forte und piano, Allegro und Adagio; die letzteren, um erwecken und schlafen musikalisch zu illustriren. Die Charakteristik der Tonarten und Intervalle ist ihm geläufig. Ein einziges Beispiel statt vieler entnehme ich dem 9. Concerte:



Das Erwecken illustriren die schnellen, aufstrebenden Gänge, das Schlafen deuten die langsamen, nach der Tiefe sich wendenden Tonfolgen an; die fallenden Septimen lassen auf eine starke Ermüdung schliessen; noch 1739 bedeuten derartige Senkungen weiter Intervalle Gähnen, wie Mattheson's „Vollkommener Capellmeister" beweist:




auf deutsch: Ach, ich bin so müde!

Dedekind war ein denkender Künstler, und ich werde ihn deswegen so lange zu den verdienstvollen zählen, bis mir Jemand den Nachweis liefert, wo das erlaubte Denken aufhört und die verpönte Reflexion anfängt. So wie er verfuhren damals Hunderte, und diesem Umstande ist es wohl zuzuschreiben, dass die *„ars nova"* trotz der sprichwörtlichen deutschen Schwerfälligkeit in verhältnissmässig kurzer Zeit Gemeingut wurde und die Theoretiker, denen es doch von jeher vergönnt war, um einige Längen zurückzubleiben, bereits gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts den Erwerb der Praxis einheimsen und als „System" wieder „ans Licht stellen" konnten.

Johann Andreas Herbst, geb. 1588 in Nürnberg, gestorben als Capellmeister in Frankfurt a. M. (um 1660), schrieb eine kurzgefasste Compositionslehre, welche 1643 in seiner Vaterstadt erschien. In der „Anleitung, wie man einen Gesang componiren und setzen soll", sagt er, es müssen vornehmlich drei Stücke in Acht genommen werden: der Unterschied der Wörter, der Accent der Sylben und wie man die Wörter unter die Noten recht unterlegen soll. Herbst gibt eine flüchtige Zusammenstellung der Wörter (Begriffe), welche damals leicht „durch den Sono oder Klang, durch Veränderung und Abwechselung der Noten zu exprimiren und auszudrücken" waren. Er nennt: freuen oder fröhlich sein, weinen, fürchten, heulen, träumen, flehen und bitten, zürnen, lachen, erbarmen, stehen, laufen, tanzen, ruhen, springen, erheben, erniedrigen, aufsteigen, absteigen, hoffärtig, demüthig, Himmel, Abgrund, Berg, Tiefe, Höhe; behend, geschwind, bald, langsam, früh, spät, ein-, zwei-, dreimal, oft, selten, wiederum, abermal. Die meisten der entsprechenden „musikalischen Begriffe" sind unverändert dieselben geblieben bis auf den heutigen Tag, und es war nicht schwer, durch die vorhandenen zu neuen geführt zu werden. Sollen wir die Alten nun tadeln, weil sie reflectirt und nicht als Träumer die Feder ergriffen haben? Nein! So gehet nun hin zu unseren lebenden Meistern und leistet Abbitte!

Rückgewendet zur Kunstübung der Vergangenheit, schreibt Herbst einen sehr merkwürdigen Satz, den ich mittheile, weil er bestätigt, was Manche nur als spassigen Einfall eines müssigen Kopfes für möglich gehalten haben. Er bemerkt nach Aufzählung der angeführten sprachbildlichen Ausdrücke: hierher könnten auch diese Wörter, als *lux*, *dies*, *nox*, *tenebrae*, Licht, Tag, Nacht, Finsterniss gezogen werden, „welche entweder mit weissen oder schwarzen Noten gar füglich könnten gesetzt und geschrieben werden". Also doch! Dieses Hilfsmittel war aber schon seit geraumer Zeit veraltet, und daher heisst es — einlenkend — weiter: „Weil aber dieses nur allein für die Augen, also lässt man es bei seinem Werth oder Unwerth beruhen." Guter, biederer Andreas Autumnus, wenn du wüsstest, wie viel Augenmusik noch heute producirt wird, du hättest dich deiner rückfälligen Aeusserung nicht zu schämen gebraucht!

### 4. Der Narr hatte Recht.

Mein Lehrer Dehn besass ein defectes Exemplar des „Satyrischen Componisten", welches er mit der ihm eigenen Ausdauer und Sorgfalt handschriftlich ergänzt hatte. Als er starb, befand ich mich nicht mehr in Berlin und ich erfuhr über den Verbleib seiner Bibliothek nichts Zuverlässiges. Nach meinem Dafürhalten musste Alles (jenes Werk natürlich auch) zu guten Preisen in die Hände von Kennern, Liebhabern und Freunden gekommen sein; Dehn's Verdienste um die musikalische Wissenschaft wurden ja damals vielzüngig gerühmt, und es haben 70 Seiten Autograph für manchen Sammler ihren besonderen Werth. Um so grösser war mein Erstaunen, als ich nach 13 Jahren den „Satyrischen Componisten" bei einem Antiquar antreffe und aus dessen Munde höre, das Buch sei während der langen Zeit von einem Trödler zum anderen gewandert, ohne jemals die Kauflust eines Musikers geweckt zu haben. Dem ist jetzt, hoffentlich für lange Zeit, abgeholfen.

Der Titel des interessanten Werkes heisst: „Phrynis Mitilenaeus oder satyrischer Componist, welcher vermittelst einer satyrischen Geschichte die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen, ungeschickten und unverständigen Componisten höflich darstellet, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Stück rein, ohne Fehler und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sei, wobei mancherlei musikalische Discurse etc. nebst eingemengten lustigen Erzählungen gefunden werden. Dresden und Leipzig, 1696". Der Verfasser, welcher sich als Phrynis von Mytilena redend, strafend und belehrend einführt, war jener verdienstvolle Organist, Contrapunctist und Schriftsteller Wolfgang Caspar Printz, geb. 1641 zu Waldthurn im Mainkreise, gest. 1717 in Sorau (Lausitz), wo er 52 Jahre lang als Cantor und Musikdirector gewirkt hatte.

Phrynis erzählt im dritten Theile seines Buches, er sei auf der Fahrt durch Italien von einem Herrn Eumenes aufgefordert worden, als bestallter Musikant mit ihm zu reisen. Unterwegs gesellen sich noch zwei „fürtreffliche Sänger", Demodocus und Euklides hinzu. Unter den Collegen aus der Privatcapelle des Hrn. Eumenes befand sich eine „Person", Namens Charis, seiner Profession nach zwar auch Musikant, aber dabei so hoffärtig als ungeschickt, dass er nur seiner närrischen Einfälle wegen überhaupt geduldet wird. Dieser

Charis ist je nach Gelegenheit Spassmacher, Sündenbock, Prügelknabe; bei den verschiedenen Discursen über künstlerische Fragen werden ihm regelmässig die abgeschmacktesten Behauptungen vom Verfasser in den Mund geschoben. Als Componist schreibt er Stücke im $^5/_4$- und $^7/_4$-Takt, wählt ganz entlegene, ungebräuchliche, unsinnige Tonarten und modulirt — es ist haarsträubend! — von Cdur nach Adur, Edur, ja sogar nach Hdur und Desdur! Eine vierstimmige „neuerfundene Canzonetta nach der uralten Griechen-Manier" enthält nur Quarten, Quinten und Octaven. Sie wird unter allgemeiner Heiterkeit gesungen. Die Schelme erklären, ihr Gelächter dürfe ihn nicht verdriessen, wahrscheinlich habe er die Canzonetten an einem lachenden Frühlingstage in einem Lustgarten gemacht, *„in conjunctione Martis et Veneris"*, denn die Constellation der Gestirne sei von grösstem Einfluss! Euklides versichert, das Stück*, welches König Erich II. von Dänemark einstmals in kriegerische Ekstase versetzt habe, sei zur Zeit, als Mars in seiner grössten Kraft gestanden, in einem unheimlichen Keller geschrieben worden. Es ist aber, fügt der Erzschelm hinzu, nicht wohl zu practiciren, weil leicht ein Unglück entstehen kann. Solche Reden leiten Wasser auf des Narren Mühle.

In Genua angelangt, erkundigt sich Charis nach einem Astronomen. Herr, sagt der Hausknecht, Ihr meinet wohl einen Kerl, der die Kalender macht? Ja! Der Knecht verspricht, ihn später zu einem solchen Manne zu führen. Mittlerweile kartet Euklides das Nöthige mit dem Burschen ab, Charis soll keinem Sternseher, sondern einem Musiker Sakadas überliefert werden, mit dem Euklides unterdess auch das Weitere verabredet. Der Pseudo-Astrolog begrüsst den Narren feierlich: Ich freue mich über alle Maassen, dass Er mich mit einem Besuche beehrt, denn ich habe aus den Sternen ersehen, dass Er als Componist in der ganzen Welt berühmt werden wird!

Charis ist natürlich sehr erstaunt.

Sakadas fährt fort: Meine geringe Wissenschaft, die ich aus dem Gestirne und dem Weltgeist habe, hat mir noch mehr offenbart. Ich kann Ihm sagen, Er ist jetzt willens, ein musikalisches Stück zu setzen, welches vermittelst des Einflusses, den der Planet Mars ausübt, eine solche Kraft in sich haben wird, dass Alle, die es hören, sich raufen müssen. Das wird Ihm gelingen: Er wird unsterblichen Ruhm davon haben, freilich auch einige kleine Ungelegenheiten. Aus meinem Himmels-Globus ersehe ich, dass innerhalb der nächsten Jahre keine Stunde mehr kommen wird, in welcher Mars eine grössere Kraft hat, als heute Nacht zwischen elf und zwölf Uhr. Er mag das Stück in des Wirthes Keller componiren, soll sich aber hüten vor der Missgunst der Erdgeister!

Man zieht den Wirth ins Vertrauen, Charis wird durch allerlei Mummenschanz und Gepolter schwer geängstigt, doch bringt er glücklich, wenn auch zitternd vor Grauen seine Sonate, „Bellona" genannt, zu Ende. Am Tage der Aufführung wird Alles, was einer Holzerei Vorschub leisten könnte, vorsorglich aus dem Zimmer gebracht. Schon nach den ersten 10 Takten wollen Etliche die Wirkungen der Bellona spüren, nach weiteren 10 Takten ist die Katzbalgerei im vollsten Gange, natürlich empfängt der unglückliche Componist ein voll gerüttelt Maass!

Auf der Weiterreise, in der Nähe von Parma, geräth die Gesellschaft in einen sehr gelehrten Discurs über die musikalische Temperatur. Stimmt man von irgend einem Tone aus in 12 reinen Quinten weiter, so müsste die letzte eigentlich die Octave des Grundtones ergeben, in Wirklichkeit ist sie um ein Komma, das ditonische oder pythagoräische genannt, zu hoch. Die geschickte Vertheilung dieses „Excesses" — er beträgt etwa $^1/_{10}$ eines ganzen Tones, — nannte man „Temperatur". Ueber das Wie gingen die Ansichten lange Zeit aus einander. Bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts bildete die Abhandlung von der Temperatur ein stehendes, unerlässliches Capitel in den musikalischen Lehrbüchern. Zarlino (1517—1590) wollte jeder Quinte $^2/_7$ eines Komma nehmen und der Quarte geben. Printz hält es für besser, den Raub auf ein $^1/_4$-Komma festzusetzen, weil man auf diese Weise alle grossen Terzen und kleinen Sexten rein erhalte. Das Buch gibt weitläufige Untersuchungen und Beweisführungen zu Gunsten dieser Ansicht, die man heute übergehen darf. Die Art des Ausgleichs, welche nur einzelnen Tönen zu gut kam, hiess „ungleichschwebende Temperatur", sie hatte zur Folge, dass einzelne Tonarten reiner wurden, als andere. Man säuberte natürlich zunächst die gebräuchlichen, oder umgekehrt: man bediente sich selbstverständlich der reinen am häufigsten und griff nur in ganz ausserordentlichen Fällen, wo es auf scharfe Ausdrucksmittel abgesehen war, nach den Bewohnern der Wolfsschlucht. Unter Wolf verstanden die Alten jene seltener vorkommenden Töne, welche als Träger der unvermeidlichen „Unreinigkeit" als Sündenböcke für die „Excesse und Defecte" ausersehen waren. Unter den Orgelbauern und Stimmern trieb der Eine den Wolf hierhin, der Andere dahin, aus den Wolfshöhlen stammt die Charakteristik der Tonarten; mit Einführung der gleichschwebenden Temperatur hat sie allen Grund und Boden verloren; denn ich muss die Richtigkeit der Behauptung in Helmholtz' „Tonempfindungen", soweit sie das gleichschwebend gestimmte Clavier betrifft, bestreiten: „Dagegen ist auf den Clavieren und bei den Streichinstrumenten entschieden ein verschiedener Charakter der Tonarten vorhanden".

Die Wölfe hausten da, wo heute Hdur und Fisdur erklingen. Printz bestätigt, dass zu seiner Zeit die Töne *dis* und *as* auf vielen Tasteninstrumenten gar nicht vorhanden, auf Blasinstrumenten kaum rein herzustellen waren. Selbst die Vocalmusik bediente sich ihrer ungern, weil sie ins Gefüge der Solmisation nicht ohne Beschwerlichkeit für Lehrer und Schüler aufgenommen werden konnten. Gründe genug, um gegen die „übermässigen Transpositiones" zu eifern, durch welche schon mancher Tonsetzer sich ein Werk ver-

dorben habe, denn der Musik eigentlichster Endzweck sei doch nun einmal „*harmonia suavis et jucunda*", süsse und fröhliche Harmonie!

Charis hat ruhig zugehört, als man aber den transponirten Tonarten zu Leibe geht, wird er wild und gesprächig: Ei was, jede ist gut! Euklid fordert Beweise, und Charis fährt fort: Es besteht das Argument der Transpositions-Verächter nur darin, dass man auf einem Instrument nicht alle Töne rein haben könne. Ich aber sage: wenn die Herren nur richtig zu stimmen vermöchten, so wäre dem Mangel abgeholfen. Alle ordentlichen Intervalle der Tonleiter bestehen aus ganzen und halben Stufen, zwei halbe bilden eine ganze, nun gehet man ja in allen Transpositionen auch nur durch ganze und halbe Töne, also: wären die halben Töne sämmtlich rein, so müssten es auch die transponirten Tonarten sein. Ihr kennt eben das neue „*Genus modulandi*" noch nicht! Es ist gleichzeitig diatonisch-chromatisch-enharmonisch und hat doch nicht mehr Tasten als das diatonisch-chromatische. Euklid meint: Ein wunderbares Geschlecht muss das wahrlich sein, ich fürchte, es bringt anstatt eines Wolfs deren gar viele ins Clavier. Darauf Charis: Das *Genus Syntonum*, wie es Zarlin als Normalscala aufgestellt: *c d e f g a h c* bleibt, wie es an sich ist, „hernach aber werden die chromatischen Claves durch arithmetische Halbirung gefunden." Natürlich wird er brav ausgelacht.

Zweihundert Jahre später schrieb ein gelehrter Mann in seinem Buche von den „Tonempfindungen": „— — Dies führte nach mancherlei unvollkommenen Versuchen, bei denen man einzelne Intervalle mehr oder weniger veränderte, um die anderen rein zu erhalten, zu den sogenannten ungleichschwebenden Temperaturen, endlich zu dem System der gleichschwebenden Temperatur, bei welcher man die Octave in zwölf ganz gleich grosse Tonstufen eintheilte." Niemand lachte.

Der Narr hatte doch Recht gehabt!

(Schluss folgt.)

---

## Kritik.

**R. Wüerst.** Die Elementar-Theorie der Musik und die Lehre von den Accorden. Ein Lehrbuch für Musiker und Musikfreunde. Eingeführt in die neue Akademie der Tonkunst und in das Conservatorium der Musik in Berlin. 39 Seiten in Octav.

**Emil Breslaur.** Musik-pädagogische Flugblätter. No. 1. Zur methodischen Uebung des Clavierspiels. No. 2. Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre.

Wer in die Oeffentlichkeit tritt, gleichviel, ob er Neues verkündet oder für das Alte eine Lanze bricht; gleichviel, ob er Wahrheit oder Irrthum predigt, muss zunächst an sich und seine Mission glauben. In dieser Beziehung, wir gestehen es gern, lässt unser Hr. Wüerst durchaus nichts zu wünschen übrig; denn man liest u. A. in dem Vorworte seines Büchelchens: „Sehr wohl bin ich mir bewusst, nicht eigentlich Neues zu bieten, was die Sache anlangt." (Sehr richtig!) „Die Anordnung des Stoffes jedoch und die Kürze und Deutlichkeit der Erklärungen glaube ich als mein, in fünfzehnjähriger Lehrthätigkeit erworbenes Eigenthum beanspruchen zu können.*) Als schönste Frucht meiner Arbeit würde ich es betrachten, wenn es durch dieselbe gelänge, die musikalischen Vorstudien dem Lernenden zu erleichtern, sie einem immer weiteren Kreise zugänglich zu machen und dem Talent eine festere Grundlage theoretisch-musikalischen Wissens zu geben, als es leider in vielen Fällen hat." Das klingt recht vielverheissend, wenn nur der Inhalt der nachfolgenden Blätter dieser Einleitung besser entsprechen möchte!

Spitzfindigkeiten und Silbenstechereien liegen uns durchaus fern, obwohl die Fassung der Erörterungen u. s. w. oft herausfordernd ungelenk ist. Die Gabe des Ausdruckes steht Hrn. Wüerst nur in geringem Grade zu Gebote. Das mag schlimm sein für Jemand, der als Schriftsteller auftritt, es hat aber im vorliegenden Falle das Gute, dass man gern geneigt ist, in Anbetracht der sonstigen Leistungen des Verfassers zu seinen Gunsten anzunehmen, er habe Vieles besser gemeint, als gemacht, und es sei ihm an keinem Tage seiner 15jährigen Lehrthätigkeit je eingefallen, die Wissbegierde eines Schülers durch solch ungenügende Kost zu befriedigen.

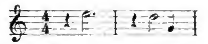
Durchwandern wir einmal die 39 Seiten dieser Elementartheorie. Herr W. thut sich etwas auf „Anordnung und Deutlichkeit" zu gut. Wie sieht es nun damit aus? Den Anfang machen kurze Erklärungen, Ton, Tonsystem, Tonbewegungen betreffend, hieran schliessen sich die unterscheidenden Bezeichnungen der verschiedenen Octavenregionen. Dabei passirt dem Verfasser das Malheur, dass er die grosse Octave gänzlich vergisst. „Die tiefste, besonders benannte Octave", so heisst es Seite 1, „ist die Contra-Octave, dann folgt die kleine" etc. Zwischen diesen ersten Sätzen und den Mittheilungen über das Liniensystem findet sich eine Zeile, zu der man wohl sagen könnte: Freundin, wie bist du hereingekommen? Diese Zeile lautet: „Die beiden Klanggeschlechter der Musik heissen Dur und Moll." Seite 4 begegnen wir der wunderbaren Definition, welche — wie ich höre — als „geflügeltes Wort" bereits in den Kreisen der Berliner Musiker bekannt ist und gewiss auch unter den dortigen „Musikfreunden" verdientes Aufsehen erregt hat: „Die Triole ist eine Gruppe von drei Noten gleicher Gattung, deren erste betont wird." Die Erklärung der Taktarten und namentlich das Zurückführen des $^6/_8$-, $^6/_4$-, $^9/_8$-, $^9/_4$-Taktes auf Triolen wird Manchem nicht behagen.

*) Dass die Erklärungen geradezu falsch sein könnten, dieser Fall ist leider nicht in Rechnung gezogen!

Die Beschreibung der Synkope passt wohl auf eine Gattung verschobener Accente, aber keineswegs auf alle. „Die Synkope entsteht durch Zusammenziehung auf gleicher Tonstufe stehender Noten und wird gegen den Takt betont.“ Der Verfasser hatte bei Abfassung seiner bedenklich dilettantischen Definition anscheinend folgendes Beispiel im Sinne:



Hier sind allerdings Noten gleicher Stufe zusammengezogen, aber in hunderten von Fällen trifft dieses besondere Kennzeichen nicht zu, man sehe das folgende Beispiel:



„Der Auftakt ist ein unvollständiger Takt im Anfang (sonst nirgends?) eines Tonstückes, der sich bei Wiederholungen (nur in diesem Falle?) mit dem Schlusstakt ergänzen muss.“ Herr W. hat mit seinen Erklärungen, was die „Deutlichkeit“ anbetrifft, auffallend wenig Glück, denn „Takt“ ist z. B. nicht so schlechthin „gleichmässige Betonung.“

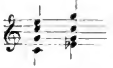
Die übersichtliche Tabelle (S. 6) ist gut. Sie gibt eine kleine Probe von der rhythmischen Mannichfaltigkeit und erscheint uns — angenommen, dass der Schüler sie fortsetzt, — wohl geeignet, einen anregenden Einblick in die Unerschöpflichkeit der möglichen Combinationen zu gewähren. S. 7 stossen wir auf alte Bekannte, dort finden sich nämlich die italienischen Bezeichnungen für Tondauer, Tonstärke u. s. w. Der Ausfall (in der Anmerkung) gegen die Schumannianer, welche deutsche Benennungen vorziehen, erscheint durchaus überflüssig! Angaben wie: „Sehr innig zu spielen!“ oder: „Langsam und zart!“ sind gewiss bezeichnender als die welschen Vocabeln. Dass man in Frankreich und England, in Hinterindien und am Cap sich auf deutsche Begriffe wenig oder gar nicht versteht, ist das wirklich ein triftiger Grund, um fort und fort den Deutschen deutsche Musik mit italienischen Etiquetten zu reichen? Seite 8 lesen wir: „Diejenigen Zeichen, durch welche aus den Naturstufen *c d e f g a h c* die noch fehlenden Halbstufen gebildet werden, nennt man Versetzungszeichen“. Ist das richtig? Weiter! Ist „Enharmonik“ wirklich nichts Anderes, als die verschiedene Schreibart eines und desselben Tones? Nun, Herr W. sagt es, indess „zum Glauben soll man uns nicht zwingen!“



Diese drei Noten sind Zeichen für 3 gleichklingende Töne, aber es handelt sich hier um mehr, als um eine verschiedene Schreibart. Diese ist erst das Resultat der dreifach-möglichen Abstammung eines und desselben Tones. In unserm Tonsystem kann nur *gis* oder *as* auf nicht mehr als zweierlei Weise hergeleitet werden.

Dass die Moll-Tonleitern aus den gleichbenannten Dur-Scalen gebildet werden, ist höchstens ein praktischer Handgriff *in usum Delphini*, als Princip müssen wir diesen Satz entschieden zurückweisen. Die Moll-Scala hat ihre eigene Weise, aber sie ist völlig gleichberechtigt mit ihrer Schwester Dur. — Intervall hiess früher „Entfernung eines Tones vom anderen“, heute bezeichnen wir damit (bekanntlich!) jede zweistimmige Tonverbindung; denn was soll aus dem armen Einklange werden, wenn wir „Intervallum“ im sel. Scheller aufsuchen, statt nach seiner Bedeutung in der gegenwärtigen musikalischen Praxis zu fragen? Ueber die Eintheilung der Intervalle wollen wir nicht streiten, aber die Bemerkung ist doch wohl erlaubt: ob Prime und Einklang als Synonyme behandelt werden dürfen? Jeder Einklang ist freilich eine Prime, aber umkehren darf man den Spiess nicht! Der Schluss des Abschnittes lautet: „Ebenso würde man *his-c* in *c*-doppel-*des* verwechseln und es als verminderte Septime (!) erkennen.“ Wer hat dieses capitale Böcklein geschossen? Herr W. höchstselbst eigenhändig, oder ein anderer Scharfschütz? Mit den Bezeichnungen grosser und kleiner Dreiklang (statt Dur- und Moll-Dreiklang) mögen wir uns nicht befreunden, dagegen muss man dem Verfasser beistimmen, wenn er sagt: „Ein Accord ist der Zusammenklang von drei oder mehreren, terzenweis übereinander gelegten Tönen.“ Wie es aber nach einer so bündigen Erklärung noch möglich ist, seinen Schülern 15 Jahre lang den Popanz eines Quart-Quinten-Accordes vorzuführen, ist für uns rein unerfindlich. Ein selbständiger Accord soll er nicht sein (S. 20), trotzdem figurirt er (S. 28) in der Accord-Tabelle.

Die Mittheilungen über den Querstand sind fast komisch. In jeder Harmonielehre hätte der Verfasser mit Leichtigkeit finden können, was er an dieser Stelle für seine Elementartheorie bedurfte. „Ein Querstand entsteht, wenn in zwei aufeinderfolgenden Accorden benachbarte Töne derselben Stufe von verschiedenen Stimmen gebracht werden.“ Das Beispiel C auf der nächsten Seite passt schon nicht zu diesem Gutachten.



Man kann doch $\overline{\overline{e}}$ und $\overline{es}$ nicht benachbarte Töne derselben Stufe nennen! Davon abgesehen, bilden denn einzig und allein die übermässigen Primen und die übermässigen Octaven unharmonische Verhältnisse? Es wäre gut, wenn der Verfasser Neigung und Zeit zu einigen historischen Studien gewinnen wollte! S. 16 Anmerkung heisst es, das Verbot falscher Fortschreitungen sei eine Schönheitsregel. Sehr gut! „Es tritt

überall da ausser Kraft, wo Quinten- und Quartenfolgen*) oder Querstände **g u t** klingen. Was klingt gut? (Kann das der Schüler ermessen?) Herr W. spricht in seinem Buche nicht ein Wort von Consonanz und Dissonanz, wer will verlangen, dass er derartige Fragen beantworte!

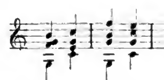
Weiter gehend fällt uns das Beispiel (Partitur) S. 19 auf.



Als abschreckendes Exempel — ein solches soll es aber nicht sein — würde es der Erfindungsgabe des Verfassers wirklich alle Ehre machen. Seite 21—23 wird der Haupt-Septimenaccord nebst Umkehrungen behandelt. Die Eintheilung der Auflösungen in regelmässige und nicht regelmässige ist eine rein willkürliche. Es wird immer gerathen sein, falls man ernstlich beabsichtigt, „dem Schüler das ganze Material der Accorde und die Verwendung desselben zu eigen zu machen", **s o** zu classificiren:

a) cadenzirende,
b) trugschlüssige,
c) modulirende Auflösungen (Fortschreitungen).

Zu den unregelmässigen Auflösungen des Haupt-Septimenaccordes zählt Herr W. auch die Form des Dominantaccordes **o h n e Q u i n t e m i t v e r d o p p e l t e m G r u n d t o n e**. Sie glänzt als No. 3 unter den Irregulären.



Das sind also unregelmässige Auflösungen? Wers begreift, der kann froh sein!

„Streicht man dem grossen und kleinen Nonenaccorde den Grundton fort, so erhält man im ersteren Falle den kleinen, im letzteren den verminderten Septimenaccord." Wäre es nicht bis zur Evidenz erwiesen, dass wir gegenwärtig die Jahreszahl 1872 schreiben, man müsste sich bei solch erbaulicher Lecture um etliche Menschenalter zurückversetzt wähnen. Was veranlasst denn unsere Tonlehrer noch immer, die Selbständigkeit der leitereigenen Septimenaccorde zu leugnen? Wie ist es möglich, dass sich in unserer aufgeklärten Zeit noch gläubige Zuhörer finden, wenn man ihnen vorfabelt: *h d f as* **i s t e i g e n t l i c h** *g h d f as*? Die zwingende Nothwendigkeit zu solchen Deductionen liegt gar nicht mehr vor; die Mannichfaltigkeit der Praxis hat bessere ermöglicht, **f o r d e r t s i e a b e r a u c h**! Der verminderte Septimenaccord besitzt die grösste modulatorische Kraft (S. 31); wenn man ihn constant als kleinen Nonenaccord „mit fortgestrichenem Grundtone" auffasst, wird der starke Zauberer zum blöden Tropfe, mit dem nicht viel anzufangen ist. S. 28 findet eine Revue über sämmtliche (?) Accorde statt. Eine trübselige Gruppe bilden die Mischaccorde. Unter den 5 Kindern *generis mixti* gewahren wir den kleinen Moll-Septimenaccord (*g b d f*) und den grossen Dur-Septimenaccord (*g h d fis*), zwei längst naturalisirte Zusammenfügungen! O die armen Würmer!

Wir hoffen, dass Herr W. nach weiteren 15 Lehrjahren zu richtigeren Anschauungen über die Septimenaccorde gelangt sein wird. Was er momentan zu geben vermag, taugt nicht einmal für die „Musikfreunde", geschweige für den Musiker! Die vorliegende Elementartheorie gehört, vorausgesetzt, dass man ihr überhaupt einen Platz in der musikalischen Litteratur zugestehen will, zu den unbedeutendsten Erzeugnissen der Jetztzeit.

Diese Zeilen will ich Herrn Robert Eitner zum Troste geschrieben haben.*) Er steht nicht mehr einsam auf seiner Höhe. Dass Gleich und Gleich sich gern gesellt, war einer Notiz des „Echo" zu entnehmen, aus welcher hervorgeht, dass Hr. Wüerst in seiner Eigenschaft als Kritiker am „Fremdenblatt" das famose Hilfsbüchlein echt kameradschaftlich gelobt hat. Als Dritter im schönen Bunde tritt nun ein gewisser Emil Breslaur auf, der auch nicht schlecht ist! Dieser Musterpädagoge fungirt, wie unser Gewährsmann schreibt, nicht nur als Lehrer an der Kullak'schen Akademie in Berlin, sondern ist auch als Recensentengehilfe des Herrn Wüerst thätig. Ich war so glücklich, zwei seiner musik-pädagogischen Flugblätter zu erhalten; No. 1 gibt einen Beitrag zur methodischen Uebung des Clavierspiels, No. 2 ist dem entwickelnden Unterrichten in der Harmonielehre gewidmet. Jedes umfasst 14 Octavseiten und einige Zeilen, keines bringt die Spur eines neuen Gedankens. Das erste begnügt sich mit einer Blumenlese von Citaten und Gemeinplätzen, das zweite soll dem Leser wahrscheinlich einen **h o h e n** Begriff von der vortrefflichen **s o k r a t i s c h e n** Lehrmethode des Verf. geben. Jeder Schulamtsaspirant kann es aber schon in dieser Beziehung getrost mit ihm aufnehmen. Ich gehe noch weiter: wenn ein Dorfschulmeister — Herr B. dünkt sich gewiss um ein Bedeutendes mehr — wenn ein solcher Schulmonarch nicht besser katechisirte, als dieser eingebildete Herausgeber „fliegender Blätter", die **K i n d e r** würden ihn auslachen. Hier eine kleine Probe.

Lehrer. E—f ist ein Halbton, was ist f—g?
Schüler. F—g ist ein Ganzton.
Lehrer. **D e n n** — ?

*) Und Octaven-Parallelen! Man nehme Schubert's „Schwanengesang" zur Hand und schlage auf: „Kriegers Ahnung" (No. 2).

*) Vgl. „Musikalisches Wochenblatt", Jahrg. 1871, No. 49.

Dieses denn mit seinem Gedankenstrich erinnert mich an jenen heiteren Zwischenfall im Examen:

Lehrer. Paulus war ein Apo —

Schüler. Ein Apotheker.

Ein anderes Beispiel. L. Also hat G moll dieselbe Vorzeichnung wie welche Tonart? Sch. Wie B dur. L. Und A dur dieselbe Vorzeichnung wie? Sch. (zögert). Welch köstlicher Einfall, dieses „zögert"! Es ist der beste unter dem vielen Einfältigen, welches diese Brochure enthält. Der Verf. hatte selbst Gefallen daran, denn der Scherz findet sich auf derselben Seite noch einmal.

Frohlocket ihr Heiden, lobsinget ihr Völker! Was kann der Musik hinführo Leides geschehen, wenn drei Männer wie Eitner, Wüerst und Breslaur ihren Tempel hüten? Ich lege ruhig die Feder beiseite!

A. F . . . . r.

# Feuilleton.

## Kritische Schnitzer.

Kein grösser Plaisir auf Erden ist, als Recensionen zu lesen und zu vergleichen. Man erfahrt da Mancherlei und kann sehr Vieles lernen: wie Etwas besser, wie es überhaupt, oder wie es gar nicht gemacht werden sollte etc. Ich meine das wirklich ganz im Ernst! Drei Momente kommen hauptsächlich in Betracht: der grosse Gewinn, den jede Belehrung gibt, der kleine Trost, welcher in den Widersprüchen liegt und hauptsächlich die aufheiternde Wirkung der „Schnitzer". Seit jenem Concil ist es mehr denn je nur ein Gemeinplatz, an das „*errare humanum est*" zu erinnern. Jedem kann in jedem Augenblicke jedwede Menschlichkeit passiren; bald verlassen uns Muth, Gesinnung und Gedächtniss, dann hat das Gebäude des Wissens allerlei Spalten, Risse und Lücken, dazu gesellt sich der *lapsus calami*, der noch obendrein für manches U ein fatales X einzuschmuggeln weiss.

Eine Concertreise, wie sie gegenwärtig Hans v. Bülow ausführt, muss nach allen Richtungen hin das reichhaltigste Material belehrender, tröstender und ergötzlicher Kritik liefern. Ich möchte dasselbe vor mir haben, um (ohne jede böswillige Absicht!) die Goldkörner des Humors aus der Spreu hervorsuchen zu können. Es ist dies natürlich nur ein flüchtiger Wunsch, so ein Gedanke, der plötzlich auftaucht und angesichts der unmöglichen Verwirklichung wieder verschwindet. Weniges gibt, wer nicht Viel hat. Das will ich auch thun.

Hr. v. Bülow spielte irgendwo — es soll kein Name genannt, kein Mensch gekränkt werden — die Sonate Op. 90 von Beethoven. Dieses Werk besteht aus nur zwei Sätzen, ein Mangel in den Augen Derer, welche sich ein für alle Mal eingeprägt haben, dass mindestens drei, meist sogar vier Sätze zusammengehören. Beethoven kann nicht mehr zur Rechenschaft gezogen werden, also muss sich der Pianist vor dem hohen Rathe und den Schriftgelehrten verantworten. „Wir vermissten die Pietät gegen den unsterblichen Meister, als der Vortragende das Scherzo der Emoll-Sonate im Concert wegliess!" — Weiter! In einer anderen Stadt fand es ein Referent bedenklich, das Finale aus der grossen Sonate Op. 106 vom Scherzo, mit dem es aufs Innigste zusammenhänge, zu trennen. Bekanntlich (sollte man sagen dürfen!) geht jedoch diesem Finale ein nicht ganz schlechtes und nicht sehr kurzes Adagio voraus. Endlich! Chopin schrieb einen hübschen Walzer (Op. 42), manche Leute nennen ihn den „Duolen-Walzer", weil der Hauptsatz eine gleichzeitige Combination von zwei- und dreitheiligem Rhythmus enthält. Nebenher bemerkt ist eine solche Vermischung in den Werken der Tanz-Classiker gar nicht so selten, jedenfalls zählen Leute, die so etwas „niemalen gehört", zu den Auserlesenen. Ein solch rarer Mann war es, welcher dem Walzer, dessen erste Takte ich hier mittheile:



mit folgender Nachrede, Recension geheissen, gebührend heimleuchtete: „Dass bei der vom Vortragenden beliebten Temponahme der Walzer in seinen beiden ersten Theilen geradezu im $^3/_4$-Takt erklang, sei beiläufig bemerkt." Ob es wohl möglich ist, dass der $^3/_4$-Takt durch beschleunigtes Zeitmaass sich in einen $^2/_4$-Takt verwandelt? Nein! Seltener Mann! Denke Dir das allerschnellste Tempo: die Unterschiede der Rhythmen



verwischen sich bald, aus '  kann aber niemals ' werden.

Sollte man von Einem, der Bülow zu kritisiren sich unterfängt, nicht zum wenigsten verlangen dürfen, dass er das Landläufige von Chopin kennt? Ich bejahe diese Frage. Die Mehrzahl unserer Kunstrichter — Gross und Klein zusammengerechnet — kennt das Meiste nur so „im Allgemeinen", segelt mit gutem Winde Jahr um Jahr flüchtig an dem Einzelnen vorüber und schreibt dann wie jener Passagier auf der Fahrt über den Ocean ins Tagebuch: „Wir beobachteten die Insel durchs Fernrohr; die Einwohner schienen gesittet, friedlich und gastfrei zu sein!"

Wilhelm Tappert.

# Tagesgeschichte.

## Berichte.

**Leipzig.** Im 8. Euterpeconcert gelangte endlich nach zweimaliger, durch zum Theil sonderbare Umstände veranlasster Vertagung M. Zenger's weltliches Oratorium „Kain" zur Aufführung. Dem Werke liegt eine von Th. Heigel frei nach Byron bearbeitete Dichtung unter, welche den von nagendem Zweifel an Gottes Liebe zum frevelu Brudermord getriebenen und erst nach dieser That zur Erkenntniss seiner sträflichen Verirrung gelangenden Kain zum Gegenstand hat. Zum Schaden gereicht dieser in drei Theile gruppirten Textunterlage die zu grosse, das Interesse entschieden lähmlegende Ausdehnung der ersten beiden Abtheilungen. Der musikalischen Ausnutzung dieses das Gegensätzliche der menschlichen Natur schildernden Stoffes durch Hrn. Zenger ist im Ganzen tüchtiges Geschick in den Dingen, die das „musikalische Handwerk" ausmachen, nicht abzusprechen; das Talent dieses Tonsetzers zeitigt an Stellen, die seiner mehr beschaulichen, als leidenschaftlichen Natur näherliegen, sogar Tongebilde, welche über blosse Anständigkeit um ein gut Theil hinaushängen, ihren Schöpfer dem Hörer näher zu Herzen bringen und manchmal beinahe den Hauptmangel der Zenger'schen Compositionsweise, die Abwesenheit einer bestimmten Individualität, übersehen lassen. Dieser Eigenartmangel kommt aber um so unabweisbarer zum Bewusstsein in den Fällen, wo der Stoff tiefes Pathos für sein musikalisches Austönen bedingte, wo Gelegenheit sich bot, mit Grossem, Unendlichem zu rechnen. In allen solchen

Fällen blieb die Ausdrucksweise des Componisten „Kain's" Reflexion, nirgends haftete ihr der Charakter eines wirklichen Tonpoëms an. Trotz alledem ist uns die Bekanntschaft mit dieser Novität eine interessante gewesen; sie war gleichzeitig vollständig ausreichend, um aus ihr ein richtiges Facit auf die Tragweite des Zenger'schen Talentes ziehen zu können. Eine ähnliche Ansicht schien auch das Publicum von dieser Composition zu hegen, wir durften dies aus der durchweg angeregten Stimmung desselben schliessen. — Um die Ausführung machte sich nächst dem Dirigenten in erster Linie der Chor verdient, welcher, von einem ansehnlichen Contingent tüchtiger Kräfte bestellt und in einem richtigen Stimmenverhältniss stehend, sich seiner Aufgabe allenthalben mit Präcision und Schwung entledigte. Die zahlreichen Vocalsolopartien hatten die Damen Fr. L. Reinhold, Frl. A. Drechsel und Frl Cl. Martini, sowie die HH. Th. Schmidt aus Berlin, Rob. Wiedemann und A. Zehrfeld inne und trugen mit Ausnahme des Letzteren, dessen an sich schönes Stimmmaterial augenscheinlich durch schlechte Schule arg geschädigt ist, nach Kräften zu einer gelungenen Gesammtwirkung bei. Dem Orchester fehlte an einigen Stellen ein festerer Zusammenhang, uns schien, als hätte manchmal der Concertmeister seine Stellung mehr ausnützen sollen.

Wir können unserem vorigen Bericht heute gleich noch ein kurzes Referat über das 9. Concert dieses Institutes anhängen. Die Aufstellung des Programmes war folgende: Dmoll-Symphonie von Schumann; Dmoll-Clavierconcert von A. Rubinstein; Entr'acts aus „Rosamunde" (Bdur, Hmoll) von Schubert; Claviersoli: Cmoll-Notturno von Chopin, „Vogel als Prophet" von Schumann, Walzer von Th. Leschetizky; „Eine Faust-Ouverture" von Wagner, und demnach angethan, alle billigen Wünsche zu befriedigen. Die Ausführung sämmtlicher Nummern, durch das Orchester sowohl, als durch die enthusiasmirende Pianistin Frl. A. Essipoff, liess wesentliche Ausstellungen nicht zu. Man muss dem jetzigen Hrn. Dirigenten das ungeschmälerte Verdienst zuerkennen, dass erst er das Orchester der Euterpe zu einer Leistungsfähigkeit geführt hat, auf deren Schultern sogar Werke wie neulich Berlioz' „Harold"-Symphonie, im vorliegenden Fall Wagner's, in Leipzig selten beachtete Ouverture vertrauensvoll niedergelegt werden können. Aus den Aufführungen unter seiner Leitung hört man dann ganz besonders noch heraus, dass die berücksichtigten Werke, was ihre Einstudirung anbetrifft, nicht abhängig von seinen Privatsympathien sind, ein Vorzug des Dirigenten, der gerade in Leipzig (wir kennen das Schicksal des Brahms'schen Deutschen Requiems im Gewandhaus, wissen die Art und Weise, in welcher hier das und jenes missliebige Werk schon in der Probe durch einflussreiches Geberdenspiel degradirt wurde) schwer in die Schale fällt. Was Wunder, dass die Vorführungen durch die Euterpe trotz dem nicht zu überwindenden Unterschied der zwei Orchesterkörper sehr oft mehr noch zünden, als die im Gewandhaus! Die Freudigkeit, mit welcher die betheiligten Theile an ihre Aufgabe herangehen, ist es eben, die um so viel unmittelbarer berührt. Wir wüssten deshalb auch diesmal nicht anzugeben, welchem der Orchesterwerke ein grösseres Recht geschah. Den vollgiltigsten Beweis für unser Urtheil dürfte aber immerhin an diesem Abend die wie aus der Pistole geschossene, dabei schwung- und saftvolle Reproduction des Wagner'schen Werkes gegeben haben, welche Composition daher auch einen für hier ganz ungeahnten Succès hatte und dadurch die bei anderer hiesiger Gelegenheit ihr mit mehr Unverstand als Einsicht zugesprochene Wirkungslosigkeit glänzend widerlegte. — Frl. Essipoff hat sich durch ihre diesmaligen Vorträge das Euterpepublicum noch vollends bis auf den letzten Mann erobert. Wir können uns weiteren Eingehens auf ihr Spiel für heute entheben. — —.

**Dresden.** Der Tonkünstlerverein brachte im 3. Concert ein Concerto grosso von Händel, vorzüglich von J. Rühlmann eingerichtet. Es ist dies ein wirkliches ursprüngliches Oboemusikstück, mit Streichorchester recht wohlklingend wirkend und ohne tief zu sein doch von prächtig fester Haltung. Eine frühere Sonate Op. 18 von Rubinstein ward von Hrn. Medefind (Violine) und Hess (Piano) lebendig und schwunghaft gespielt. Von C. H. Döring, H. Brückler und Rubinstein sang Hr. A. v. Böhme Lieder, Hr. Blassmann spielte mit Herren der k. Capelle Beethoven's Quintett für Piano und Bläser. — Der Hochberg'sche Quartettverein der HH. Schiever und Gennssen gab am 26. eine Akademie mit Schubert's Amoll- und Beethoven's Cismoll-Quartett, sowie Mozart's in G. Disciplin und Rhythmik stehen bei den jungen Künstlern der Tonschönheit noch voran; es berechtigen diese aber zu schönen Hoffnungen. — Tags darauf, am 27., spielte Lauterbach's Verein. Er war unter Anderem im Vorrang durch die ganz vorzügliche Claviermitwirkung der Frau Sara Heinze (Schumann, Trio in Dmoll) und die vollkommen tonschöne Ausführung der Quartette in G von Haydn und Es von Cherubini. L.'s Geige, das Violoncell Grützmacher's und auch die Viola Göring's sind ganz wundervolle alte Instrumente. Möge den gräfl. Hochberg'schen Herren das Glück einst ähnliche bescheeren. — Gleichzeitig tagte jenseit der Elbe in Neustadt-Dresden der dortige Musikverein, der diesmal sogar ein Novum brachte: Sonate für Clavier und Violoncell, Op. 37, von H. Stiehl, ein solides und klangbares Werk. Frau Bellingrath-Wagner sang daselbst unter enthusiastischem Beifall Lieder von Schubert und Schumann. — In der evangelischen Hofkirche führte Hr. Cantor Lorenz ziemlich verdienstlich „Die Auferweckung des Lazarus" von Löwe auf, leider nur mit Begleitung eines Harmoniums (statt der Orgel), und möchte der Eindruck mit den aufgewandten Mühen schwerlich aufgewogen scheinen. Der Balladenton C. Löwe's ist noch heute eine Eigenart dieses Autors; über ein mehrstündiges Oratorium hilft er jedoch nicht ausreichend hinweg. — Ein zum Busstag gegebenes Orgelconcert C. A. Fischer's in der Frauenkirche war besucht genug. Die Zuhörer empfangen in diesem vortrefflichen Gebäude vielleicht ebensoviel Wind (durch Thüren und Fenster) wie die Orgel — selbst wenn diese dessen so viel consumirt, wie unter Fischer's splendider Registrirung. Scherz bei Seite. Der Künstler, eine strebende und feurige Organistennatur, spielte vom jüngsten Gericht. Das ist mit *Flauto* und *Vox humana* nicht abzuthun. Sein gross concipirter Chor für Orgel und Posaunen ist ein bedeutendes, wenn auch nicht vollendet klar gegliedertes Phantasiewerk. Aus der Kuppel gesungen, machten „Die Seligkeiten" (gem. Chor) des Concertgebers dagegen eine sehr zarte Wirkung. Frau Müller-Berghaus sang eine Arie aus Franz Schubert's „Lazarus" recht schön, und Hr. Medefind geigte klangerfreulich ein Stück von Gemiani. — Frau Lucca ist als Gast im Theater eingezogen unter manchem Rippen- und Kopfzerbrechen des cassenstürmenden und Billete erlistenden geehrten Publico. Die scharf-pointirte und temperamentvolle Vortragsweise der verwöhnten *Donna assoluta* von Berlin sicherte ihr auch hier stürmische Ovationen („Domino" von Auber), aber doch vergass die tonangebende Menge nicht ganz die altgewohnte kunstehrwürdige Haltung gegenüber der keck-talentirten Dame, und ihre assolute Gesangskunst und ihr oft desolater „feinerer" Kunstgeschmack haben manche Missbilligung erfahren.

L. H.

**Hamburg**, 24. Febr. Ueber unseren vorletzten Bericht in No. 7 d. Blts. sagt der Referent der „Hamburger Nachrichten" bei Gelegenheit einer günstigen Besprechung des „Musikalischen Wochenblattes", derselbe habe durch seine knorrig rücksichtslose Ausdrucksweise in hiesigen musikalischen Kreisen einiges Aufsehen erregt. Wir bedauern, dass wir so rücksichtslos sprechen mussten, dass wir nicht nur den Sack schlagen und den Esel meinen durften. In unseren bis jetzt tonangebenden musikalischen Kreisen, die man hat gewähren lassen, weil Niemand den Muth oder die Lust hatte, in ein Wespennest zu stechen, hat sich, namentlich in den repräsentirenden Persönlichkeiten, ein Unfehlbarkeitsdünkel herausgestellt, der für unser musikalisches Leben und Treiben die unheilvollsten Consequenzen nach sich ziehen muss. Gipfelt die Unfehlbarkeit aber in Aussprüchen wie: „Für Beurtheilung einer Orchesterleistung ist in Hamburg nur eine Persönlichkeit competent", so scheint in gewissen Kreisen bereits ein Mangel an Selbsterkenntniss eingerissen zu sein, die nur, wenn überhaupt möglich, durch die rücksichtsloseste Blosstellung corrigirt werden kann. Wir haben (was wir besonders hervorheben müssen, da wir in unserem Artikel in No. 7 vom Hamburger Musiker im Allgemeinen sprachen) manche höchst achtungswerthe Künstler und musikalische Capacitäten in Hamburg, die allerdings nach unserer bescheidenen Ansicht viel eher

berufen wären, über Orchesterwerke und Aufführungen abzuurtheilen, als gewisse Persönlichkeiten, die in ihrem Unfehlbarkeitsdünkel ihre Schwächen durch Grobheiten zu verdecken suchen, wie wir dies in unserem letzten Bericht in No. 9 nachzuweisen versuchten. Nun *ad rem!* — Wir haben zunächst über das am 16. d. M. stattgefundene siebente Philharmonische Concert zu berichten, welches an Orchesterwerken Beethoven's Festouverture Op. 124 und Schumann's D moll-Symphonie brachte. Wir freuten uns, die beiden lange nicht gehörten Werke wieder einmal auf dem Programm zu sehen, und können hinzufügen, dass, abgesehen von einigen Schwankungen in der Einleitung der Ouverture, beide Nummern technisch eine recht gute Wiedergabe fanden. Eine verständnissvolle, durchgeistigte Auffassung liessen beide Werke vermissen. Die Ouverture war jedenfalls mit Sorgfalt studirt, und gelangten einige Effecte zur vollkommenen Geltung. Dagegen wollte es uns, was die Symphonie anbelangt, dünken, als ob dieselbe auf Kosten der Ouverture beim Studium etwas zu kurz weggekommen sei, indem uns an derselben nicht genug gefeilt schien, und Manches leichter und weniger schwerfällig, namentlich im Scherzo, hätte herausgebracht werden müssen. Die nach der Ouverture folgenden Solonummern bestanden in einer Sopranarie aus Händel's „L'Allegro" mit obligater Flöte (letztere von Hrn. Popp in vortrefflicher Weise vertreten) und schwedischen Liedern, gesungen von Frl. Mathilde Enequist. Das Gute, was wir an der Sängerin bemerken konnten, waren ein ziemlich guter Triller und 4 bis 5 hohe Töne. Die tieferen wurden mittelst Gaumenansatzes hervorgebracht und diese wie die höheren waren mitunter unrein. Die Stimme ist nur klein, wenn die Sängerin sich aber die Gaumentöne ab- und Reinheit angewöhnt, kann sie immerhin noch eine respectable Concertsängerin werden. Ihre schwedischen Lieder sollte die verehrte Dame ein für alle Mal von ihrem Repertoire streichen; diese sind unter jeder Kritik. Wesentlich besseren Eindruck machte auf uns das mit Chopin's F moll-Clavierconcert und Mendelssohn's Variations sérieuses sich hier introducirende Frl. Erika Lie. Namentlich imponirten uns die beiden ersten Sätze des Clavierconcertes. Wir haben es hier mit einer Clavierspielerin zu thun, die schon eine hohe Stufe der selbständigen künstlerischen Gestaltungskraft erreicht hat. Sie erzielte auch im Publicum einen grossen Beifall, der leider durch die Wiedergabe der Mendelssohn'schen Variationen etwas abgeschwächt wurde, indem jene eine unruhige, bei einigen Variationen sogar unverständliche und verwischte war. Als Zugabe empfingen wir noch Chopin's Walzer Op. 42, bei welchem wir doch noch bemerken wollen, was auch auf die Auffassung des Concertes Bezug haben mag, dass Chopin wohl etwas *tempo rubato* vertragen kann, aber nicht zu viel. Die Begleitung des Orchesters bei der Händel'schen Arie und namentlich in den Tutti des Chopin'schen Clavierconcertes hätte besser sein können. — Endlich haben wir am 19. Febr. wieder einmal Hans v. Bülow hier gehabt, der in seinem Concerte Hummel's Phantasie Op. 18; Mendelssohn's Präludium und Fuge Op. 35, No. 6, Variationen Op. 82 und Capriccio Op. 5; Schumann's „Faschingsschwank", Beethoven's Sonate Op. 31, No. 3, Phantasie Op. 77, Rondo über den verlorenen Groschen und 15 Variationen über das „Eroica"-Thema vorführte. Sieht man sich nur das Programm an, so muss man zugeben, dass allein schon die einfache Wiedergabe der Werke aus dem Gedächtniss Bewunderung verdient, dass ein Concertpublicum während zweier Stunden nur mit Claviervorträgen ohne jedes Mittel von Virtuosenknalleffecten, die die Ohren kitzeln und die Augen beschäftigen, zu fesseln, aber eine noch grössere Leistung ist, die zu ermöglichen wohl Wenige ausser Bülow in der Lage sein werden. Von Anfang bis zu Ende folgte ihm das Publicum mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und gab nach jeder Nummer seinen Beifall in uneingeschränktester Weise zu erkennen. Wir fühlen uns der Aufgabe überhoben, über jede einzelne Nummer zu berichten, denn gegenüber einer solchen Wiedergabe der einzelnen Werke ist es gleichgiltig, ob dem Einen oder Anderen die Auffassung hie und da nicht gefällt, ob hie und da die Motive zu sehr hervorgehoben wurden und die Begleitungsfiguren wegfielen, ob Bülow's Anschlag härter, weicher oder eleganter, als der eines Anderen ist. Alles, was uns Hr. von Bülow bietet, ist von vorn bis hinten durchdacht, mitunter ein Bülow'sches, aber immerhin ein abgerundetes Kunstwerk. Hut ab vor so einem Künstler! Wir freuen uns, dass Anfang April ein zweites Concert stattfinden soll. — Schliesslich müssen wir noch des gestern stattgefundenen 2. Concertes des Cäcilienvereins unter Voigt's Leitung gedenken. Den ersten Theil bildeten Mozart's „Misericordias", Bach's Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und Haydn's „Der Sturm", sämmtliche Werke für Chor und Orchester, die, was den gesanglichen Theil anbelangt, eine recht gute, aber nicht so frische Wiedergabe erhielten, wie wir sie vom Cäcilienverein gewohnt sind. Es war kein echter und rechter Zug darin; zum Theil lag es daran, dass der Chor nicht kräftig genug war, denn namentlich im Tenor fehlten wohl viele Mitglieder, andererseits schien aber auch den Ausführenden der Orchesterbegleitung die Bedeutung ihrer Aufgabe nicht wichtig genug zu sein, und so machte das Ganze auf uns den Eindruck des eben Heruntergespielten. Wir bedauerten, zur Aufführung der Bach'schen Cantate nicht Rob. Franz' Bearbeitung verwendet zu sehen; das was man uns bot, schloss sich zwar an das Original pietätvoll an, wir können aber nicht leugnen, dass uns Manches recht hohl und leer klang und die sachkundige, das Original genügend ergänzende Hand sehr vermissen liess. Einen wahren Genuss boten die den zweiten Theil bildenden a capella-Lieder. Diese wurden in musterhafter Weise vorgetragen; es konnte deshalb nicht fehlen, dass sie das Publicum zu dankbaren Beifallsäusserungen hinrissen. Von den vorgeführten Nummern waren es namentlich Schumann's „Bänkelsänger Willie", der besonders gefiel und wiederholt werden musste, und Grädener's „Stille Freude", das einen besonderen Beifall erhielt. Zwischen Bach's Cantate und Haydn's „Sturm" gelangte noch Haydn's C moll-Symphonie No. 9 zur Aufführung, die jedoch das Concert unnöthigerweise verlängerte, ohne durch besonders feine Wiedergabe sein Dasein auf dem Programm zu rechtfertigen. Wäre irgend etwas zu wünschen, so möchten wir wohl, dass die einzelnen Stimmen mitunter freier heraussängen. H – h.

**Mainz**, 29. Febr. Erlauben Sie, dass ich in Ihrem hochgeschätzten Blatte weiteren Bericht über die Fortsetzung der Mainzer Concertthätigkeit abstatte. Am 16. Jan. fand das 3. Symphonieconcert von Lux statt, welches durch die Mitwirkung von Wilhelmj einen erhöhten Glanz gewann. Das Programm bot zum Beginn die Ouverture zur Oper „Genovefa" von Schumann, die hier zum ersten Male (!) vorgeführt und mit der ehrfurchtsvollen Achtung gespielt und gehört wurde, die selbst der sonst leichte Kost liebende Mainzer dem wahrhaften Genius zu zollen gezwungen ist. Dann folgte ein sehr tief gedachtes Violinconcert von Joachim Raff, den wir auch unter den Zuhörern wahrnahmen, von Wilhelmj mit einer so unfehlbaren Technik gespielt, dass jede Schwierigkeit verschwunden schien. Der Beifall endigte erst, als das Orchester, dem allgemeinen Verlangen folgend, mit einem dreimaligen Tusch einfiel, und begann von Neuem, als Lux dem gefeierten Künstler im Namen des Orchesters einen Lorbeerkranz überreichte. Aehnlichen Beifall gewann Wilhelmj, als er nach dem Vortrag der berühmten „Euryanthen"-Bassarie durch Hrn. Siehr vom k. Theater in Wiesbaden zwei Stücke eigener Composition von theils sinnig-elegischem (eine Romanze), theils wild-energischem Charakter (ein Nocturno) mit Kraft und Feuer vortrug. Den Schluss und die zweite Hälfte des Concertes bildete die B dur-Symphonie von Beethoven, welche von dem zahlreichen und glänzenden Publicum mit reichem Beifall aufgenommen wurde. — Am 5. Febr. fand im Theater zum Besten der Armen das zweite Vereinsconcert der Liedertafel statt; dasselbe enthielt nur Schumann'sche Werke: „Der Rose Pilgerfahrt" und den dritten Theil der Scenen aus Goethe's „Faust", „Faust's Himmelfahrt". Trotzdem das erste Werk seiner leichteren Verständlichkeit und seiner reizenden Melodien wegen zu den Lieblingsstücken der Oberrheinländer gehört, so gewann doch das letztere Werk wegen seiner gewaltigen Conception, die dabei der Grazie nicht entbehrt, den Beifall des Publicums im Sturm. Um den Doppelchören zu genügen, hatte sich der Alzeier Casino-Gesangverein bereit gefunden, seine Kraft mit der Liedertafel zu verbinden, wodurch die Aufführung ein erhöhtes Interesse und die hinreichende Kraft und den nöthigen Wechsel in der Klangfarbe

erhielt. Auch die zahlreichen Solisten genügten ihrer Aufgabe ausreichend, Alzeier und Mainzer Dilettanten wechselten wetteifernd mit einander ab. Nur zwei Künstler waren betheiligt, die vortreffliche Altistin Bartoldi von Wiesbaden und der vielversprechende, aber auch schon vielleistende und vielumworbene jugendliche Heldentenor Diener, den wir nach langer Tenornoth mit um so grösserer Freude noch länger unser nennen dürfen. R.

**Prag**, 25. Febr. Die Concertsaison der Fastenperiode begann am 18. mit einem Concerte zum Besten mittelloser Studirender der Rechtsfacultät, und ist hiemit leider wieder die Aussicht auf eine lange Reihe sogenannter Wohlthätigkeitsconcerte eröffnet, bei denen meistens die Wohlthat für das Auditorium Plage wird und welche die vorzüglichste Ursache sind, dass Künstlerconcerte hier nicht gedeihen können. In diesem Concerte kam unter Leitung des Capellmeisters Hrn. Tauwitz die „Jagdsymphonie" von Kittl, dem ehemaligen Director des hiesigen Musikconservatoriums, zur Aufführung, deren Palingenesie nach beinahe 30 Jahren bei ihrer geringen Erfindung und seichten Factur nicht nothwendig war und dies umsoweniger, als die schwunglose Reproduction die Mängel des Werks nicht zu decken vermochte. Von den Solisten fand Frau Huttary-Polak, als vormalige beliebte Sängerin am Deutschen Landestheater noch im guten Angedenken, lebhaftesten Beifall beim Publicum. Der Violoncellist Hr. Jimenez aus Leipzig gab uns in Goltermann's Concerte zwar unverkennbare Beweise seiner bedeutenden Technik, doch schien der Vortrag durch Indisposition nicht unwesentlich beeinträchtigt zu sein. — Das 2. Philharmonische Concert brachte unter Direction des Capellmeisters Hrn. Smetana Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", die 1 Symphonie von Phil. Em. Bach und Beethoven's 5. Symphonie, deren Ausführung jedoch bei zugestandener Correctheit im Allgemeinen der feinere Schliff und das „geistige Band" fehlte. — Den erfreulichsten Gegensatz bildete die 8. Symphonie des Meisters, welche im 3. Concerte des Conservatoriums am 25. d. Mts. unter der anerkennungswürdigsten Leitung des Hrn. Director Krejci mit Rücksicht auf die in ihr herrschende vollendetste Detailmalerei eine ausgezeichnete Wiedergabe fand. Den jugendlichen Zöglingen des Instituts gebührt nach ihrem Leiter das uneingeschränkteste Lob; sie gingen aus dem Feuer des Humors, der die sämmtlichen Sätze durchglüht, als siegreiche Helden hervor. Dass der 2. Satz *Allegretto scherzando* nicht verschleppt wurde, ist durchaus zu billigen; weniger einverstanden konnte man mit dem rascheren Zeitmaasse des 3. Satzes *Tempo di Minuetto* sein, das beinahe an den Ausspruch Rich. Wagner's erinnerte, dass dieser Satz mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum Besten gegeben werde. Zu einer besonderen Zierde gereichte diesem Concerte die Vorführung eines geschätzten Gastes, des Hrn. Capellmeister Reinecke, der das Krönungsconcert von Mozart in Ddur und seine Variationen über ein Thema von Bach spielte und zum Schlusse die Ouverture zu seiner Oper „Manfred" dirigirte. — Es wäre wohl sehr überflüssig, an diesem Orte die pianistischen Vorzüge dieses Künstlers näher hervorzuheben; es genüge daher zu constatiren, dass derselbe einen ausserordentlichen Beifall fand und einen vollständigen Erfolg erzielte. Nach wiederholtem stürmischen Hervorrufe spielte er noch als Zugabe „Am Springbrunnen" von Schumann. Wir sind der Direction des Conservatoriums zum besonderen Danke verpflichtet, dass sie uns die Gelegenheit verschaffte, Hrn. Reinecke endlich hier zu hören, und hoffen, dass er selbst mit der glänzenden Aufnahme, die ihm das Publicum bereitete, sowie auch mit der Leistung der Conservatoriumsschüler in seiner Ouverture wohl zufrieden sein dürfte. A. K.

**Zürich**, 28. Februar. In Fortsetzung unseres letzten Berichtes über die Abonnementconcerte ist es zunächst das Benefizconcert von Hrn. Musikdirector Fr. Hegar, welches wir zu erwähnen haben. Dasselbe fand am 23. Jan. statt, und das Programm bestand nur aus den Nummern: Mendelssohn's Ouverture zum „Sommernachtstraum", Violinconcert in Ddur, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, acht Lieder aus dem Schumann'schen „Liederkreis", gesungen von Frau Albertine Hegar-Volkart, und Adur-Symphonie von Beethoven. Bei dem Violinconcert mussten wir dem productiven wie dem reproductiven Talent des Hrn. Hegar gleiche Anerkennung zollen. Die Motive sind edel und gut durchgeführt, hie und da vielleicht etwas zu sehr in die Breite gesponnen; die Passagen sind neu und interessant und werden durch eine glücklich gewählte Instrumentation wirksam unterstützt. Dabei wurde das Stück von dem Componisten mit gleichem Feuer und derselben technischen Sicherheit vorgetragen, die wir schon oft an ihm gewürdigt haben — kein Wunder also, dass das Werk sich des allgemeinsten Beifalls erfreute und uns hoffentlich bald wieder zu Gehör kommen wird. Frau Hegar bewährte beim Vortrage der Schumann'schen Lieder die oft gerühmten Vorzüge, welche sie namentlich als Liedersängerin besitzt, und auch den Vortrag der beiden Orchesterstücke würden wir ohne Rückhalt als mustergiltig bezeichnen, wenn wir nicht im ersten Satze der Symphonie einige Vortrags- und Temponuancen vermisst hätten, die freilich nicht vorgeschrieben sind, für unser Gefühl aber unentbehrlich scheinen. — Acht Tage nach diesem Concert, am 30. Jan., und dann in der gleichen Woche am 3 Febr. fanden zwei Concerte statt, die wir gemeinsam besprechen können, da beide von der Tonhallegesellschaft arrangirt waren, und in beiden die Hauptanziehungskraft von Hrn. Leopold Auer ausging. Ueber das ebenso glänzende als seelenvolle Spiel dieses Künstlers, über seine eminente Technik ist in diesen Blättern schon von mehreren Städten aus einlässlich berichtet worden. Was uns bei Hrn. Auer's Spiel besonders gefesselt hat, ist seine, wir möchten fast sagen, dramatische Auffassung der Musikstücke. Ein Adagio von ihm gespielt, ist ein ganzes Gedicht; mit unwiderstehlichem Zauber führt er den Hörer durch die mannichfaltigsten Gefühlsregungen, immer sanft vermittelnd und immer wieder neu und überraschend, bis in milder Versöhnung das Ganze zum unendlich zarten Abschlusse gelangt. Die von Hrn. Auer vorgetragenen Stücke waren Beethoven's Violinconcert in Ddur und das Amoll-Concert von Molique, ferner Rêverie und Tarantelle von Auer, Perpetuum mobile von Paganini und das Adagio des 9. Concertes von Spohr. Als Sängerin trat in dem Concert am 3. Febr. Frl. Anna Kah von Heidelberg auf, und zwar mit der Mendelssohn'schen Concertarie und Liedern von Beethoven und Schubert. Die Dame konnte keinen bedeutenden Erfolg erringen, was vornehmlich ihrer noch zu unentwickelten Textaussprache und der hie und da schwankenden Intonation zuzuschreiben ist. Von Orchesterstücken gelangten an beiden Concertabenden zur Aufführung: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, die Symphonien in Esdur von Mozart und Ddur von Haydn und als Novitäten: „Des Sängers Fluch", symphonische Dichtung von H. von Bülow und die Schubert'sche Fmoll-Phantasie, für Orchester arrangirt von E. Rudorff. Das Bülow'sche Werk ist eines der gelungensten Erzeugnisse auf dem Gebiete der Programmmusik und kann sich den besten Werken von Liszt würdig zur Seite stellen. Der poetische Stoff ist in Ansehung dieses immerhin gefährlichen Kunstgebietes als ein selten glücklicher Griff zu bezeichnen; einerseits, weil das betreffende Gedicht Jedermann bekannt ist, und andererseits, weil dasselbe der musikalischen Bearbeitung viele günstige Momente darbietet. Diese letzteren sind vom Componisten in so origineller und charakteristischer Weise benutzt worden, dass der Zuhörer stets über den Gang der Handlung orientirt bleibt; doch auch von dem poetischen Stoffe ganz abgesehen, enthält das Werk so hohe musikalische Schönheiten, eine so reiche, ausdrucksvolle Melodik, eine so feine Rhythmik und schliesslich eine so glänzende Instrumentation, dass es uns Wunder nimmt, diesem bedeutenden Kunstwerke in den Concertprogrammen Deutschlands nicht häufiger zu begegnen. Die Instrumentirung von Fr. Schubert's Fmoll-Phantasie ist ein sehr glücklicher Gedanke, der in pietätvollster Weise ausgeführt worden ist. Die Phantasie hört sich an wie eine bisher unbekannte classische Symphonie aus den glücklichsten Zeiten unserer Kunst und wurde von unserem Orchester auch aufs Beste zur Ausführung gebracht. — Schon in einer der letzten Nummern des verflossenen Jahres haben wir über die für unsere Musikzustände sehr segensreiche Unternehmung der Kammermusiksoiréen berichtet und die erste derselben eingehend besprochen. Von den vier Soiréen, welche seither

stattgefunden haben, können wir nur noch die Programme mittheilen. Soirée II: Quartett, Dmoll, von Haydn; Trio, Dmoll, von Mendelssohn; Quartett, Amoll, von Schubert. Soirée III: Trio, Ddur (Clavier und Streichinstrumente), von Beethoven; Präludium und Fuge, Gmoll, für Violine allein von Bach; Quintett, Fmoll (Clavier und Streichinstrumente), von Brahms. Soirée IV: Quartett, Amoll, von Schumann; Variations sérieuses von Mendelssohn; Trio, Esdur, von Schubert. Soirée V: Sextett, Bdur, von Brahms; Rondo, Hmoll (Clavier und Violine), von Schubert; Trio, Fdur, von Schumann. h–z.

## Concertumschau.

**Altenburg.** Concert des neu ernannten Hofpianisten Hrn. A. Bratfisch aus Stralsund unter Mitwirkung von Frau Spranger und Hrn. R. Heckmann aus Leipzig, sowie der herz. Hofcapelle mit Cherubini's „Abenceragen"-Ouverture und verschiedenen dankbarst aufgenommenen Solonummern.

**Basel.** 9. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Ocean-Symphonie von A. Rubinstein, Ouverturen von Gade („Hamlet") und Spohr („Jessonda"), Gesangvorträge des Frl. V. v. Facius aus Berlin, zwei Sätze des classischen 2. Violinconcertes von Bériot (Hr. A. Bargheer).

**Bayreuth.** Concert des Musik-Dilettantenvereins: Cdur-Symphonie und „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Vocalquartett aus „Oberon" von Weber etc.

**Bergen** (Norwegen). 4. Kammermusikconcert der „Harmonie": Gmoll-Clavierquartett von Mozart, Streichoctett von Svendsen etc.

**Berlin.** 2. Soirée des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins: Streichquartette in Cdur, No. 6, von Mozart, in Cis moll von Beethoven und in Ddur, No. 35, von Haydn. — Musikdirector Bilse's Concerte vom 20.—22. und 24.—26. Febr. boten ausser einer Ouverture zu „Fiesko" von H. Urban nur Reprisen beliebter Repertoirestücke. — Concert der Singakademie am 8. März: „Des Heilands letzte Stunden", Oratorium von Spohr.

**Bern.** 5. Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von A. Dietrich etc.

**Brandenburg a. d. H.** Concert der Steinbeck'schen Singakademie und des Männergesangvereins: „Ruy-Blas"-Ouverture und „Loreley"-Finale von Mendelssohn, „Frühlingsbotschaft" von Gade, „Frithjof" von M. Bruch.

**Breslau.** Symphonieconcerte der Concertcapelle am 23. Febr. und 1. März: I. Symphonie von Beethoven, Emoll-Suite von Lachner etc. — Extraconcert derselben Capelle am 27. Febr.: 1.—3. Satz aus Beethoven's 9. Symphonie, Festouverture von L. Damrosch, „Sakuntala"-Ouverture von C. Goldmark, Ungarischer Marsch von Schubert-Liszt, Violinsolisten: HH. O. und L. Lüstner. — Verein für classische Musik am 24. Febr. und 2. März mit Werken von Mozart und Beethoven. — Tonkünstlerverein am 26. Febr.: Cmoll-Streichtrio von Beethoven, Gmoll-Quartett von J. Brahms, Lieder von Rubinstein und Liszt. — 11. Abonnementconcert des Orchestervereins mit Symphonien von Haydn und Mendelssohn etc.

**Brünn.** 1. Musikvereinsconcert: „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini, Violinconcert von Beethoven (Hr. Grün aus Wien), „Die Nacht" für gemischten Chor mit Streichinstrumenten und Pianoforte von J. Rheinberger, „Schön Ellen" von M. Bruch.

**Celle.** 3. Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. Reichert: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, „Im Frühling", Concertouverture von Reichelt etc.

**Chemnitz.** 3. Casinoconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Fidelio" von Beethoven, Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt-Müller, Gesangvorträge des Frl. Anna Abom aus Stockholm, Claviervorträge des Frl. E. Lie aus Christiania.

**Darmstadt.** 5. Concert der grossherz. Hofmusik: 2. Symphonie von J. Raff, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge der Frau Lederer-Ubrich, Violinvorträge (auf bekanntestem Fundament) des Hrn. K. Bargheer aus Detmold.

**Eisenach.** Aufführung von Gluck's „Orpheus" durch den Musikverein unter Hrn. Thureau's Leitung, der nach Seite der vocalen Leistungen Gutes nachgerühmt wird. Ganz vorzüglich soll die Wiedergabe der Titelpartie durch Frl. Dotter aus Weimar gewesen sein.

**Essen.** 2. Concert des Gesang-Musikvereins: Septett von Beethoven, Sonate in Ddur von Mozart und Variationen von Schumann für zwei Claviere, Psalm 23 von Schubert, „Brautgesang" für Soli, Chor, Harfe und zwei Hörner von Ad. Jensen, Lieder für gemischten Chor (von Reinecke etc.).

**Gera.** 98. Concert des Musikalischen Vereins: 2. Symphonie von Beethoven, „Am Niagara", Concertouverture von W. Tschirch, Chorgesänge von A. Tottmann und Schubert, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell.

**Graz.** 4. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins: Symphoniesatz in Emoll von H. v. Herzogenberg, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Claviervorträge des Frl. Kath. Phrym aus Wien (u. A. Fmoll-Concert von Chopin), Chorcompositionen von Schumann etc., vorgetragen vom Grazer Singverein.

**Gr. Glogau.** Instrumentalconcert der Singakademie: 7. Symphonie von Beethoven, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner und als erste Programmnummer das Es dur-Clavierconcert von Beethoven (Hr. Kniese).

**Görlitz.** Concert für Johannes Klingenberg: „Loreley"-Finale von Mendelssohn, „Erlkönigs Tochter" von Gade, Festmarsch von W. Klingenberg, Gesangvorträge der Frau Gottwald und des Hrn. Schnakenburg, Violoncellvorträge des Benefizianten.

**Halle a. S.** 3. Abonnementconcert im Volksschulgebäude: Cmoll-Symphonie von Gade, „Medea"-Ouverture von W. Bargiel, Gesangvorträge des Frl. Marie Klauwell und Flötenvortrag des Hrn. Barge aus Leipzig. Uns zugehende Mittheilungen sind betreffs der Leistungen der beiden Leipziger Künstler des höchsten Lobes voll. — Am 4. März Aufführung von J. S. Bach's Johannes-Passion durch die Singakademie, welcher von competenter Seite Wohlgelungenheit nachgerühmt wird. Unter den Solisten habe Hr. R. Wiedemann seinen Theil am besten vertreten.

**Leipzig.** 18. Gewandhausconcert: 8. Symphonie von Gade, Ouverture No. 2 zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. Adele Asmann aus Barmen, Violinvorträge des Hrn. H. Schradieck aus Hamburg. — 6. Büchner'sches Symphonieconcert: 1. Symphonie von Schumann, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangsoli: Frl. M. Grosse, Violinsoli: Hr. J. Heiss.

**Lemberg.** 9. und 10. Soirée des Galizischen Musikvereins: Hmoll-Trio von J. Brahms, Violinsonate Op. 24 und Claviervariationen (Danse russe) von Beethoven, Claviersoli von Bach und Mikuli (Op. 15).

**Magdeburg.** Letztes Concert der „Vereinigung" am 2. März: Ddur-Symphonie von Haydn, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Gesangvorträge der Concertsängerin Frl. Agnes Eiswaldt aus London, Violoncellvorträge des Hrn. Kindermann aus Braunschweig. — 2. Kammermusiksoirée von Frl. Hertwig und den HH. Heckmann und Stalknecht: Fdur-Trio von Schumann, Clavierquartett in Adur von Brahms, Violin-, Violoncell- und Claviersoli. — 8. Logenhausconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zu den „Lustigen Weibern" von Nicolai, Gesangvorträge des Frl. Wilh. Schwartzkopff aus Dessau, Esdur-Concert von Beethoven (Frl. Elise Mühling).

**New-York.** 3. Kammermusiksoirée der HH. Dr. L. Damrosch und D. Pruckner: Claviertrios in Bmoll von R. Volkmann und in Gdur von J. Haydn, Cmoll-Violinsonate von Beethoven, Ungarische Tänze von Brahms-Joachim, „Mignon" von Liszt.

**Oldenburg.** 6. Abonnementconcert: Symphonien von Schubert (Cdur) und Haydn (Ddur), Ouverturen zu „Freischütz" von Weber und zu „Fiesko" von H. Urban, Präludium von Bach-Stör.

**Paris.** Conservatoriumsconcert am 3. März: Sinfonia eroica von Beethoven, Fragmente aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum" und Berlioz' „Damnation de Faust" etc.

**Pest.** 4. Orchesterconcert von Hans Richter: Vorspiele und Quintett aus den „Meistersingern", sowie Huldigungsmarsch von R. Wagner, Sinfonia eroica von Beethoven.

**Plauen.** Am 29. Febr. Aufführung der „Missa solemnis“ von Beethoven durch das Seminar.

**Stuttgart.** 3. Quartettsoirée der HH. Singer und Genossen: Streichquartette von Beethoven (Op. 18, No. 6) und J. Raff (Op. 76) etc.

**Wien.** Concert des Pianisten Hrn. D. v. Rössl: Clavierquintett von Schumann, 2. Polonaise von Liszt, „Wanderer“-Phantasie von Schubert-Liszt und weitere Claviersoli von Chopin und Silas, Lieder von L. Landskron und R. Franz (Hr. Dr. Kraus), Violoncellsoli von Molique und S. Bach (Hr. Dr. Steinlechner).

**Zittau.** Liederabend des „Orpheus“ am 3. März: Vocalwerke von M. Hauptmann („Auf dem See“), A. Tottmann („Die stille Wasserrose“ und „Ostern“ [letzteres mit durchschlagendem Erfolg]), Rossini, Schumann, Jensen, Curschmann und L. Stark, Ungarische Tänze von Brahms, Clavierstücke von Raff und Mosonyi.

**Zofingen.** Letztes Winterconcert unter Leitung des Hrn. E. Petzold mit folgendem für die dortigen Verhältnisse sehr anerkennenswerthen Programm: „Hochland“-Ouverture von Gade, Friedensmarsch aus „Rienzi“ von Wagner, Sinfonie concertante für Violine, Viola und Violoncell mit Orchester von Mozart, nach einer Originalskizze ausgeführt von O. Bach, Ouverture und Finale des 1. Actes aus „Euryanthe“ von Weber, „Die Birken und die Erlen“ für Solo, Chor und Orchester von M. Bruch, Gesangvorträge des Frl. M. Leupold, Claviervorträge des Frl. E. Eckenstein.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Frl. Zimmermann von der Dresdener Hofoper trat am 1. d. M. als Euryanthe und am 4. d. M. als Elsa im hiesigen Opernhause auf. Am 5. sang auf derselben Bühne Hr. Coloman-Schmid aus Frankfurt a. M. den Arnold im „Wilhelm Tell“. Ferner erwartet man hier den Tenoristen Hrn. Schott aus München zu einem Gastspiel. — **Bremen.** Am 28. v. M. und am 1. d. M. gastirte hier Hr. Scaria aus Dresden mit bedeutendem Erfolg in den „Hugenotten“ und in den „Lustigen Weibern von Windsor“. — **Cöln.** Am 1. d. M. („Rigoletto“) eröffnete hier der grossherzogl. badensche Hofopernsänger Hr. Robinson eine Reihe von Gastdarstellungen. — **Dresden.** Frau Pauline Lucca trat jüngst zwei Mal im hiesigen Hoftheater auf, am 2. d. M. als Angela im „Schwarzen Domino“ und am 4. als Margarethe in Gounod's gleichnamiger Oper. — **Frankfurt a. M.** Das am 29. v. M. stattgehabte Auftreten der Frau Monbelli im hiesigen Stadttheater war von aussergewöhnlichem Erfolg begleitet. Auch hier spielte zwischen den einzelnen Acten der Oper der Geiger Sivori seine Paradepferde. — **Hamburg.** Bei der jüngsten „Tell“-Aufführung im hiesigen Stadttheater hatte Hr. Link von der Hannover'schen Hofoper die Rolle des Arnold übernommen. — **Leipzig.** Die früher zur italienischen Operngesellschaft des Impresario Franchetti gehörige Sängerin Frl. Bennati wird demnächst hier gastiren. — **London.** Frau Lucca wird Anfang April zur Opernsaison hier eintreffen. — **Magdeburg.** Am 1. d. M. eröffnete der italienische Kammersänger Chevalier Emanuel de Carion hier als Manrico im „Troubadour“ ein Gastspiel und setzte dasselbe am 4. d. M. als Edgardo in der „Lucia“ fort. Tags zuvor gastirte ferner hier Hr. Erdmann als Max im „Freischütz“. — **Stettin.** Frl. Haupt vom Hoftheater zu Neu-Strelitz ist nach einmaligem Gastspiel für die nächste Saison an das hiesige Stadttheater engagirt worden. — **Wien.** Der Hofopernsänger Hr. Walter wird während der hiesigen Opernferien eine grössere Gastspielreise unternehmen und u. A. die Städte Cöln und Frankfurt a. M. berühren. Frl. Aglaja Orgeni aus Hannover wird demnächst im hiesigen Hoftheater debutiren. Mit grosser Freude sieht man der baldigen Anwesenheit des famosen Baritons der Augsburger Bühne, des Hrn. Dr. Krückl, entgegen, der seine Mitwirkung den auf den 24. u. 25. d. M. fallenden Concerten der Gesellschaft „Haydn“ zugesagt hat.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 2. März: „In den Armen dein“ von Melchior Frank; „Meine Lebenszeit verstreicht“ von H. Schicht. — **Dresden.** Kreuzkirche am 2. März: „O Lamm Gottes unschuldig“, Chor von Eccard; „Jesu, meine Freude“, Chor von Vittoria. Frauenkirche am 3. März: „Des Staubes eitle Sorgen“, Cantate von J. Haydn. — **Magdeburg.** Domkirche am 3. März: „Da Jesus an dem Kreuze stund“, fünfstimmiger Choral von Eccard; „Wenn ich in Todesnöthen bin“ von Melch. Frank. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 3. März: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Sacchini und Graun. K. k. Hofpfarrkirche zu St. August am 3. März: Messe nebst Einlagen von Mozart. Dominicanerkirche am 3. März: Messe in C, Op. 23, von C. Kempter mit Einlagen von J. Krall. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 3. März: Vocalmesse von F. Krenn.

## Opernübersicht.

(Vom 25. bis 29. Februar.)

**Leipzig.** Stadtth.: 25. Rigoletto; 28. Nachtwandlerin. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 25 Tannhäuser; 26. u. 29. Teufels Antheil; 27. Czaar und Zimmermann; 28. Meistersinger. Walhalla-Volksth.: 25 Troubadour; 26 u. 28. Stumme von Portici. Victoriath.: 25., 26., 27., 28. u. 29. Morilla (Hopp). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 25. u. 29. Rajah von Mysore (Lecocq); 26. Schöne Helena; 29. Marquis von Cartonnage (L. Robert). — **Bremen.** Stadtth.: 28. Hugenotten. — **Breslau.** Lobe-Th.: 26. Paimpol und Perinette (Offenbach). — **Chemnitz.** Stadtth.: 27. Hugenotten; 29. Zauberflöte. — **Cöln.** Thalia-Th.: 25. Barbier von Sevilla; 26. Norma; 28. Freischütz; 29. Lustige Weiber von Windsor. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 26. Johann von Paris; 28. Fliegender Holländer. — **Elberfeld.** Stadtth.: 25. Figaro's Hochzeit; 29. Afrikanerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 29. Barbier von Sevilla. — **Hamburg.** Stadtth.: 25. u. 28. Entführung aus dem Serail; 26. Wilhelm Tell; 27. Freischütz; 29. Gespenst in der Spinnstube (A. Müller). — **Hannover.** Kgl. Hofth.: 25. u. 28. Lustige Weiber von Windsor; 27. Iphigenie auf Tauris. — **Magdeburg.** Stadtth.: 25. Lustige Weiber von Windsor; 27. Don Juan. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 25. Vestalin; 28. Martha. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 25. Fidelio; 27. Troubadour. — **Nürnberg.** Stadtth.: 28. Templer und Jüdin. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 25. Robert der Teufel; 27. Meistersinger; 29. Flotte Bursche (Suppé). Kralovské zemské ceské divadlo: 28 Svatba pri lucernách (Offenbach). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 25. Stumme von Portici; 27. Fidelio; 29. Lustige Weiber von Windsor. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 25. Troubadour; 29. Lohengrin. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 25. Euryanthe; 27. Rienzi; 28. Lucrezia Borgia; 29. Armida. Carl-Th.: 26. u. 29. Schneeball (Offenbach). Theater an der Wien: 25., 26., 27. u. 29. Fantasio (Offenbach). Strampfer-Th.: 25., 26., 27. u. 29. Schmuggler, Rose von St. Flour (Offenbach). — **Würzburg.** Nachträglich: 20. Zampa; 22. Hugenotten; 24. Wilhelm Tell. — 26. Lustige Weiber von Windsor; 28. Margarethe; 29. Afrikanerin.

## Rückblick.

Im Laufe des Monates Februar waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 74 Vorstellungen mit 19, Meyerbeer in 26 V. m. 4, Auber in 25 V. m. 5, Wagner in 23 V. m. 5, Mozart in 22 V. m. 4, Weber in 17 V. m. 2, Hopp in 16 V. m. 1, Donizetti in 15 V. m. 4, Nicolai in 14 V. m. 1, Lortzing in 13 V. mit 5, Verdi in 13 V. mit 3, Rossini in 13 V. m. 2, Schenk in 12 V. m. 1, Bellini in 9 V. m. 3, Suppé in 8 V. m. 3, Boieldieu in 8 V. m. 2, Gounod und Marschner in je 7 V. mit je 2, Flotow in 6 V. m. 3, Beethoven in 6 V. m. 1, Halévy und Robert in je 5 V. m. je 1, Adam und Mohr in je 4 V. m. je 1, Gluck in 3 V. m. 2 verschiedenen Werken, Lecocq und Méhul in je 3 V. m. einem, Dittersdorf, Jonas, Müller und Thomas in je 2

V. mit einem Werk und Conradi, Hérold, Hervé, v. Holstein, Isouard, v. Linder, Maillart, Massé, Rozkosny, Schröder, Sebora, Spontini und Stawinsky je einmal vertreten.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Medea"-Ouverture. (Halle a. S., 3. John'sches Abonnementconcert.)
Brahms (J.), Clavierquartett in Gmoll. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
— — Clavierquartett in Adur. (Magdeburg, Triosoirée von Frl. Hertwig und den HH. Heckmann und Stalknecht.)
— — Claviertrio in Hmoll. (Lemberg, 10. Soirée des Galizischen Musikvereins.)
Bruch (M.), „Frithjof". (Brandenburg a. d. H., Concert unter Dr. Thierfelder's Leitung.)
Damrosch (L.), Festouverture. (Breslau, Extraconcert der Symphoniecapelle.)
Fuchs (R.), Symphonie. (Wien, Philharmonisches Concert.)
Gade (N. W.), Symphonie No. 8. (Leipzig, 18. Gewandhausconcert.)
Goldmark (C.), „Sakuntala"-Ouverture. (Breslau, Extraconcert der Symphoniecapelle.)
Jensen (A.), „Brautgesang" für Soli, Chor, Harfe und 2 Hörner. (Essen, 2. Concert des Gesang-Musikvereins.)
Rheinberger (J.), „Die Nacht", für gemischten Chor mit Streichinstrumenten und Pianoforte. (Brünn, 1. Musikvereinsconcert.)
Rubinstein (A.), Ocean-Symphonie. (Basel, 9. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)
Tottmann (A.), „Ostern", für gemischten Chor mit Pianofortebegleitung. (Gera 98. Concert des Musikalischen Vereins.)
Tschirch (W.), „Am Niagara", Concertouverture. (Ebendaselbst.)
Urban (H.), Ouverture zu „Fiesko". (Berlin, Concert von Bilse. Oldenburg, 6. Abonnementconcert.)
Volkmann (R.), Claviertrio in Bmoll. (New-York, Kammermusiksoirée der HH. Dr. Damrosch und Pruckner.)
Wagner (R.), Vorspiele und Quintett aus den „Meistersingern". (Pest, 4. Orchesterconcert von Hans Richter.)
— — Huldigungsmarsch. (Ebendaselbst.)
Weyermann (M.), Sonate für Pianoforte und Violine. (Berlin, Concert des Hrn. O. Gehrke.)

## Journalschau.

Echo No. 9. Aus der Correspondenz M. Hauptmann's. — Besprechung. — Kunstnachrichten. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 9. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 10. Berichte und Notizen. — Zeitgemässe Betrachtungen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die von Rich. Wagner intendirte Musteraufführung der 9. Symphonie von Beethoven bei Gelegenheit der Grundsteinlegung seines Theaters in Bayreuth findet in den Kreisen der dabei in Betracht gezogenen Chorvereine, des Riedel'schen in Leipzig und des Stern'schen in Berlin, ein enthusiastisches Entgegenkommen. So ist es Prof. Riedel durch Vereinigung der Kerntruppen seines Vereins mit denen der Kirchengesangvereine zu Magdeburg (Rebling) und Weimar (Müller-Hartung) schon jetzt möglich, allein aus Mitteldeutschland eine sehr bedeutende Sängerschaar für den von Wagner gewünschten Chor zu stellen. — Da man nun aber auch mit Sicherheit einer eben so günstigen Lösung der Orchesterfrage entgegensehen darf, so steht dem ausschliesslich aus Patronen der „Nibelungen"-Aufführungen und Mitgliedern der verschiedenen Wagner-Vereine zur Bildung gelangenden Hörerpublicum ohne Zweifel ein wirklich einziger Genuss bevor.

* Zu den schon bestehenden Wagner-Vereinen sind neuerdings solche in Pest und London getreten. Ersterer hat sich am 20 Febr. constituirt und am 25. d. M. im Hôtel „Hungaria" in Pest seine erste, sehr stark besuchte Versammlung abgehalten. Dieser Verein hat die specielle Tendenz, bei den Festvorstellungen in Bayreuth die ungarische Musikwelt angemessen zu vertreten, in Ungarn aber „Wagner's rein im nationalen Geiste vorwärtsstrebende Musiktendenz" allgemein populär zu machen. — Der Londoner Verein hat Lord Lindsay als Präsident und den Pianisten Dannreuther als Director und gedenkt eine Reihe Concerte mit Fragmenten aus Wagner's späteren Opern zum Besten des Bayreuther Unternehmens zu veranstalten.

* In Berlin fängt man auch in den Kreisen Studirender an, sich für die Bayreuther Festspiele zu interessiren: ein Anschlag am schwarzen Brett der dasigen Universität fordert die Studenten auf, „durch kräftige Propaganda dieses nationale Werk zu fördern".

* Von den verschiedenen Passions-Musiken scheint, soweit unsere Wissenschaft reicht, die von C. Riedel herausgegebene H. Schütz'sche in diesem Jahre die meisten öffentlichen Aufführungen erleben zu sollen. Wie wir bereits mittheilten, eröffnete betr. der letzteren der k. Domchor zu Berlin kürzlich den Reigen. Wird diese Vorführung in den meisten Fällen als eine interessante bezeichnet, von einem Musikblatt sogar als „Ereigniss" hingestellt, so glaubt dagegen ein anderer Berliner Referent unter im vorliegenden Falle ganz unhaltbaren Bedenken Protest gegen solche Berücksichtigung einlegen zu müssen. Wir für unseren Theil meinen, dass schliesslich doch immer noch ein gewaltiger Unterschied ist zwischen alten Werken von „kunstgeschichtlicher Bedeutung", wie der betr. Herr gütig zugibt, und Novitäten ohne jede Bedeutung für die Musikentwickelung, wie wir solche im letzten Jahre ganz besonders auf dem Gebiete der Oper — wir erinnern nur an eine gewisse „Gudrun" — über uns hereinbrechen lassen mussten.

* L. Spohr's selten gehörtes Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" wird demnächst — ein merkwürdiges Zusammentreffen — an zwei aufeinanderfolgenden Tagen in Berlin und Breslau aufgeführt, nämlich in erster Stadt am 8. d. M. durch die dortige Singakademie und an letzterem Ort am 9. d. M. durch den Thoma'schen Gesangverein.

* Hrn. Aug. Langert's „Dornröschen", welches in Deutschland schlafen ging, soll demnächst in einem Concert des Genfer Conservatoriums, dessen neuester Lehrer der Componist ist, theilweise — nämlich nur unter Berücksichtigung des 1. Actes — wiedererweckt werden. Wie glücklich sind die Genfer dran, dass ihnen die weiteren Acte geschenkt werden! — In Deutschland wird dieses Werk vielleicht einen guten Ersatz durch die gleichbetitelte Oper des Hrn. Musikdirector Ferd. Langer finden, deren Aufführung auf den Hoftheatern zu Weimar und Mannheim bevorsteht.

* Rheinberger's jüngst vollendete komische Oper „Thürmers Töchterlein" wurde bereits von der kgl. Generalintendanz in München zur Aufführung angenommen und soll noch im Laufe des Sommers in Scene gehen.

* Am 29. Febr. fand in Elberfeld die erste Aufführung von Meyerbeer's „Afrikanerin" statt. Mancher Besucher hat diese neue Bekanntschaft als unverdientes Schicksal ertragen.

* Max Bruch's neue Oper „Hermione" soll der „C. Ztg." zufolge auch im neuen Stadttheater zu Cöln zur Aufführung gelangen.

* In der Zeit vom 18. März bis 25. April wird im Theater an der Wien zu Wien der Impresario Merelli mit einer italienischen Operngesellschaft eine Reihe von Vorstellungen geben; zunächst sind die Opern „Lucia", „Linda", „Traviata", „Don Pasquale", „Sonnambula" und „Barbier von Sevilla" in Aussicht genommen. Ausserdem wird sich vor den Wienern noch eine andere italienische Operntruppe (von Signor Franchetti geleitet) im Strampfer-Theater während des Monats Mai produciren. — Viel Vergnügen!

* Frl. Marie Krebs, die Dresdener Pianistin, deren ganz besonders auch um die neuesten Clavierwerke von Brahms, Liszt, Litolff, Raff, Rubinstein etc. verdienstliche Concertthätigkeit in Amerika wir wiederholt schon in Erwähnung brachten, feiert dort überall, wo ihre ausgedehnten Reisen sie hinführen, die seltensten Triumphe; das Publicum wetteifert in der Darbringung aller erdenklichen Ovationen, und die Kritik schäumt von Lob über. Und Frl. Krebs' Triumphe beschränken sich nicht, wie schon gesagt, auf nur wenige Orte und Menschen, es kennzeichnet diese Künstlerin vielmehr eine seltene körperliche, wie geistige Elasticität, die es ihr z. B. auch möglich machte, in der Zeit vom 2. Oct. bis 25. Febr. circa 50 Städte Amerikas zu berühren und dabei in ohngefähr 100 verschiedenen Concerten mit sich gleich bleibenden künstlerischen Leistungen hervorzutreten.

* Die „Patrie" meldet, dass „einer der hervorragendsten französischen Componisten, welcher auf den Opernbühnen einen ersten Platz einnimmt" — andere Blätter nennen ohne Umschweife den Namen Gounod —, aus London als schwer geisteskrank in eine Pariser Heilanstalt gebracht worden sei.

* Die tüchtigen Künstler HH. Franz Ries, Violinist, und Ignaz Brüll, Pianist, haben soeben eine sehr erfolgreiche gemeinschaftliche Concerttour, auf welcher sie die Städte Königsberg, Elbing, Danzig, Thorn, Bromberg etc. berührten, beendigt.

* Der gräfl. Hochberg'sche Quartettverein der HH. Schiever, Franke, Wolff und Hausmann gab kürzlich auch in Leipzig, und zwar in der 25. Kammermusik des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins Proben seiner Leistungen und fand wärmste Anerkennung für das glatte, exacte Zusammenspiel.

**Auszeichnungen.** Der Tenorist Labatt in Wien hat von dem Prinzen Oskar von Schweden die Medaille für Kunst *„in sui memoriam"* erhalten. — Dem Director des Wiener Hofoperntheaters, Johann Herbeck, wurde der brasilianische Rosenorden verliehen. — Der Herzog von Altenburg hat Hrn. Concertmeister David in Leipzig das Ritterkreuz des Ernestinischen Hausordens und Hrn. Musikdirector A. Bratfisch in Stralsund das Prädicat eines herzogl. sachsen-altenburgischen Hofpianisten verliehen. — Der Musikverein zu Darmstadt hat Hrn. Musikdirector E. Petzold in Zofingen zu seinem Ehrenmitglied ernannt.

**Gestorben.** In Copenhagen starb kürzlich in jugendlichem Alter die Sängerin Frau Rüse, ein sehr talentvolles Mitglied des k. Theaters.

---

**Briefkasten.** *H—k.* in *H.* Unbesorgt, wir kennen unsere Leute. — *W.* in *B.* Die Existenz jener Antikritik war uns schon auf anderem Wege bekannt geworden. Die von Ihnen mitgetheilten Einzelnheiten derselben, wie z. B. „auch bemängelt er den Schluss „Meiner Gattin", sind allerdings sehr ergötzlicher Natur. Die Unzufriedenheit des betr. Hrn. Doctor ist uns im Hinblick auf das bez. wirklich milde Urtheil geradezu unerklärlich. — *A. R.* in *C.* Ihre freundliche Notizgabe greift etwas zu weit zurück. Für die Zukunft bitten wir um grössere Neuheit der gef. Mittheilungen. — *M. P.* in *G.* Wir haben von Ihnen nur die Angabe von 4 Vorstellungen für Monat Februar erhalten; eine Einfügung in die bez. Rubrik war deshalb nicht thunlich. — *F. B.* in *D.* Sie haben uns mit Ihrer gef. Einsendung die erste Lösung übermittelt. — *E. A. V.* in *B.* Wir fassen hauptsächlich anständige Ensemblewerke, mit Ausschluss von Vocalwerken a capella, ins Auge. Gedruckt, oder Manuscript, ist gleich. — *F. J. K.* in *F. a. M.* Die gew. umgehende Aufnahme ist aus verschiedenen Gründen nicht möglich. — Wir werden Sie in dem vorausgesetzten Falle sofort in Kenntniss setzen. Eine Entgegnung dürften Sie zunächst in unserem Blatt zu erwarten haben. — *Dr. B.* in *F.* Artikeleingang wird bestätigt. — *Senatefs* in *Cz.* Lobe hat sein einschlägliches Werk zu dem angedeuteten Zwecke geschrieben. — Ihre andere Anfrage wird der Concertunternehmer Hr. Steinitz in Berlin beantworten können. — *J. B.* in *G.* Die Cotta'sche Ausgabe wird nächstens die erbetene Berücksichtigung finden. — „Des Pudels Kern" in der bew. Angelegenheit war ja aus unserer No. 8 deutlich genug zu erkennen. — Die von unserem Blt. abweichende Beurtheilung des L.'schen Werkes ist uns in ihren Motiven zwar unverkennbar, letztere sind jedoch nicht mittheilbar. — . . . . . (?) Das nachgefragte Programm befindet sich in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrg. 1853, No. 3 (Leipzig, C. F. Kahnt). Nach unserer Ansicht steht einem Abdruck für Ihren Zweck nichts im Wege.

---

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 15. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 12.



## Die geehrten Leser

*des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit No. 13 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.*

*E. W. FRITZSCH.*

## Alte Sachen.

Von **Wilhelm Tappert**.

(Schluss.)

### 5. Ein Lautenbuch vom Jahre 1700.

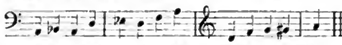
Unsere Zeit kennt als Modeinstrument nur das Clavier. Soweit die Civilisation reicht, findet man dieses Möbel, und der Mensch vermag eher seinem Schicksale als dem Pianoforte zu entgehen! Früher war die Gunst der Gebildeten einem Instrumente zugewendet, welches heute nur noch dem Namen nach bekannt ist. Die Guitarre, ein plebejisch-verkommener Sprössling der stolzen Ahnfrau, zeigt kaum irgend welche Spuren der edlen Abkunft. Die Laute hat sich ziemlich lange behauptet im Kampfe um das Dasein, am längsten hielt sie sich im Orchester, wo ihr die Begleitung der Recitative zufiel. Doch auch hier verdrängte sie das Clavier, der „Lautenist" kam auf den Aussterbe-Etat, sein Instrument in die Rumpelkammer, und nur noch in der Sprache der Dichter behauptet sie als „Wortbild" ihr bescheidenes Plätzchen; was der Leser sich dabei denkt, ist ja gleichgiltig! Es wäre thöricht, die Zeit des Lautenspiels und dieses selbst zurückwünschen zu wollen, aber eben so unrecht würde es sein, wollte man ihren einstigen Einfluss auf die Musik, ihre nachwirkende Bedeutung unterschätzen. Von den Lautenisten haben die Pianisten ihr Bestes gelernt. Froberger (1637—1700), der Erste, welcher leidlich für das Clavichord schrieb, studirte die Werke und Spielweise der damaligen Favorit-Lautenisten und bemühte sich diese nachzuahmen. Wir dürfen froh sein, dass man nicht anderswo nach einem Vorbilde suchte. Die Mängel der Lautentechnik zeigen sich in den Claviercompositionen des vorigen Jahrhunderts überall, das Hereinstolpern eines vollen Accordes (namentlich bei Abschlüssen) zwischen dünnfädiges Stimmengewebe ist echt lautenmässig. Die liederliche Schreibart in manchen Mendelssohn'schen Liedern ohne Worte — man sehe 'mal genau die Nummern 4 und 9 durch — beweist, wie lange dergleichen sich fortpflanzt.

Die Laute stammt von dem fast gleichnamigen Instrumente der Araber ab, welches mit 4 Saiten, Symbolen der vier Elemente: Erde, Wasser, Luft, Feuer, bezogen war. Aus der eigenthümlichen Notation, deren sich die deutschen Lautenmeister schon um 1500 bedienten, ist ersichtlich, dass das abendländische Instrument zuerst

5 Saiten hatte. Stimmung: *d g h ē ā.* Bereits Virdung (1511) spricht von 6 Saiten, es war das tiefe (grosse) *A* hinzugekommen:



Im Laufe der Jahrhunderte mehrte sich der Tonreichthum; eine 7. Saite kam auf das mit Bunden versehene Griffbrett, und freischwebende Bass-Chorden eröffneten dem Spieler ein weites, ergibiges Feld für die harmonische Behandlung des Instrumentes. Zuletzt war die Laute 12—14-chörig, d. h. sie enthielt ausser den 7 Griffbrettsaiten (meist paarweise vorhanden, daher der Ausdruck Chor) noch 7 Basssaiten; die Stimmung der ersteren war durch den Gebrauch fixirt, die letzteren wurden je nach Maassgabe der gewählten Tonart zum Theil ungestimmt. Die Tonbezeichnung geschah in Deutschland anfangs durch Buchstaben, indem man sich das Alphabet quer über das Griffbrett geschrieben dachte, die leeren Saiten aber mit 1, 2, 3, 4, 5, die hinzugefügte tiefste mit 1̲ notirte. Die chromatische Folge der jüngeren Saite 1̄ erhielt dieselben Buchstaben wie die der älteren 1, nur wurden sie gross geschrieben. Eine Tonreihe wie diese:



musste der Lautenist vor 400 Jahren so schreiben:

1̲ A 1̲ 1 | a 1 l g | n d v t | 5 |

Eine wunderliche Art Noten, und doch lange gebräuchlich auch für Geigen-Instrumente. (Hans Gerle, Musika auf die Instrumente der grossen und kleinen Geigen auch Lauten etc. Nürnberg 1532.) Die Zeichen für die Tondauer (Notenwerthe) setzte man über die Buchstaben; sie waren der deutschen Tabulatur entnommen und bestanden aus Puncten, einfachen und gegitterten Strichen:



Ihre Bedeutung entsprach unseren Werthzeichen: 𝅜 𝅝 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮; die Gitterung war zuerst nicht üblich, dann aber wegen ihrer bequemen Schreibweise allgemein.

Die Notation der Italiener und Franzosen verdrängte die in Deutschland gebräuchliche, deren Erfindung einem Blinden zugeschrieben wird. Die Welschen bedienten sich eines Systems von 6 Linien, jede Linie war das Abbild einer Griffbrettsaite. Die Bunde wurden mit den fortlaufenden Zahlen 1—9 (X, Ẋ und Ẍ sind sehr selten), oder mit den Buchstaben b — n bezeichnet. Die leeren Saiten hiessen bei Anwendung der Ziffern 0, im anderen Falle a.




Diese beiden Säulen bedeuten: erste Saite leer (*A̲*), auf Saite 2—4 die Töne des zweiten Bundes (*e a cis*), die beiden oberen Saiten leer (*e a*), in unserer Notenschrift:



Ich lasse hier, wo ich mich kurz fassen muss, den Umstand ganz unberücksichtigt, dass die Ziffern-Tabulatur des 16. Jahrhunderts die 6 Linien in umgekehrter Ordnung verwendet. Die Werthbestimmungen wurden durch Zuhilfenahme der Figuralnoten 𝅝 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅘𝅥. 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 oder 𝅝 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 . | 𝅘𝅥𝅮 ermöglicht, die Sechszehntel durch verschnörkelte Achtel; die umständlichen Gitterzeichen liess man fallen; eine weitere Erleichterung verschaffte sich der Schreibende dadurch, dass er bei mehreren Tönen von gleicher Dauer das betreffende Zeichen nur über dem ersten beifügte.

Im vorigen Jahrhundert war die Stimmung der Laute eine ganz abweichende, nämlich:



also zwei über einander gethürmte D moll-Quart-Sext-accorde. Die tieferen Saiten wurden bezeichnet: *a a̲ a̳ a a* oder 4, und ergaben: *Gis (As)* oder *G, Fis (Ges)* oder *F, E, Dis (Es)* oder *D, Cis (Des)* oder *C.* Es waren viele neue Signaturen nothwendig geworden, um die mancherlei Spielmanieren: Schleifer, Triller, Bebung u. s. w. anzuzeigen. Die Notenschrift der Lautenisten ist schliesslich eine gar complicirte. Es dürften die letzten derartigen Drucke vor 100 Jahren erschienen sein. Ich besitze Copien aus: David Kellner, 16 auserlesene Lautenstücke, Hamburg 1747, weiss aber genau, dass dieses Werk nicht das letzte seiner Gattung gewesen ist.

Während seiner Anwesenheit in Berlin hatte Hr. Professor Ambros aus Prag die Güte, mir ein Lautenbuch vom Jahre 1700 (etwa) mitzutheilen und die Ausnützung desselben längere Zeit hindurch zu gestatten. Das Werk, 52 Blätter quer Folio stark, enthält eine Menge Handstücke, componirt und eigenhändig geschrieben von dem seiner Zeit berühmten St. Luc. Der Verfasser war königl. franz. Lautenist gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Anno 1700 verliess er sein Vaterland und ging nach Wien. Er berührte auf der Reise Berlin und wurde hier veranlasst, zu bleiben, bis die Hochzeit des Erbprinzen Friedrich von Cassel mit der kurbrandenburg'schen Prinzessin Louise Dorothee Sophie vorüber war. Ein zeitgenössischer Schriftsteller berichtet gelegentlich darüber: „Am 6. Juni zu Mittag ward die Tafel in dem Oraniensaale gedeckt und bei derselben

nur mit einer stillen Musik aufgewartet, nämlich mit der Laute, die der französische grosse Künstler de St. Luc zu des ganzen Hofes Verwunderung mit einer fast entzückenden Lieblichkeit rührte."

Der Inhalt des erwähnten Buches gibt über des Künstlers weiteren Lebenslauf einige Aufklärungen. Luc blieb in Wien, gesucht in den höheren Kreisen und quasi Hoflautenist des Prinzen Eugen von Savoyen. „Der Diener Ludwig XIV.", bemerkt Ambros am Schlusse seiner einleitenden Notizen, „feierte die Siege Eugen's durch Allemanden und Märsche und celebrirte u. A. die Niederlage der Franzosen vor Turin."

Den Hauptinhalt des Manuscriptes bilden Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten und andere Tanzformen. Viele Stücke tragen noch besondere Ueberschriften, welche die Gelegenheit ihrer Entstehung andeuten oder den Charakter des musikalischen Inhaltes ausdrücken sollen. In letzterer Beziehung hat Hr. Luc nicht viel los; seine Allemande: „La Belle en bois dormant" unterscheidet sich in nichts von den 20 anderen. Unter den „Airs" gibt es jedoch eines, welches einen glücklichen Anlauf zum „Charakterstücke" macht: *„Jupiter tenant son foudre."* Schon die Wahl der Tonart ist bemerkenswerth: C moll. Wie Esdur wegen seiner drei B-Vorzeichnungen für den Gottesdienst bevorzugt wurde, den lichten Göttern geweiht war, so hatte C moll die Kraft, den dunklen Ehrenmännern des heidnischen Olymp, den verfluchten Gesellen in der christlichen Hölle mit gutem Effect zu dienen. Das Blitz-Motiv (es kann auch rollenden Donner bedeuten!), welches St. Luc seiner Laute abzwingt, heisst so:



Es findet sich später bei Gluck, Mozart, Beethoven und Weber (Kaspar's Lied: „Hier im irdschen Jammerthal"). Merkwürdig ist es mir, dass man die C dur-Symphonie von Mozart, in deren Finale das Motiv als Thema erscheint, Jupiter-Symphonie nennt. Sollte vielleicht hier ein Zusammenhang sein? Der „blitzende Jupiter" war möglicherweise eine typische Gestalt, wie bei uns Gretchen am Spinnrade, der sterbende Pole, Kurmärker und Picarde, Jedem als lebendes Bild ohne Worte, als Wortbild ohne Weiteres verständlich. Gewiss ist, dass man um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Wien einen unwiderstehlichen Mann (wie Graf Gotter) *„le Jupiter foudroyant"* nannte. Warum sollte die congruente musikalische Formel sich nicht ebenso fortgeerbt haben wie der sprachliche Begriff?

Das meiste Interesse flösste mir eine Art Carneval ein, betitelt: „Le Bal du Melgruben".*) Er besteht aus 21 kurzen Tonstücken: Fanfare, Marsch der Masken, Arlequin, Scaramouche, der Patricier, die schöne Wienerin, Pantalon, Bacchuszug, die Gaukeltänzer, der Bauer, der Savoyarde, der Sclave, der Rauchfangkehrer, die Juden, die Cocotte, Bärentanz, die Gondelführer, die Sackpfeife, der Poltergeist, die Grenadiere, der türkische Tambour. Die Fanfare ahmt die Trompete nach, die schöne Wienerin tanzt Menuett, Gaukler und Gondoliere erscheinen im $^6/_8$-Takt; nur der Dudelsackspieler (Cornemuse) ist treu gezeichnet, und darum theile ich das betreffende Stück im Facsimile mit. (S. folg. Seite.) Die Ueberschrift soll heissen: *La Cornemuse, du même* (d. i. von demselben Componisten). Das *a* mit den drei Strichen bedeutet die dritte der Basssaiten, das grosse *D*, sie muss als freischwingende Saite durch den ganzen Takt klingen. Die Werthzeichen über den Buchstaben sind ꜜ (eine ♩ ohne Kopf) für die Viertel, ein Bogen für die Achtel. Buchstaben finden sich nur *a, c, e, f* (dieses ein einziges Mal). Ein Komma neben dem Buchstaben bedeutet hier Pralltriller, die unteren Bogen deuten den Abzug an, jene bekannte Manier, durch Abgleiten der Finger, ohne erneuten Anschlag, mehrere, einer Saite angehörige Töne erklingen zu lassen. Ich hoffe, jeder aufmerksame Leser wird im Stande sein, dieses Beispiel selbst zu übertragen. Wiederholend sei bemerkt, dass die unterste Linie der *A*-Saite entspricht, sie und die beiden folgenden werden übrigens im vorliegenden Falle gar nicht gebraucht, die Linien sind leer, nur die drei oberen Saiten



kommen in Betracht. Man erinnere sich der chromatischen Folge, welche durch die Buchstaben angedeutet wird, und es darf genügen, wenn ich hier nur die ersten drei Takte übersetze:




das Weitere getrost Denen überlassend, welche Zeit und Lust haben, einer solchen alten Geschichte ein Viertelstündchen zu widmen.

Fragt Jemand, warum ich dergleichen nicht lieber begraben sein lasse, so lautet meine Antwort: aus sträflichem Egoismus, aus verwerflichem Eigennutz. Ich sammle seit langen Jahren Materialien zu einer Geschichte der musikalischen Notenschrift und bin für jedes Blättchen dankbar. Wer eins findet, der werfe es nicht in den Papierkorb, mag es auch noch so vergilbt und werthlos aussehen.

## 6. Der Dritte im Bunde.

Zu den Vergessenen, nach deren Grab Niemand sucht, deren Werke längst aus dem Buchhandel ver-

*) Mehlgruben, ein renommirtes Wiener Tanzlocal, welches — wie Herr Ambros mir mittheilte — noch Anfang dieses Jahrhunderts bestand.




schwunden sind, obwohl manches ein besseres Loos verdient hätte, gehört der alte melancholische Sonderling Gottlob Bachmann, geb. 1763 in Bornitz, gest. 1840 als Organist in Zeitz. Ich habe seiner rühmend gedacht in der „Erlkönig"-Frage, er war der Erste, dem wir eine würdige, dramatisch belebte Composition der Ballade verdanken. Die Noth des Lebens hat seinen Flug gehemmt und gewiss viele Blüthen seines Talentes verkümmern lassen. Die Schroffheit seines Wesens entfremdete ihm die Herzen, die Verkniffenheit des „verkannten Genies" entfremdete ihn der Welt.

Obgleich eine Anzahl seiner Werke im Druck erschienen ist, gelingt es doch selten, eines Stückes habhaft zu werden. „Platten längst eingeschmolzen! Letzte Exemplare schon vor Jahren maculirt!" — so lautet der Bescheid der Herren Verleger. Es was mir daher eine angenehme Ueberraschung, als Hr. Professor Jähns meine Bibliothek durch eine der verschollenen Bachmann'schen Balladen bereicherte. Der Titel lautet: „Die Bürgschaft von Schiller mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Durchlauchtigsten Grossfürstin und Erbprinzessin Maria von Sachsen-Weimar und Eisenach gewidmet. Wien, Industrie-Comptoir." Ich will keine Parallelen zwischen Zumsteeg, Zelter, Schubert ziehen, obgleich Bachmann als Balladen-Componist den Vergleich mit Keinem zu scheuen hätte, selbst Löwe übertrifft ihn nicht immer. Die Charakteristik ist gut, wenn man nicht verlangt, dass sie in erster Linie durch treffenden Ausdruck in der Melodie erzeugt sein soll. Nur etliche Kleinigkeiten hebe ich heraus.

Das rhythmische Leitmotiv ♪♬ ♪♬, durch verminderte Septimenharmonien wirksam gehoben, erscheint überall zur rechten Zeit. Es begleitet die Häscher, gibt den Drohungen des Königs Nachdruck und illustrirt die erzählende Bemerkung der Wanderer: „Jetzt

wird er ans K r e u z geschlagen".*) Ein Strangulationsmotiv tritt dreimal auf, zuerst erläutert es (aufstrebend) den Vorschlag des Möros: „Ihn magst du, entrinn ich, e r w ü r g e n", dann — in u m g e k e h r t e r Tonfolge — die Schlussworte der Bitte um drei Tage Urlaub: „Bis ich komme, zu l ö s e n die B a n d e", endlich hört man es — in ursprünglicher Gestalt —, als der Freund am S e i l e schon emporgezogen wird.

Das ängstliche, vorsichtige, spähende Umherschleichen, der herabgiessende Regen, die stürzenden Quellen, der reissende Strudel, des Königs arglistiges Lächeln, die gewaltigen Streiche, durch welche drei Räuber erlegt werden, die sprudelnde Silberquelle, die weinenden Freunde (weil es z w e i sind, erklingen wimmernde T e r z e n, durch kleine Pausen — Seufzerlein — unterbrochen), dies Alles ist in herkömmlicher Weise gemalt. Bei der Stelle, wo der arme Möros mit gewaltigen Armen den Strom theilt, macht die rechte Hand des Spielers einige weit ausgreifende Schwimmtempos.

Der Schluss ist sehr bemerkenswerth:




Das Bündniss der b e i d e n Freunde drückt Bachmann durch ein z w e i stimmiges, aus Synkopen und Ligaturen (B i n d u n g e n) bestehendes Sätzchen aus, und der König, d e r D r i t t e, erhält in dem plötzlich wieder eintretenden Basse sein Theil.

Die nächstliegende Wirkung ist: man lacht! Weil das aber für gewöhnlich der Zweck der Musik nicht sein kann, so schliesst Mancher aus der Wahrnehmung dieses Effectes, er habe es lediglich mit antiquirtem Unsinn zu thun. Diese Schlussfolgerung ist aber eine sehr voreilige, denn wir bewundern in den Werken unserer Classiker gar viele Stellen, die in ihrer Art und an ihrem Platze nicht um ein Haar schöner, erhabener, inspirirter sind, als diese, die sogar nur auf demselben Wege gefunden werden konnten: nämlich durch Reflexion. Wer freilich gelesen hat, dass „verbundener Diener" nicht blos Scherzes halber von manchem trockenen Kopfe a u c h durch Ligaturen dargestellt wurde, der meint schnell, er habe nur einen Witz mehr vor sich.

Hat aber Beethoven etwa witzeln wollen, als er im Finale der neunten Symphonie zu den Worten: „deine Zauber b i n d e n wieder" dem Sopran auf einmal sechs Takte hindurch paarweis gebundene Viertelnoten vorschrieb und bei jeder Wiederholung der Textstelle ebenso verfuhr?

*)

bin - den wie - der,

„Das ist ganz was anders! Aber um der B e i d e n und um des D r i t t e n willen ohne jede sonstige Veranlassung eine z w e i -, dann d r e i stimmige Begleitung zu wählen, das ist nicht mehr die wahre, echte, heilige Kunst!" So!

Da lebte ein Cantor an der Leipziger Thomasschule, dessen hinterlassene Werke heute sehr *en vogue* sind, m e h r zu sagen, wäre die reine Lüge! Dieser alte Sebastian Bach componirte eine Johannes-Passion und als er bis d a h i n gelangt war, wo der Evangelist erzählt: die Kriegsknechte nahmen den Rock und machten 4 Theile daraus, da legte er die Feder weg und sagte: Sebastian, was fangen wir an, um diese V i e r theilung musikalisch auszudrücken? Man müsste ein G a n z e s haben, welches dem ungenähten Rocke b i l d l i c h entsprechen könnte. Wie wäre es mit der *Trias perfecta*, dem vollkommenen Dreiklange? Wenn die Octave hinzugefügt wird, entsteht ein abgeschlossenes Ganze, das ist unbestreitbar, und mein Nachfolger Hauptmann wird ganz recht haben, wenn er nach hundert Jahren lehrt: es gibt nur drei direct verständliche Intervalle: Terz, Quinte, Octave. Ich habs! Und nachdem er die Feder wieder eingetaucht hatte, schrieb er:

und machten v i e r Theile.

„Na, hören Sie, das hat bis jetzt auch noch Niemand in diesem Recitativ gefunden!"

— Ist nicht meine Schuld, lieber Herr. Man könnte noch Manches finden, wenn es nicht bequemer wäre, hinten im Tross gemächlich mit zu trollen, dem Vorgänger gemüthlich nachzutreten und dem Vorredner wörtlich nachzusprechen. Im Haufen läuft, denkt und schwätzet es sich am besten, da kommt man nicht leicht zu Schaden.

Auf Wiedersehen!

*) In Bach's Matthäus-Passion und in Händel's „Messias" bedeutet es G e i s s e l u n g, also die Vorläuferin der K r e u z i g u n g.

*) Schon in der Johannes-Passion von H e i n r i c h S c h ü t z (1665) findet sich eine derartige Stelle:

nahmen Jesum und ban - den ihn.

# Kritik.

**Carl G. P. Grädener.** Sechs Sonaten für das Violoncell von Joh. S. Bach, mit Clavierbegleitung nebst Fingersatz- und Bogenstrichbezeichnung versehen. Erstes Heft, enthaltend die Sonaten in G, Dmoll und C. Hamburg, Pohle.

**Dr. W. Stade.** Sonaten für Violoncellsolo von J. S. Bach, mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben. Leipzig, Heinze.

Grädener hat der oben aufgeführten Bearbeitung der Bach'schen Violoncellsonaten ein Vorwort vorgedruckt, in welchem er sich über die Veranlassung ausspricht, welche, wie schon früher Mendelssohn und Schumann, so auch ihn neuerdings getrieben, zu Bach'schen Solosonaten eine ergänzende Clavierbegleitung zu setzen. Er bezeichnet als solche nicht etwa das Gefühl, dass eine Begleitung fehle, sondern das grosse, mit und an der Arbeit wachsende Interesse und die Heikeligkeit des Solospiels; schon den meisten Geigern sei der Bach allein zu kitzlich, und doch gestatten die dünneren Chorden der Violine und die flachere Lage derselben, dass vier- und dreistimmig arpeggirend, ja letzteres selbst ohne Arpeggio gespielt werden könne; dies sei aber bei dem Violoncell unmöglich; es kommen hier im Bassgange Sprünge vor, die zwar der Eingeweihte unschwer verstehen könne, nicht so leicht aber der Laie; diesem Letzteren nun das Verständniss zu erleichtern, sei für den Bearbeiter mit ein maassgebender Wunsch gewesen.

Grädener's Bearbeitung der Clavierbegleitung gibt in engster Anschmiegung an den Text der Solostimme die harmonische Grundlage und contrapunctirt dazu an einzelnen Stellen mit der Solostimme entnommenen Motiven, aber in der bescheidensten Weise, in beiden Beziehungen die Bach'sche Weise mit möglichster Treue festhaltend und nachahmend. Diese qualitative wie quantitative Discretion ist der hervorstechende Charakter der Bearbeitung und kennzeichnet dieselbe als eine äusserliche Darlegung der im Urtext innerlich enthaltenen Momente der Harmonik und der Contrapunctik, welche, nichts wesentlich Neues hinzuthuend, nur einen klangwirklichen Stütz- und Anhaltspunct für Spieler und Hörer bietet. Mögen auch individuelle Ansicht und Geschmack bei manchen Einzelnheiten und in dem subjectiven Belieben einen Erklärungsgrund finden, so wird man an der Bearbeitung im Ganzen die zweckentsprechende und fachmännisch-sachgemässe Haltung gebührend anerkennen müssen.

Einen ganz anderen und, wie uns dünkt, nicht so ganz berechtigten Standpunct nimmt die Bearbeitung derselben Sonaten von Stade ein. Diese Vorsicht, die Solostimme — neben mancherlei frei erfundenen contrapunctirenden Bewegungsmotiven — mit einer dicken und breiten Accordbegleitung, welche nicht nur den leichten, beweglichen Fluss der Solostimme vielfach in erdrückender Weise beschwert, sondern auch an sich meistens die Bach'sche Weise ganz und gar ausser Acht lässt. Die unerbittliche, ja starre Logik des Bach'schen Satzes, welche ein beliebiges Abweichen von dem einmal betretenen Wege verbietet, ja in den meisten Fällen ohne wesentliche Beeinträchtigung der ursprünglichen Intentionen des Componisten gar nicht zulässt, zeigt sich nicht blos in dem contrapunctisch belebten polyphonen Stil, sondern auch in jeder einfachen homophonen harmonischen Begleitung, und hier wieder nicht blos in der Folge der Harmonien überhaupt, sondern ebenso sehr in der Wahl der besonderen Accordgestaltungen; im Sinne dieser Bach'schen Logik ist es durchaus nicht gleichgiltig, ob eine ursprüngliche Accordgestaltung (Dreiklang oder Septimenaccord), oder eine abgeleitete (Umkehrung) gebraucht wird. Diese Logik vermissen wir häufig an der Stade'schen Bearbeitung; die vollgriffig verdoppelten Accorde treten überwiegend in der Grundform als Dreiklänge auf, sie lockern den inneren festgefügten Zusammenhang, den zwingenden harmonischen Fortgang, welche die Formen der Umkehrung herzustellen so geeignet sind, und verleihen dem Bass einen Zug von Steifheit und Schwerbeweglichkeit, welcher dem Bach'schen Geiste widerspricht.

Der Notentext der Solostimme ist in beiden Ausgaben, soweit sich eine Vergleichung anstellen liess, — in der Grädener'schen Bearbeitung sind blos die drei ersten Sonaten bisher erschienen — bis auf wenige Einzelnheiten übereinstimmend; wo Abweichungen vorkommen, müssen wir der Grädener'schen Version in der Regel den Vorzug geben. Wir führen einige Hauptfälle an, in denen die Abweichung auch eine harmonische Veränderung bedingt.

Sonate I. Präludium Takt 21 lautet bei Grädener



offenbar richtiger als bei Stade, welcher an die mit * bezeichneten Stellen *h* und *cis* setzt. In der Gigue derselben Sonate schliesst Stade den ersten Theil mit dem Dmoll-Accord (das Stück steht in Gdur), während gerade der Durschluss, wie ihn Grädener hat, nach einer unmittelbar vorhergehenden Ausweichung nach Moll durchaus charakteristisch und häufig bei Bach ist.

Sonate II. Corrente Takt 3 heisst die erste Note bei Grädener *f*, bei Stade *e*, was hier die im unmittelbaren Anfang eines Stückes in Dmoll gewiss gezwungen erscheinende Accordfolge



herbeiführt, während dort die viel näher liegende natürliche Folge



steht.

Sonate III. Präludium Takt 10 vor dem Schluss hat Grädener in dem Accorde



das *e* des vorhergehenden Sextaccordes beibehalten, während Stade hier *es* bringt, welches auch uns mehr zusagt, insofern es in die Folge der Accorde keine Stockung, wie jenes *e*, hineinbringt. In Menuett I, Takt 10 vor dem Schluss muss die letzte Note offenbar mit Grädener *c* statt *d* bei Stade heissen, was in Verbindung mit dem folgenden Takt die Harmoniefolge $I_7$ | V statt $II_7$ | V bedingt. In der Gigue endlich, Theil II, Takt 12 muss das letzte Achtel, nach Analogie des Takt 16, mit Grädener *b* statt *a* bei Stade heissen. Dagegen müssen wir die Stade'sche Version im Präludium der zweiten Sonate Takt 10, erstes Viertel



gegen Grädener, welcher



schreibt, billigen, um so mehr, als auch dieser letzterer den Accord ♮ dazu setzt. Wenn endlich Stade im Präludium der ersten Sonate im 5. Takt die vorletzte Sechszehntelnote *c* statt *cis*, wie Grädener hat, schreibt, so sind wir sehr geneigt, hier blos einen Druckfehler anzunehmen, weil der von Stade selbst bezeichnete Fingersatz auf *cis* hinweist; in der besonderen Violoncellstimme fehlt auch das ♮ vor dem *c* im nächstfolgenden Takte, welches ganz unzweifelhaft ist und auch in der Clavierpartitur angegeben ist. Ein Druckfehler findet sich ferner auch bei Grädener, Sonate III, Allemande im vorletzten Takt, welcher fünf Viertel enthält; die letzten zwei Accorde müssen selbstverständlich, mit den dazu gehörigen Pausen als Sechszehntel geschrieben, das vierte Viertel ausmachen.

**A. Maczewski.**

# Feuilleton.

## Das Philisterthum in der Musik.

Ein Capitel über Anti-Wagnerianer.

— — Weil du erblindet,
wähnst du den Blick
der Welt erblödet — —
(„Tristan und Isolde", 2. Aufz.)

Das liebe, gute, unverbesserliche deutsche Volk muss allezeit sein Schisma haben, und hat es keines, so macht es eines. Die Geschichte Deutschlands ist ein Register aller möglichen Arten von Schismen, von den grossen, ins Mark greifenden Reformationen an bis zu Lappalien herab.

Aber warum vorzugsweise Deutschland?

Weil dieses Land allein jene eigenthümliche Menschenclasse hegt, welche ich die Mechanismen unter den Organismen nennen möchte, da sie stets nur im engen Kreise um das liebe Ich als Achse sich bewegt, von ihrer Unruh: Vorurtheil getrieben, die Lehre vom Beharrungsvermögen als Grundprincip ihres Lebens anerkennt und jedes fremde Stäubchen, das sich ihr nicht accomodiren kann oder will, eine Irritation ihres Kreislaufes bewirkt. Es sind jene Menschen, welche, mit geistiger Augenkrankheit behaftet, zu kurzsichtig sind, um über den engen Horizont der Gegenwart hinauszusehen, zu lichtscheu, um den Blick nach aufwärts zu hellen Regionen erheben zu können. Sie sind die verkörperte Sorge, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen — mit einem Wort: die echten deutschen Philister!

Ich habe zu wenig zoologisches Talent, um diese Unterordnung der ersten grossen Thierclasse: *homo sapiens* nach der Naturgeschichte zu specificiren. Ich will auch nur ihr Verhältniss zur Kunst in Betracht ziehen und finde als ihr höchstes Princip in derselben, nur das für gut und gross zu halten, was vor Allem jene Eigenschaft besitzt, welche für den Käse und Wein unstreitbar eine Auszeichnung ist, nämlich hohes Alter. Deshalb wird auch nur Derjenige von ihr als Autorität in der Production anerkannt, welcher längst zu Staub und Moder geworden. Der Geist ist Nebensache. Was ist Geist? Ein unsichtbares Etwas, daran man glauben mag, oder nicht! Wer hat den Geist je gesehen, geschmeckt, getastet?

Drum wehe dem, der noch in Fleisch und Blut neben dem deutschen Philister wandelt, isst und trinkt wie dieser und von ihm verlangt, er möge den Blick vom lieben Altgewohnten, das er schon zu genau kennt, um noch darüber nachdenken zu müssen, ab- und Neuem zuwenden, das Neue im Kopfe verarbeiten oder gar nach Verdienst würdigen! Wahnsinn, Verzweiflung und Untergang sind die schönen Belohnungen für solch eine schreckliche Naivetät. Erst, wenn das Genie dem Martyrium erlegen, wird es heilig gesprochen, und in tiefer Zerknirschung bittet ihm dann der Philister von heute die Sünde seiner Vorfahren ab, um dieselbe an dem Genie seiner Tage wieder zu begehen.

Unter allen das ärgste ist das Philisterthum in der Musik. Der Wissenschaft kommen oft mathematische Formeln, der Dichtung die Macht des Wortes zu Hilfe; die Kunst jedoch, welche mit den sensitivsten Nerven erfasst sein will, die Musik hat nur Herz, Gemüth und vorurtheilsfreien Sinn zu Richtern, und diese seltenen Pflanzen gedeihen nicht im kalten Klima des Philisterthums. Deshalb nimmt ein Schisma in dieser Kunst stets grössere Dimensionen an, und wenn ein Genie noch die Stirne hat, den Schmähungen und Misshandlungen zu widerstehen, und, geschützt durch das starke Schild des Selbstbewusstseins, seinen Weg ruhig weiterschreitet, so kann es geschehen, dass, wie im Streite über Zukunftsmusik, die Debatten zu Kämpfen, und nicht immer zu Wortkämpfen sich steigern.

Aus meiner Jugendzeit weiss ich ein Lied davon zu singen. Mein Clavierlehrer war ein leider allzustämmiger Militaircapellmeister, der, wie fromme Mütter vor dem Teufel, vor Richard Wagner warnte. Der „Postillon von Lonjumeau" war sein Ideal, mit dessen Clavierauszug er mich Jahre lang fütterte. Das Verhängniss wollte es einmal, dass ich ein Stückchen „Tannhäuser" spielen hörte, und als ich in meiner Unschuld äusserte: das sei doch gar nicht so schrecklich — regnete es Püffe auf meinen jugendlichen Rücken, dass mir auf Jahre hinaus die Lust an Zukunftsmusik verging.

So ergeht es heute den Leuten im Kindesalter musikalischer Erkenntniss oder in gläubiger Befangenheit. Gesprochene und geschriebene Püffe sollen ihnen jeden Funken Gefallen an

Wagnerianis austreiben, und Jene, von welchen diese Püffe ausgehen, bilden die erste Classe des Philisterthums in der Musik.

Es sind jene Helden der kritischen Presse, welche ihren Beruf nicht als Wegweiser ins Reich des Schönen und Erhabenen, nicht als Warnungstafeln benutzen, welche die Künstler vor den Abwegen und Untiefen auf ihrer Bahn abhalten sollen, sondern denen die Kunst und der Künstler nur zur Folie ihrer zusammengelesenen Gelehrsamkeit und ihres Witzes dienen, des Witzes, mit dem sie die Blössen ihres Philisterthums bedecken wollen.

Sind es etwa die Lorbeeren eines Forkel, welcher sich mit seinem Hohn über die Gluck'schen Bestrebungen einen traurigen Winkel in der Kunstgeschichte erobert, oder stachelt sie die Unfehlbarkeit der wegwerfenden Kritik Rellstab's über Chopin's Claviercompositionen? Eine Warnung ist es ihnen zum mindesten nicht; sie wollen die Berühmtheit um jeden Preis.

Die einen, welche es nicht gut verhehlen können, dass sie von Musik nichts verstehen, und es durchaus nicht glauben wollen, dass sie für Poesie ein gleiches Verständniss besitzen, haben die schöne Manier, einzelne Worte oder Stellen aus dem Zusammenhang der Wagner'schen Textbücher herauszureissen und diese in lächerlicher Verzerrung der blindgläubigen Menge als abschreckendes Beispiel hinzustellen. Mit welcher Unkenntniss der Sache, mit welcher Oberflächlichkeit, mit welchem Leichtsinn dabei vorgegangen wird — ist fast unglaublich. So passirte es einem Wiener Blatte — nicht seinem höchst achtungswerthen Musikreferenten —, dass es in seinem Localanzeiger die hämische Notiz brachte: es befande sich im „Meistersinger"-Texte folgende sinnlose Stelle:

„Abendlicht glühend in himmlischer Pracht
verschied der Tag —"

welche allerdings einen Unsinn enthält, aber aus dem Kopfe des verehrlichen Verfassers jener Notiz entsprungen, der in seiner Gründlichkeit das urtextliche „Abendlich leuchtend" in „Abendlicht" umgewandelt hatte.

Aehnlich erging es einem anderen Schöngeist in derselben Stadt und von demselben Berufe, indem er sich über das in der „Walküre" vorkommende Wort „Nothung" höchlichst amusirte und nicht undeutlich zu verstehen gab, dass er darin eine Verdrehung des Wortes Noth oder Nöthigung suchte. Es ist dem beigefügten Geständnisse des Aermsten wohl zu glauben, dass er „verwirrt" sei, nur erlaube ich mir den gerechten Zweifel, dass dieses Unheil erst nach Lesung der „Walküre" geschehen sei.

Pfiffiger machte es ein anderer jener Schäker, welcher die Nichtigkeit und Gehaltlosigkeit Wagner'scher Texte und Musik auf das Schlagendste dadurch beweist, indem er wahre oder unwahre Privatangelegenheiten des Meisters in matrosenkneiplichen Ausdrücken begeifert und mit der geistreichen Variation schliesst:

„Wagneriana — Wigalawein
O Eselindau — Eselein"*)

Was für Epidemie von Geistestrübung diese Herren doch überkommen muss, dass sie sich in Einen Topf mit jenem armen Opfer der Pariser Schreckenstage werfen, welches sich die Spalten der „Revue des deux mondes" zum Schauplatz seiner Tobsucht auswählte und die Beschimpfung Wagner's mit den denkwürdigen Worten schloss: „Was sollen wir noch weiter über einen Mann sagen, der das lächerliche Axiom aufstellt, zu einer guten Oper sei ein guter Text nothwendig".

O du selige, du unschuldige Zeit, die ihre Töchter an den sittlich erhabenen Texten zu „Figaro's Hochzeit" oder „Don Juan" sich erbauen und ihre Söhne aus der geistreichen Dichtung zur „Zauberflöte" Belehrung schöpfen liess. O du selige, da unbefangene Zeit, in welcher der Sänger noch frei vom Ballast wichtiger Textworte und der Beobachtung menschlicher Gewohnheiten oft in stundenlangen Scalen und Trillern am Boden der Bühne herumstarb und in höchster Ekstase seinem Schwanenliede unbemerkt und ungestraft die hehren Worte unterlegte:

„Sauerkraut und Leberwurst —
Le—e—eber—wu—urst und Sau—au—erkr—a—a—u—t."

O du heilige Unparteilichkeit der Helden von der Philisterfeder, welche gegen die genannten Texte kein Wort des Tadels haben, da sie all ihren hämischen Witz an jene verschwenden, von denen sie sich doch gestehen müssen, dass wir zum mindesten keine besseren besitzen.

Dieselbe Unparteilichkeit mochte auch den Verfasser jener Zeilen in der „Berl. Montagszeitung" beseelt haben, welche in gerechtem Staunen fragen: was wohl mit den 300,000 Thlrn. geschehen solle, die Wagner sammle. Für jene Aufführung in Bayreuth und das Vergnügen, auf seinem Sperrsitz schlafen zu können, sei das Entrée zu hoch!"

Diesen boshaften Unsinn nachzudrucken, haben mehrere andere, sonst anständige Blätter nicht Anstand genommen, trotzdem jeder halbwegs zurechnungsfähige Spatz auf Deutschlands Dächern den würdigen Zweck der freiwillig und freudig dargeliehenen Summe auswendig pfiff und kurze Zeit früher ein diesbezüglicher, umfassender Bericht Wagner's in diesen Blättern erschienen war. Es geht doch nichts über die echte deutsche Gründlichkeit! Wer wagt es da noch zu behaupten, es gäbe Leute, die ebenso leichtsinnig als ununterrichtet Artikel in die Welt senden, welche irgend eine aus der Luft gegriffene Verdächtigung enthalten, nur um piquant zu sein? Dass an der Spitze des Bayreuther Unternehmens Personen stehen, deren Namen und Stellung des erhabenen Zweckes genug Zeugen sind — was verschlagts!

(Schluss folgt.)

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

### Wien.

Die Pianisten Rubinstein und Bülow. — Bülow's Beethoven-Abende. — Philharmonische und Gesellschaftsconcerte. — Grillparzer-Feier der Gesellschaft der Musikfreunde und des Akademischen Gesangvereines. — Mozart's und Lachner's Requiem. — Quartettproductionen der Florentiner, von Hellmesberger und Dubez — Zöglingsconcerte. — „Novitätensoirée". — Promberger's historisches Concert.

Unser musikalischer Jahresanfang gehörte dem höheren Clavierspiel. Der feurigste und der geistreichste Pianist der Gegenwart stritten sich vor dem Wiener Publicum um die Palme des Sieges. Sie haben es schon errathen, dass wir Anton Rubinstein und Hans von Bülow im Sinne haben. Man wird selten zwei so diametral entgegengesetzte Künstlernaturen finden, als die vorgenannten berühmten Pianisten. Sie verhalten sich zu einander, wie Süden und Norden, oder um ein naher liegendes, zufällig vorfindliches Analogon zu wählen, wie die von uns im Vorjahre in ihrer eigenthümlichen Wechselbeziehung geschilderten Baritonisten Beck und Betz. — In Rubinstein Alles Feuer, Verve, Temperament, die musikalische Richtung subjectiv bis zum Willkürlichen; in Bülow eine Alles beherrschende hohe Intelligenz, ein in die tiefsten Tiefen der verwickeltsten Tonwerke dringendes feinstes Verständniss, die Richtung objectiv bis zur nordischkühlen Reserve.

Die noblere Künstlernatur ist zweifelsohne Bülow, wie andererseits Rubinstein der ungleich bedeutendere Techniker. Bülow hat bei uns — im vierten Philharmonischen Concerte und in drei selbständig gegebenen Soiréen — nur Beethoven gespielt, uns jedoch erst von seinem 3. Concerte an (da aber auch vollständig) zu seiner Auffassung des Meisters bekehrt.

Bei den Philharmonikern spielte Bülow unter so ungünstigem Stern, dass wir, offen gestanden, eine kleine Enttäuschung erlebten. Er hatte Beethoven's Esdur-Concert zum Vortrage gewählt, ein bei uns sehr häufig vorgeführtes Werk, das wir daher

*) Sie irren: „O Eselinde" heisst es in jener Kritik. Anm. d. Setzers.

nur in höchster Vollendung oder lieber gar nicht hören wollen. Bülow brachte nun für das Es-Concert unseres Erachtens nicht den unerlässlichen grossen Anschlag mit, auch spielte er es nicht aus dem Vollen, im Charakter einer begeisterten Improvisation (eine Auffassung, welche uns für diesen unaufhaltsam andringenden göttlichen Musikstrom als die richtigste erscheint), sondern er gab lauter minutiöse, allerdings höchst geistreiche und oft überraschende Details. Als hierher gehörig und zugleich als sprechenden Beweis, mit welch künstlerisch freiem Blick Bülow über das Tonmaterial gebietet, ist uns ein feiner Zug aufgefallen, der dem grossen Publicum gewiss entgangen. Bülow nimmt in einer Stelle des Finales ein von Beethoven offenbar intendirtes hohes *fes*, welches aber der Meister bei dem damaligen Umfange der Claviatur noch nicht zur Ausführung bringen konnte und daher (mit stilistisch nicht motivirter Veränderung der ganzen Episode) in ein *des* verwandelte.

Dass Bülow den grösseren Theil des Es-Concertes mit sichtlicher Unlust und daher auch technisch unsauber spielte, daran trug die allerdings unerhörte Calamität Schuld, dass im ganzen ersten Satz das Clavier und Orchester in der Stimmung um einen halben Ton auseinanderstanden! — Einen Künstler von dem feinen, reizbaren Gehör Bülow's musste genannter Uebelstand zur Verzweiflung treiben, vielleicht war er auch in den gewählten Bösendorfer nicht recht eingespielt — genug, diese erste Beethoven-Interpretation konnte nicht erwärmen, und der lebhafte Beifall des Publicums galt nicht so sehr der Leistung, als vielmehr der um die deutsche Musik so unendlich verdienten künstlerischen Persönlichkeit.

Von seinen drei (im kleinen Musikvereinssaal) selbständig gegebenen Beethoven-Abenden, deren Programm der Künstler ganz allein bestritt, hatte Bülow je einen einer bestimmten Beethoven'schen Periode gewidmet. So hörten wir am ersten Abende die Sonaten Op. 13 Cmoll (pathétique), Op. 27 Esdur und Cismoll, Op. 31 Esdur, die Variationen Op. 34 und 35 und „zur Einleitung": Mozart's Cmoll-Phantasie (seiner Frau gewidmet); am zweiten: die Sonaten Op. 57, 81, 90, die 32 Variationen in Cmoll, dann „drei Menuette" und einen „Militairmarsch" (Ddur), von Bülow zum Concertvortrag bearbeitet, zuletzt — in Wien noch nie öffentlich gespielt — das humoristische „Rondo a capriccio"; am dritten endlich die Sonaten Op. 101, 109, 110, die Fuge aus Op. 106, zum Schlusse die „33 Variationen über den Walzer von Diabelli".

(Schluss folgt.)

## Kürzere Berichte.

**Leipzig**. Das 6. und letzte diesswinterliche Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle fand am 5. März statt. Die beiden orchestralen Hauptnummern des Programmes, die „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn und die Bdur-Symphonie von Schumann, mit denen das Concert eröffnet resp. beschlossen wurde, waren mit besonderer Sorgfalt vorbereitet; namentlich die Streicher zeichneten sich diesmal durch in der That überraschende Präcision aus. Bei der Symphonie sprach uns am meisten die Wiedergabe des zweiten und vierten Satzes an, selbst der berüchtigte Wiedereintritt des Themas nach der Flötencadenz im Finale „klappte" gut. Dem Hauptsatz des Scherzos hätten wir ein etwas bewegteres Tempo gewünscht. Die Mendelssohn'sche Ouverture dagegen ging durchweg trefflich. Zwischen diesen beiden Orchesterwerken nun traten als Solisten Frl. Marie Grosse (Gesang) und Hr. Jos. Heiss (Violine) auf. Der Letztere, ein Mitglied des hiesigen Stadttheaterorchesters, führte Spohr's Gesangscene, die Gdur-Romanze von Beethoven und das „Abendlied" von Schumann vor und entfaltete hierbei einen achtungswerthen Grad technischer Fertigkeit, eine ziemlich schöne Tonbildung und löbliches Streben nach kunstgemässer Vortragsweise. An Frl. Grosse, welche die Romanze „Geh, so sagte sie" aus „Robert der Teufel" und Lieder von Kirchner und Raff vortrug, finden wir ausser der recht wohlklingenden Stimme zur Zeit noch wenig zu loben: Tonansatz, Textaussprache und besonders Intonation sind noch gar nichts werth. Dass das ausserordentliche Detoniren nicht etwa aus einer Befangenheit resultire, zeigte der ziemlich kecke Vortrag des Raff'schen Liedchens. Nur andauerndes gründliches Studium unter bewährter Leitung kann Frl. Grosse in den Stand setzen, ihre in der That beachtenswerthen Stimmmittel künstlerisch zu verwenden und mit Erfolg vor die Oeffentlichkeit zu treten.

x.

**Breslau**. Unter Mitwirkung von Frl. Brandes, über deren aussergewöhnlich erfolgreiches Auftreten in dem 9. Abonnementconcert des Orchestervereins wir seiner Zeit berichteten, fand am 14. Febr. die dritte der von den HH. B. Scholz und Himmelstoss veranstalteten Kammermusiksoiréen im Musiksaale der Universität statt. Das Programm bot die Kreutzer-Sonate von Beethoven, die Bdur-Variationen für zwei Pianoforte von Schumann, Hmoll-Rondo von Schubert, kleinere Solostücke für Clavier und drei Nummern der Ungarischen Tänze von Brahms. Die Ausführung war durchweg eine lobenswerthe und die Stimmung des Publicums während des ganzen Abends eine sehr animirte. — An demselben Tage veranstaltete der Singchor des St. Matthiasgymnasiums unter Leitung seines Gesanglehrers Hrn. Broer eine Aufführung des Oratoriums „Josua" von Händel. Wie wir hörten, sollen die Leistungen des Chores alles Lob verdienen, wenn anders man die obwaltenden Verhältnisse im Auge behielte. — Am 20. Febr. folgte hierauf das 10. Abonnementconcert des Orchestervereins, welches in mehrfacher Beziehung geeignet war, besonderes Interesse für sich in Anspruch zu nehmen. Was die Solistin des Abends, Frau Mallinger, anbelangt, so glauben wir, da der Ruf derselben ein so weitverbreiteter und ihre hohe Meisterschaft oft genug gewürdigt wurde, uns hier kritischer Bemerkungen gänzlich enthalten und auf Angabe der von der Künstlerin interpretirten Compositionen beschränken zu können: die sogenannte Gartenarie der Susanne aus „Figaro's Hochzeit", die grosse Arie der Agathe aus dem „Freischütz" und zwei Lieder von Mozart („Das Veilchen") und B. Scholz („Heraus") waren die von Frau Mallinger unter stürmischen Beifallsbezeigungen vorgeführten Pièçen. Der orchestrale Theil des Concertes bot Schubert's unvollendete Hmoll-Symphonie, das Intermezzo aus Lachner's 2. Suite und die ersten beiden Sätze der Symphonie „Harold in Italien" von Berlioz. Sämmtliche symphonische Werke waren sorgsam einstudirt und gingen bei der Aufführung exact und schwungvoll. Die Fragmente von Schubert und Lachner wurden sehr beifällig aufgenommen; der Berlioz'schen Composition gegenüber aber verhielt sich das Publicum äusserst kühl. Nicht nur der grossen Menge scheint es hier noch an jeglichem Verständniss der Berlioz'schen Muse zu fehlen, sondern selbst Anhänger der neudeutschen Schule wenden sich unwillig hinweg, wenn von Berlioz die Rede ist; so glaubte z. B. der sonst modernen Kunstbestrebungen keineswegs abholde Musikreferent des gelesensten hiesigen Blattes (der „B. Ztg."), im Sinne des Publicums „Hrn. B. Scholz einen Dank dafür aussprechen zu müssen, dass derselbe es bei den ersten beiden Sätzen der Symphonie bewenden liess". Solch schiefe Anschauungsweisen kann man unseres Erachtens nicht wirksamer als durch beharrliches Immerwiedervorführen der Compositionen des in Rede stehenden Meisters bekämpfen. Uebrigens ist den gut classisch gesinnten Hörern in dem 11. Abonnementconcert des Orchestervereins Gelegenheit geboten, ihre musikalischen Gewissen wieder zu beruhigen; je eine Symphonie von Haydn und Mendelssohn und die Fdur-Violinromanze von Beethoven sollen die Schwergekränkten wieder aussöhnen. Wir kommen seiner Zeit auf dieses Concert noch näher zu sprechen. — Besondere Erwähnung verdient noch das leider nur schwach besuchte, am 22. Febr. stattgehabte Extraconcert der unter Leitung des Musikdirectors Hrn. A. Fischer stehenden Theatercapelle. Der erste Theil desselben bot Schumann's Dmoll-Symphonie und ein von Hrn. Vogel vorgetragenes Waldhornconcert von Franz Strauss; den zweiten Theil füllte die vollständige „Egmont"-Musik von Beethoven. Den verbindenden Text von Mosengeil sprach Hr. Oberregisseur Woltereck angemessen, die Clärchen-Lieder sang Frl. von Garlieb. Das Orchester löste seine zum Theil nicht leichte Aufgabe durchaus befriedigend. — Mehrere in der letzten Zeit hier stattgefundene Wohlthätigkeitsconcerte und kleinere Musikaufführungen als in künstlerischer Beziehung nicht von

Belang stillschweigend übergehend, können wir für diesmal unser Referat beschliessen. 1—p.

**Chemnitz.** Das 3. und letzte Casinoconcert fand am 26. Febr. statt. Die Eröffnungsnummer, Beethoven's „Fidelio"-Ouverture, sowie die später folgende Dmoll-Symphonie von Schumann und die den Abend abschliessende Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt (für Orchester bearbeitet von Carl Müller) wurden durch die Capelle unter Hrn. C. Müller's Leitung in würdiger Weise dargestellt. Als Pianofortesolisten trat diesmal Frl. Erica Lie aus Christiania auf. Die Dame hatte für ihr hiesiges Debut als Hauptnummer Chopin's Emoll-Concert gewählt und führte ausserdem noch einige kleinere Stücke von Rubinstein, Beethoven und Bach vor. Sämmtliche Vorträge waren geeignet, unsere, nach uns von anderwärts zugekommenen Berichten über Frl. Lie vorgefasste günstige Meinung nicht nur zu befestigen, sondern theilweise noch zu steigern. In der That muss der jungen Dame schon jetzt ein bedeutender Grad künstlerischer Reife zuerkannt werden. Auch das Gesammtauditorium schien durch die Leistungen der Künstlerin hohe Befriedigung gefunden zu haben und gab dieselbe in reichen Beifallsbezeigungen zu erkennen. Die andere Solistin des Abends, die Sängerin Frl. Anna Abom aus Stockholm, vermochte die Hörer nur wenig zu interessiren; ihre künstlerische Ausbildung ist noch zu sehr im ersten Anfangsstadium befindlich, als dass schon jetzt irgendwie befriedigende Leistungen von der jungen Dame zu gewärtigen wären.

C—l.

**Cöln,** 3. März. Im 8. Abonnementconcert der Concertgesellschaft (20. Febr.) hatten wir das Vergnügen, die Pianistin Frl. Erika Lie aus Christiania näher kennen zu lernen. Die Nummer, mit welcher sie hier besonders durchschlug, war die Amoll-Fuge von J. S. Bach in der Liszt'schen Bearbeitung. In der That war diese Leistung ein Meisterstück, mit der sich Frl. Lie sofort in die Reihe der ersten Pianisten stellt. Klare Phrasirung, deutliche Accentuation und in Allem eine beherrschende Ruhe und Objectivität gestatteten einen ungetrübten Genuss von Anfang bis zu Ende. Die Chopin'schen Compositionen (Fmoll-Concert und als freundliche Zugabe Asdur-Walzer Op. 42) wollten nicht so recht verfangen; ohne Zweifel steht auch der Gehalt des Chopin'schen Concertes nicht ganz im richtigen Verhältniss zu den Vorzügen der Spielerin; man muss an den letzteren haften bleiben und den ersteren übersehen: eine Procedur, die bekanntlich nicht allen Zuhörern gelingt und überhaupt wenig geeignet ist, warm zu machen. Der Walzer büsste durch übertriebenes Tempo an Klarheit ein. Der Hauptvorzug der neuen Pianistin beruht in der Deutlichkeit und Objectivität des Vortrages; die immense Technik scheint uns diesen wesentlich künstlerischen Eigenschaften gegenüber von minderer Bedeutung. Der Applaus nach der Fuge war grossartig. Eine andere Solistin, deren Bekanntschaft wir machten, war Frl. Mathilde Weckerlin, k. Hofopernsängerin aus Hannover. Sie trug die Concertarie von Mendelssohn und die Solopartie der Loreley aus Hiller's gleichnamigem Opus vor. Frl. Weckerlin zeigt tüchtige Schulung und milden, zuweilen etwas umflorten Stimmtimbre. Zündende Funken aber wollten bei ihr nicht herausfliegen; auch wird gewissen Stimmkunststücken, z.B. Tonauschwellungen, zuweilen der musikalische Gedanke geopfert. Das eben erwähnte Werk „Loreley", Gedicht von Dr. Wolfgang Müller von Königswinter, für Chor, Solostimmen und Orchester componirt von Ferd. Hiller, zeichnet sich namentlich durch die hübschen Frauenchöre aus; überhaupt ist Alles im melodiösen Mendelssohn-Genre gehalten. Neben Frl. Weckerlin figurirte Hr. Jos. Wolff von hier als Solist („Fischerknabe"). Die puren Orchesterleistungen bestanden in Ouverture zu „Medea" von Woldemar Bargiel und der Dmoll-Symphonie (No. 1) von Louis Spohr. Bargiel's Ouverture ist sehr interessant gearbeitet, liess aber das Publicum vollständig kalt. Man möchte in der That dem Componisten unwillkürlich zurufen: Mehr Licht! — Die 5. Kammersoirée (27. Febr.) brachte Clavierquartett in Esdur von Mozart, Streichquartett in Fdur von J. Haydn, 3. Sonate (Op. 78) für Pianoforte von Ferd. Hiller und Streichquartett in Esdur (Op. 74) von Beethoven. Die Ausführung war trefflich, nur das Presto im Beethoven'schen Quartett wieder zu schnell gegriffen und dadurch unklar. Rasche Bewegung und Leichtigkeit des Ausschlages sind zwei Dinge, die in unzertrennbarem Connex mit einander stehen oder — mathematisch ausgedrückt — direct proportional sind. Wer des Einen nicht mächtig ist, darf auch das Andere nicht bringen. Die Hiller'sche Sonate macht mehr den Eindruck einer freien Phantasie, als einer Sonate, daneben zeichnet sie sich durch immense Schwierigkeit aus. — Unser Tonkünstlerverein ist etwas spät in die Oeffentlichkeit getreten. Von den vier öffentlichen Aufführungen, die er statutgemäss jedes Jahr (von Juli zu Juli) bringen soll, fand die erste erst am 18. Febr statt, und zwar in Form einer Sonntags-Matinée. An derselben betheiligte sich auch der hiesige Bach-Verein (unter Leitung des Hrn. W. Bitter) durch Vortrag einiger Chöre a capella. Nachstehend das Programm: Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von J. Streudner — „Ecce quomodo moritur" von Gallus — „Salve Regina" von Bernabei — Sonate für Violoncell von Corelli — Recitativ und Arioso aus der Oper „Lisa" von L. Mertke (vorgetragen von Hrn. Jos. Wolff) und zwei Marienlieder von Joh Eccard· „Uebers Gebirg Maria geht" und „Maria wallt zum Heiligthum". Näheres müssen wir uns versagen, da wir an der persönlichen Theilnahme verhindert waren. Namentlich die Marienlieder sollen sehr schön gewesen sein. — Hans von Bülow ist am 1. März hier gewesen. Sein Beethoven-Abend war recht zahlreich besucht, und die Zuhörerschaft folgte den Vorträgen mit grösster Spannung. Selbstverständlich wurde jede Nummer mit rauschendem Applaus belohnt. Hans v. Bülow spielte meisterhaft, seine Beethoven-Vorträge waren wahre Gedichte, die dem Hörer keinen Zug verborgen liessen. Das Einzige, was uns persönlich an einigen Stellen frappirte, war eine gewisse Hinneigung zum Fortissimoanschlag. — Der Ullman'sche Stern Signora Monbelli ist zwei Mal (23. und 25. Febr.) auf der hiesigen Thaliabühne als Rosine in Rossini's „Barbier" aufgetreten. In den Zwischenacten machte Maestro Sivori Kunststücke auf der Violine. Da die gehörten Sachen schon grösstentheils in den eigentlichen Concerten figurirten, so ist nichts Neues darüber zu vermelden. Wie wir hören, wird der Impresario Mitte März eine zweite „Barbier"-Reise durch Rheinland, Westphalen und einen Theil Hollands antreten mit Monbelli, Sivori und Mitgliedern der Cölner Oper.

A. G.

**Dresden.** Frau Lucca hat zwar eine vereinzelte Anerkennung der Presse gefunden, die der ausdrücklichen Ausbeutung nicht entgehen wird, aber mit seltener Einmüthigkeit wird sonsten überall constatirt, dass der Erfolg der absolutistischen Kehlherrschaft der Dame über Mitsänger und Orchester, ihre egoistische Loslösung aus dem Rahmen des Ensemble und der nur selten kunstgerecht erfreuende Gesang in Dresden Enttäuschung bereitet hat. Das wäre, soweit es den Geist und die gewandtanmuthige Persönlichkeit der Sängerin betrifft, zu bedauern; wichtig aber ist die beginnende Erkenntniss, dass das virtuosirende Sängerthum ohne künstlerische Ideale das Theaterinteresse verschob und verflachte, bis die besten Talente sich im Conflict mit der Bühne gebracht sahen und Autoren, denen es auf die sittliche und poetische Bedeutung des Theaters ankommt, jede Berührung mit den „weltstädtischen Bühnen" vermeiden mussten. — Ein Concert F. Grützmacher's brachte Reinecke's Ouverture zur „Friedensfeier". Das Werk beginnt verheissend, hält aber in der Durchführung nicht aus, verblasst zum Schablonischen und würde höchstens an der Schlussidee sich wieder aufrichten können, wenn diese früher durchbräche. Man ist aber schon abgespannt, wenn endlich das Thema Händel's (aus „Maccabäus") eintritt, und zwar nicht zwingend, mächtig eintritt, sondern coquettirend, zerbröckelnd, *quasi fugato*. Auch wäre ein solches Schlusslied mehr als zwei: nebenher führt auch der Choral sich ein: „Nun danket alle Gott". Aber wie erstaunt man über die äusserliche, unaristokratische Instrumentirung. Wo bleibt da die usuelle Gewandhausreservation, ja, wo bleibt die Gewandtheit des Autors? — Etwas erfrischender wirkte Taubert's neues Violoncellconcert. Zwar, Nichts darin ist neu oder anregend, über Niveau. Aber Adagio und Finale wickeln sich kurz und melodisch ab. Grützmacher trug das schwere Stück vortrefflich vor. Aber dann spielte Taubert selbst! Violoncell? Nein. Was denn? Clavier, und

zwar Beethoven's Esdur-Concert! Und wahrlich, schlechter, technisch unvermögender und phantasiebaarer habe ich das wundersame Concert nie gehört. Für den Eingeweihten war der Vortrag die lustig-simple Erzählung einer Leidensgeschichte von einem Exoberhofcapellmeister. „Seht, ich war ein so einflussreicher, gutsituirter Mann, ich trübte kein Wässerchen den Kleinen, die um mich waren; nur dem Genie war ich abhold; das Genie pflegt so leicht maasslos zu sein, und ich hasse alles Maasslose. Da kam die grosse Zeit — ich ward gegangen, und mir blieb nur die Rache des Verbannten: ich spiele Clavier." Da ists heraus — Hr. Taubert spielt Clavier aus Rache, und nun erklärt sich Alles, das Stottern der linken Hand, die umgeworfenen Doppelläufe, die unreinen Accorde. — Besser rehabilirte sich der unzusägliche Pianist als Componist: Frau Bellingrath-Wagner sang einige Lieder desselben mit grösster Anmuth und Wirkung. Das Genre der Käfer seinmögenden und Vögleinflug neidenden Liebenden ist nicht mehr ganz Mode. Unter den einschlagenden Arbeiten jedoch ragen Taubert's Lieder durch rhythmische Frische and Vermeidung zu grossen bänkelsängerischen Gebahrens angenehm hervor. — Rollfuss' Triosoirée brachte als Abschiedsgruss Bruch's Op. 5 wiederholt. Die Herren werden stets mit besonderer Achtung von der Presse wieder begrüsst werden: sie haben den Muth einer Meinung und pflegen das Kunstinteresse durch consequente Vorführung von Neuheiten. Ihr Concertsaal mag in Folge dessen eher einer Disputationshalle gleichen. Aber sicherlich nie einer — Schlafstelle. — Lauterbach wiederholt am 15. Svendsen's Quintett. — Im Theater gastirt am 16. u. 18. Fr. Artôt mit italienischen Collegen. Frau Müller-Berghaus mit Frau Sara Heinze intendiren ein Orchesterconcert für den Albertverein. — Die Liedertafel brachte „Oedipus" von Mendelssohn in würdiger Aufführung. Das „Liebesmahl der Apostel" von R. Wagner ist in Vorbereitung. L. H.

**Magdeburg.** Aus den musikalischen Ereignissen der letzten Wochen greifen wir das 7. und 8. Harmonieconcert, das 4. Casinoconcert (17. Febr.) und die 1. der von Frl. Hertwig (Leipzig) und den HH. Heckmann (Leipzig) und Stalknecht (Magdeburg) veranstalteten Triosoiréen als die bedeutsamsten heraus. In dem ersten der vier angeführten Concerte lenkte sich das Hauptinteresse der Hörer den beiden Solistinnen, Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden und Frl. Essipoff aus St. Petersburg, zu. Frau Bellingrath hat sich durch langjährige Wirksamkeit einen in der musikalischen Welt mit Recht sehr geachteten Namen erworben. Die Künstlerin hat ihrer weichen, biegsamen und doch ausgibigen Stimme die sorgsamste Ausbildung zu Theil werden lassen und weiss die so gewonnene Herrschaft über ihre Stimmmittel stets den jeweiligen künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen. Diese Vorzüge traten bei den diesmaligen Vorträgen der Sängerin (Arie aus „Fidelio" und Lieder von Beethoven und Kirchner) klar zu Tage und wurden auch vom Auditorium so lebhaft anerkannt, dass sich die Sängerin noch zur Zugabe eines Schumann'schen Liedes veranlasst sah. Die andere der obengenannten Solistinnen steht an künstlerischer Reife der vorerwähnten Sängerin bedeutend nach; ihr Spiel zeigt noch mehrfach echt virtuosenhafte Unarten, deren Beseitigung der übrigens noch sehr jugendlichen Dame hoffentlich noch gelingt. Die von Frl. Essipoff zu Gehör gebrachten Pièces (Emoll-Concert von Chopin und kleinere Solostücke von Rubinstein, Henselt und Silas) oder vielmehr deren Wiedergabe wurde übrigens tüchtig beklatscht. An Orchesterwerken hörten wir diesmal Lachner's Emoll-Suite und Beethoven's Festouverture Op. 124 in wohlgelungener Ausführung. Das 8. (letzte dieswinterliche) Harmonieconcert wurde mit Beethoven's correct und frisch gespielter Cdur-Symphonie eröffnet. Hieran reihten sich sodann Solovorträge des Geigers Hrn. Lauterbach und der k. bayer. Kammersängerin Frau Diez. Der Erstere spielte das Beethoven'sche Concert und Rode's bekannte Gdur-Variationen, sowie eine Polonnise eigener Composition mit der an ihm gewohnten Meisterschaft. Frau Diez, welche unseres Wissens hier noch nie aufgetreten war, rechtfertigte den ihr vorangehenden günstigen Ruf auf das Entschiedenste bei Wiedergabe der Concertarie von Mendelssohn und dreier Lieder („Frühlingsglaube", „Vor meiner Wiege", „Mein") von Schubert. Den Beschluss des Abends bildete die Ouverture zu der Oper „König Georg" von Ehrlich, welche — unter Leitung des Componisten trefflich executirt — seitens des Auditoriums sehr freundlich aufgenommen wurde. — In dem dritten eingangs dieser Zeilen bezeichneten Concerte war die Orchestermusik durch Gade's Bdur-Symphonie und R. Wagner's erst kürzlich in dem Concert des Rebling'schen Kirchengesangvereins aufgeführte „Rianzi"-Ouverture vertreten. Letztere fand auch diesmal wieder den lebhaftesten Anklang. Die Capelle hielt sich beiden Compositionen gegenüber sehr brav. Den Sologesang repräsentirte auf sehr naiver Grundlage die herzogl. Kammersängerin Frl. Gerl aus Coburg. Die junge talentvolle Sängerin, eine Schülerin der Frau Viardot-Garcia, trug nämlich die Pagenarie aus „Robert der Teufel", die Polonaise aus Thomas' „Mignon" und Lieder von Gumbert und Fesca vor und schien die Aufgaben mit vielem Behagen zu lösen. Ferner trat am beregten Abend noch Hr. Concertmeister Rappoldi aus Berlin auf. Da wir das Spiel desselben erst unlängst charakterisirten, so verzeichnen wir hier nur die von dem Solisten vorgeführten Pièces: Mendelssohn's Violinconcert und Larghetto und Allegro aus Op. 127 von Spohr, und constatiren ausserdem noch, dass dieser Gast sowohl, als auch Frl. Gerl warme Anerkennung für ihre Mühwaltung fanden. — Uns zu der am 26. Febr. stattgehabten 1. Triosoirée von Frl. Hertwig und den HH. Heckmann und Stalknecht wendend, so sind wir in der angenehmen Lage, der Wiedergabe der gewählten Programmnummern: Cdur-Trio von Haydn, Violinsonate in Adur von Händel (bearbeitet von David), Präludium und Gavotte (Clavier) von Bach und Gavotte (ebenfalls Clavier) von Gluck, rückhaltloses Lob spenden zu können. Frl. M. Hertwig's ausgezeichneter Darlegung von Kammermusikwerken lassen sich wenige derartige Leistungen von Kunstschwestern zur Seite stellen, und es nimmt uns geradezu Wunder, wie man in der Heimathstadt dieser Pianistin an gewisser berühmter Stelle diese so seltene Kraft so unbeachtet lassen kann. Hr. Heckmann ist so oft schon in diesem Blatte als einer der warmblütigsten Violinisten mit bester technischer Ausrüstung anerkannt worden, dass ein specielles Lob überflüssig erscheinen muss. Hr. Stalknecht verdient für den Muth, mit fremden Künstlern dieses den heimischen Kräften angeblich schädliche, in Wahrheit zeitgemässe Unternehmen ermöglicht zu haben, volle Anerkennung. r—l.

**Oldenburg.** Die letzten Hofcapellconcerte, das 5. und 6., folgten ziemlich rasch auf einander (am 21. Febr. und 1. März). Ersteres brachte die Serenade in Ddur, Op. 11, von Brahms, die Ouverturen „Weihe des Hauses" von Beethoven und „Genovefa" von Schumann, an Solosachen Notturno für Horn und Orchester von C. Reinecke, vorgetragen von Hrn. Westerhausen, Concertstück für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von C. M. von Weber, 32 Variationen (Cmoll) für Pianoforte von Beethoven und drei Stücke für Pianoforte, componirt und vorgetragen von I. Seiss. Die Besetzung unseres Orchesters ist in dieser Saison wieder vollständiger, namentlich traten die Violinen wieder voller und frischer heraus und ermöglichten eine klare Gestaltung des ganzen Tongemäldes. Besonders schwungvoll erklangen die Ouverturen, wogegen die ans Ende des Concertes gesetzte Serenade weniger frisch aus der Seele heraus erquoll, als früher. Hr Westerhausen wird als gemüthvoller und gewandter Hornbläser immer gern gehört, und so gewährte sein Vortrag auch diesmal eine angenehme Abwechselung. Das allgemeinste Interesse aber erregte Hr. Seiss aus Cöln durch sein überaus elegantes und sauberes Spiel, welches durch klarste, von poetischem Hauche belebte Darstellung der feinsten Striche und Linien jedes einzelne Musikstück zu einem prachtvollen Tongemälde stempelte; die begeistertste Acclamation folgte daher jedem einzelnen Vortrage. Dass hierbei der Blüthner'sche Flügel zur vollen Geltung kam, möge noch bemerkt werden. — Das Programm des 6. Concertes zählte nur Orchestersachen, als: Ouverture zum „Freischütz" von Weber und zu Schiller's „Fiesko" von H. Urban (zum ersten Male), Präludium für Violine von J. S. Bach, für Orchester arrangirt von C. Stör (zum ersten Male), endlich die Symphonien in Ddur (No. 4) von J. Haydn und in Cdur von Fr. Schubert. Wohl selten wird die Spannkraft der Zuhörer beim Entgegennehmen von nur Orchestersachen so lange wach erhalten, als es diesmal hier der Fall war, ein Beweis, dass das Orchester seine

geistigen und körperlichen Kräfte in rühmlicher Weise anspannte, aber auch, dass der Werth der Compositionen auf einer angemessenen Höhe stand. Nur die Ouverture von Urban, Schumann'sche An- und Nachklänge offenbarend, hatte nicht das Glück, allgemein zu gefallen, sie lieferte in tüchtiger Arbeit ein ziemlich düsteres Gemälde, passend zu jedem Trauerspiele. Das Präludium wurde von der ersten Violine mit überraschender Gleichmässigkeit und Vollendung vorgetragen, während das Stör'sche Accompagnement die harmonische Grundlage in angemessener Weise bot. Ein frischer und erfrischender Hauch edelster Poesie durchweht die Schubert'sche Symphonie, daneben macht das daraus hervortretende Element magyarischer Weisen und Rhythmen einen zwar etwas frappirenden, doch zugleich lebhaft anregenden Eindruck. Das Orchester that in vollem Maasse seine Schuldigkeit. S.

## Concertumschau.

**Basel.** 10. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Symphonie von Haydn, Ouverturen von Mendelssohn und Weber, Gesangvorträge des Frl. M. Rohr, Claviervorträge des Frl. E. Lie aus Christiania.

**Bayreuth.** Harmonieconcert: Streichquartett von Mozart, Kreutzer-Sonate von Beethoven inmitten Gumbert'scher, Kücken'scher, Curschmann'scher und Hölzl'scher Lieder etc., Claviervorträge der Frau Raila.

**Berlin.** 4. Quartettsoirée der HH. Spohr, Hellmich, Schulz und Rohne: Streichquartette in Gdur von R. Wüerst und in Bdur, No. 3, von Mozart, Streichquintett in Cdur Op. 29 von Beethoven.

**Bern.** 6. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: Dmoll-Symphonie von Ad. Reichel, Ouverture zum „Schauspieldirector" von Mozart, Gesangvorträge des Frl. V. v. Facius, Fismoll-Clavierconcert von F. Hiller, „in jeder Hinsicht vollkommen" von Hrn. Th. Frantzen vorgetragen. — Concert der Liedertafel am 2. März: Vorspiel und 2. Scene aus „Lohengrin" von R. Wagner (dem Berner Kunstbedürfniss gegenüber ein vollste Anerkennung verdienendes Wagniss des Dirigenten Hrn. C. Munzinger), Adagio und Allegro, Op. 70, für Clavier und Violoncell von Schumann (HH. Munzinger und Weber), „Liebeslieder" von J. Brahms, Männerchöre von Beethoven („Mignon's Gesang" im Arrangement), Weber, Möbring („Normannenzug") etc., Violoncellsoli (Hr. Weber).

**Breslau.** Concert des Thoma'schen Gesangvereins am 9. März: „Des Heilands letzte Stunden", Oratorium von Spohr. — Verein für classische Musik am 9. März: Streichquartett in Ddur von Beethoven, Streichquintett in Cdur von Mozart. — 9. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Cmoll-Symphonie von Beethoven. — Concert der Singakademie am 12. März. Sechsstimmiges „Crucifixus" von Lotti, Sologesang, achtstimmiges „Crucifixus" von Lotti, Deutsches Requiem von Brahms, Cdur-Messe von Beethoven.

**Chemnitz.** 1. geistliche Musikaufführung des städtischen Kirchenmusiksängerchors in der St. Jacobikirche am 7. März: Psalm 42 von Palestrina, Hymnus „Ave maris stella" und „Christus ist geboren" von Liszt (zum 1. Mal), Phantasie-Fuge über „Wachet auf! ruft uns die Stimme" für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken von A. Fischer, Deutsche Messe von Schubert, Fmoll-Fuge für Orgel von J. Buckel etc.

**Frankfurt a. M.** 10. Kammermusiksoirée: Streichquartett in Fdur Op. 77, No. 2, von Haydn, Gmoll-Trio für Clavier, Flöte und Violoncell Op. 63 von Weber, Streichquintett in Esdur Op. 4 von Beethoven. Nichts Neues?

**Graz.** 2. Matinée der HH. v. Hausegger, v. Herzogenberg und Thieriot: Ddur-Sonate für Pianoforte und Violoncell von A. Rubinstein (Frl. v. Körber und Hr. Thieriot), Frauenchöre mit Harfe und zwei Hörnern („Der Gärtner" und „Fingal") von J. Brahms, Gesangvorträge des Frl. v. Kokoschinegg (Compositionen von Schumann und S. Bach) und des Hrn. Dima („Die Nacht" von Schubert), Polonaise und Fuge von Friedem. Bach, (vorgetragen von Fr. v. Herzogenberg), Walzer für Pianoforte zu vier Händen von G. H. Witte (Fr. und Hr. v. Herzogenberg).

**Hamburg.** 3. Soirée für Kammermusik: Trio Op. 40 von Brahms, Claviersoli von Mendelssohn, Schubert und Schumann, Quintett Op. 57 von C. G. P. Grädener. — Concert des Hrn. Ad. Schulze: Cdur-Quintett von Schubert, Gesänge für gemischten Chor von Bortniansky, Palestrina, S. Bach, L. Deppe, J. Muier, F. Schubert und Beethoven, Frauenchöre von Schumann und Brahms („Ständchen" und Minnelied), Gesangsoli von Bach, Brahms („Die Mainacht") und Schumann.

**Jena.** 2. und 3. Soirée der HH. Lassen und Genossen aus Weimar: Clavierquintett von Schumann, Amoll-Streichquartett und Emoll-Claviertrio von Spohr, Cmoll-Claviertrio von J. Raff, „Dichterliebe" von Schumann etc. — 7. Akademisches Concert: Cdur-Symphonie von Schubert, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Gesangvorträge des Frl. Zangenmeister aus Gotha, Violinvorträge des Hrn. J. J. Bott aus Hannover.

**Leipzig.** Geistliche Musikaufführung der Singakademie am 11. März: „Lobgesang" von Mendelssohn, Requiem von Cherubini, „Hallelujah" von Händel. — 10. Euterpeconcert: Cdur-Symphonie von Schubert, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und zu „Genovefa" von Schumann, Scene und Duett aus der Oper „Gudrun" von O. Bolck (Frl. Klauwell und Hr. Rebling), Lieder (Frl. Klauwell). — 19. Gewandhausconcert mit ausschliesslich Mozart'schen Werken (u. A. Gmoll-Symphonie, Sextett aus „Don Juan", Concert für zwei Claviere [HH. Kwast und Maas]).

**Magdeburg.** 8. Harmonieconcert: 1. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „König Georg" von C. F. Ehrlich, Gesangvorträge der Frau S. Diez aus München, Violinvorträge des Hrn. Lauterbach aus Dresden. — 8. Logenhausconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, Gesangvorträge des Frl. W. Schwarzkopff, Violinvorträge des Hrn. R. Heckmann (u. A. Concert von Svendsen). Dem Programm ist folgende, für eine Stadt von der Grösse Magdeburgs etwas fragwürdige Notiz angehängt: „Da es nicht möglich war, einen passenden Flügel zu dem Concert von Beethoven zu erlangen, ist Hr. Concertmeister Heckmann so freundlich gewesen, für Frl. Elise Mühling einzutreten."

**Mannheim.** 6. Musikalische Akademie: Esdur-Symphonie von Beethoven, Gesangvorträge der Fr. Peschka-Leutner aus Leipzig (natürlich u. A. die Adam'schen Variationen über ein Mozart'sches Thema), Claviervorträge des Frl. Helene v. Kostaki aus Wien (u. A. Esdur-Concert von Liszt).

**München.** 2. Triosoirée der HH. C. Bärmann und Genossen: Claviertrios von Haydn und Beethoven (Op. 70, No. 2), Variationen (Thema von Händel) für Piano und Violoncell von Beethoven, Amoll-Sonate Op. 105 von Schumann.

**Nürnberg.** Museumsconcert am 6. März: 1. Symphonie von Beethoven, Deutscher Triumphmarsch von Reinecke, Violinvorträge des Hrn. Kömpel aus Weimar (u. A. Bruch's Concert), Gesangvorträge des Hrn. L. Riese.

**Neapel.** 1. Gesellschaftsabend des deutschen Casino: Quintett Op. 144 von Schubert, Compositionen von Pergolese, Haydn, Mozart etc.

**Pest.** Concert von Willy Deutsch: Clavierconcert in Dmoll mit Begleitung von Streichorchester von Bach, Quintett Op. 16 von Beethoven, „Liebeslieder" für gemischten Chor und Pianoforte von Brahms, Claviersoli von Beethoven (Op. 35), Schumann (Op. 11), Gluck-Brahms (Gavotte), Volkmann-Altschul (Walzer aus der 2. Serenade) und Wagner-Liszt („Isolde's Liebestod"). — Concert von Henriette Stettner; Claviersoli von Schumann (Amoll-Concert) und Liszt (Phantasie und Fuge über BACH und Esdur-Concert), Gesangsoli.

**Prag.** Concert der Liedertafel der deutschen Studenten am 4. März. Compositionen von J. Brahms („Freiwillige her!", Männerchor), A. Rubinstein („Liebesfeier", Doppelquartett), F. Liszt („Studentenlied"), Schubert, R. Franz, Dr. Eyrich, Fr. Lachner und A. Horn. Für die Strebsamkeit dieses noch ganz jungen Vereins spricht allein schon das vorstehend mitgetheilte Programm. Es stünde gut um die Anerkennung der gegenwärtigen besseren Musiklitteratur, wenn sie überall so energische Berücksichtigung wie von den deutschen HH. Studirenden Prags fände. — 4. Concert des Conservatoriums: Cdur-Symphonie von

Schumann, 1. Serenade für Streichorchester von R. Volkmann, Fragmente aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", Gesangvorträge des Frl. Löwe.

**Stuttgart.** 3. Soirée der HH. Speidel und Genossen: Claviertrios von Mozart und Schumann (in Dmoll), Werke für zwei Claviere von Schumann (Op. 46) und Reinecke (Impromptu), gespielt von Fr. Berghof and Hrn. Speidel, Gesang- (Frl. Hartmann), Violin- und Violoncellsoli.

**Stralsund.** Concert des Dornheckter'schen Gesangvereins: „Erlkönigs Tochter" von Gade, „Gesang der Geister über den Wassern" von Hiller, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn.

**Torgau.** Symphonieconcert von F. Gieppner: 4. Symphonie von Beethoven, „Ruy Blas"-Ouverture von Mendelssohn etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Hr. Colomann-Schmid aus Frankfurt a. M setzte seine Gastdarstellungen am 5. d. M. als Arnold im „Wilhelm Tell" und am 7. als Raoul in den „Hugenotten" fort. Am 12. d. M. wagte im Opernhause Frl. Jona als Agathe im „Freischütz" ihren ersten theatralischen Versuch. — **Bremen.** Nachdem Hr. Searia am 6. d. M. noch in „Figaro's Hochzeit" aufgetreten war, beschloss er am 8. d. M („Zauberflöte") sein hiesiges Gastspiel. — **Chemnitz.** Am 11. d. M. sang Hr. Th. Wachtel aus Dessau im hiesigen Stadttheater den George Brown. — **Cöln.** Am 8. d. M. eröffnete die k. k. Hofopernsängerin Frau Robinson aus Wien im „Fidelio" ein Gastspiel; Tags darauf fand das zweite Debut der k. bayer. Hofopernsängerin Frl. Henriette Müller aus München in Gounod's „Faust" statt; ferner gastirte am 10. d. M. („Stumme von Portici") im Thalia-Theater Hr. Richards. — **Düsseldorf.** Frl. Singer aus Wiesbaden errang jüngst hier als Margarethe in Gounod's gleichnamiger Oper einen bedeutenden Erfolg. — **Frankfurt a. M.** „Auf allgemeines Verlangen" fand im Stadttheater am 6. d. M. ein nochmaliges Auftreten der Frau Marie Monbelli und des Geigers Sivori statt. — **Hamburg.** Im weiteren Verlauf ihres hiesigen Gastspiels trat Frl. Löscher aus Breslau u. A. als Leonore im „Fidelio" und als Leonore im „Troubadour" auf. In letzterer Oper hatte Hr. Link vom Hoftheater zu Hannover die Rolle des Manrico übernommen. — **Magdeburg.** Am 7. d. M. gab der Chevalier Emanuel de Carrion als Graf Almaviva im „Barbier von Sevilla" hier seine dritte und letzte Gastrolle. Am nächstfolgenden Abend sang uns Hr. Th. Wachtel jun. zur Abwechselung wieder einmal den „Postillon" vor. Am 10. d. M. endlich fand in der „Martha" noch ein Gastspiel des Hrn. Erdmann statt. — **Mainz.** Hr. Beck jun., der Sohn des Wiener Hofopernsängers Beck, trat unlängst hier mit Erfolg als Jäger im „Nachtlager von Granada" auf. — **Mannheim.** Das bereits früher angezeigte hiesige Auftreten der Sängerin Frau Monbelli und ihres geigenden Begleiters Signor Sivori ereignete sich zusammen am 5. d. M im Hoftheater. — **Stuttgart.** Gelegentlich der „Zauberflöten"-Aufführung am 10. d. M. trat im hiesigen Hoftheater Hr. Thomaszek von der herzogl. Bühne zu Altenburg als Sarastro auf. Der derzeitige k. preuss. Hofopernsänger Hr. Krolop in Berlin ist dem Vernehmen nach für die hiesige Oper gewonnen worden; derselbe wird jedoch vor Antritt dieses seines neuen Wirkungskreises erst einigemal hier als Gast debutiren. — **Wien.** Zu den von der hiesigen Hofopertheaterdirection für diesen Sommer in Aussicht genommenen Gastspielen sind neuerdings das der k. preuss. Hofopernsängerin Frau Friederike Grün und das der derzeitigen Primadonna des Stuttgarter Hoftheaters, Frl. von Tellini, hinzugekommen. — **Würzburg.** Das Robinson'sche Sängerehepaar gab im letzten Drittel des vergangenen Monats hier ein fünf Opern umfassendes Gastspiel. Die von Frau Robinson vorgeführten Partien waren die Valentine („Hugenotten"), Mathilde („Wilhelm Tell"), Margarethe („Margarethe") und Selica („Afrikanerin"); Hr. Robinson trat als Zampa, Tell, Valentin („Margarethe") und Nelusco auf.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 9. März: „Crucifixus" (achtstimmig) von Lotti; „Mein Gott, warum hast du mich verlassen" von Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 25. Febr.: „O Lamm Gottes unschuldig" von M. Prätorius; „Er ist um unserer Missethat willen verwundet" von Kücken. Am 3. März: „Heilge Wunden jener Stunden" von Bortniansky; „O crux ave" von Palestrina. — **Dresden.** Kreuzkirche am 9. März: „O du, der du die Liebe bist" von Gade; „Meine Seele ist stille zu Gott" von Hauptmann. Am 10. März: „Agnus dei" von J. Otto. — **Magdeburg.** Domkirche am 10. März: „Er ist dahin aus dem Lande der Lebenden" von Händel; „Die Strafe liegt auf ihm", achtstimmiges Offertorium von Nicolai. — **Weimar.** Stadtkirche am 10. März: „Pater noster" von Meyerbeer. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 10. März: Messe in C nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 10. März: Credo-Messe von Mozart mit Einlagen von Krall und Schubert. Dominicanerkirche am 10. März: Messe in F von Aiblinger mit Einlagen von I. Weiss und L. Saar. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 10. März: Messe in G (für Frauenstimmen) von Nedved mit Einlagen von Krall und Mozart.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. März.)

**Leipzig.** Stadtth.: 3. Meistersinger; 6. Fidelio. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1 Euryanthe; 2. Troubadour; 3 Feensee; 4. Lohengrin; 5. Wilhelm Tell; 6. Afrikanerin; 7. Hugenotten. Walhalla-Volksth.: 2. u. 7. Stumme von Portici; 3. Don Juan; 5 Figaro's Hochzeit. Victoriath.: 1, 2. u. 3 Morilla. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 2. Pariser Leben; 4., 5. u. 7. Rajah von Mysore; 6. Grossherzogin von Gerolstein. — **Bremen.** Stadtth.: 2 Lustige Weiber von Windsor; 6. Figaro's Hochzeit. — **Chemnitz.** Stadtth.: 5. Zauberflöte; 7. Freischütz. — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Rigoletto; 2. Orpheus in der Unterwelt; 3. Lustige Weiber von Windsor. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Schwarzer Domino; 4. Margarethe; 6. Troubadour. — **Elberfeld.** Stadtth.: 1. Afrikanerin; 7 Don Juan. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 3. Czaar und Zimmermann; 6. Barbier von Sevilla. — **Graz.** Landschaftl. Th.: 2. Weisse Dame; 3 Grossherzogin von Gerolstein; 6. Romeo und Julie. Stadtth.: 1. Tannhäuser (Parodie von Binder); 3. Tannhäuser (Wagner); 4., 5. und 6. Fraueninsel (Millöcker). — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Lohengrin; 2. Regimentstochter; 3 Norma; 5. Lucrezia Borgia; 6. Figaro's Hochzeit; 7. Fidelio. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Fra Diavolo; 3. Maskenball (Auber); 4. Die beiden Schützen; 6. Fliegender Holländer; 7. Lustige Weiber von Windsor. — **Magdeburg.** Stadtth.: 1. Troubadour; 3 Freischütz; 7. Barbier von Sevilla. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 3. Afrikanerin; 5. Barbier von Sevilla. - **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 3. Jessonda; 5. Wilhelm Tell; 7. Adam und Eva (R. v. Hornstein). — **Nürnberg.** Stadtth.: 2. Schöne Galathea; 2. u. 7. Verlobung bei der Laterne; 6. Figaro's Hochzeit. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 5. Blaubart; 6 Lohengrin. Kralovské zemské ceské divadlo: 1. u. 3. La Traviata; 5. Hugenotti. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 3. Wilhelm Tell; 6. Zauberflöte. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 2. Don Juan; 4. Tannhäuser; 5. Margarethe; 7. Freischütz. Carl-Th.: 2. Pariser Leben; 3. u. 5. Schneeball. Theater an der Wien: 1, 2, 3, 4., 5., 6. u. 7. Schneeball. Strampfer-Th.: 1., 2., 3. u. 4. Dorfbarbier, Schmuggler, Rose von St. Flour. — **Würzburg.** Stadtth.: 3. Figaro's Hochzeit; 5. Maskenball (Verdi).

## Aufgeführte Novitäten.

Bolck (O.), Scene und Duett aus der Oper „Gudrun". (Leipzig, 10. Euterpeconcert.)

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Breslau, Concert der Singakademie.)

Brahms (J.), Trio für Pianoforte, Violine und Horn. (Hamburg, 3. Kammermusiksoirée.)
— — „Liebeslieder" für gemischte Stimmen und Pianoforte. (Bern, Liedertafelconcert.)
— — „Der Gärtner" und „Fingal", Frauenchöre mit Harfe und zwei Hörnern. (Graz, 2. Matinée der HH. v. Hausegger und Genossen.)
Bruch (M.), „Die Birken und die Erlen", für Solo, Chor und Orchester. (Zofingen, Concert unter Leitung des Hrn. Petzold.)
— — Violinconcert. (Wiesbaden, 5. Symphonieconcert.)
— — Claviertrio. (Dresden, Triosoirée der HH. Rollfuss und Genossen.)
Ehrlich (C. F.), Ouverture zu „König Georg". (Magdeburg, 8. Harmonieconcert.)
Grädener (C. G. P.), Quintett [für ?]. (Hamburg, 3. Kammermusiksoirée.)
Herzogenberg (H. v.), Symphoniesatz in Emoll. (Graz, 4. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins.)
Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Wiesbaden, 5. Symphonieconcert.)
Liszt (F.), Clavierconcert in Esdur. (Pest, Concert von Henriette Stettner.)
Raff (J.), Claviertrio in Cmoll. (Jena, 2. Soirée der HH. Lassen und Genossen aus Weimar.)
Reichel (A.), Symphonie in Dmoll. (Bern, 6. Abonnementconcert.)
Rubinstein (A.), Sonate in Ddur für Pianoforte und Violoncell. (Graz, 2. Matinée der HH. v. Hausegger und Genossen.)
Stiehl (H.), Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Neustadt-Dresden, Concert des Musikvereins.)
Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester. (Magdeburg, 8. Logenhausconcert.)
Taubert (W.), Concert für Violoncell. (Dresden Concert des Hrn. F. Grützmacher.)
Volkmann (R.), 2. Serenade für Streichorchester. (Prag, 4. Conservatoriumsconcert.)
Wüerst (R.), Streichquartett in Gdur. (Berlin, 4. Quartettsoirée der HH. Spohr und Genossen.)

## Journalschau.

Echo No. 10. Mozart's Schwanengesang. — Nachrichten und Notizen. — Beilage: Kritik. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 10. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 11. Kritik (J. Huber, „Die Rose vom Libanon"). — Berichte und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die mit der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters zu verbindende Aufführung von Beethoven's 9. Symphonie ist nun auch bez. der Instrumentalisten als gesichert zu betrachten, indem die ersten Orchester in Berlin, Wien, Dresden, Carlsruhe etc. durch vorzüglichste Mitglieder zugesagt haben. Bayreuth hat sich zur gastlichen Aufnahme dieser ohngefähr 400 Köpfe zählenden Mitwirkenden erboten.

* Sicheren Nachrichten zufolge beginnt man nach dem Vorgange Belgiens (Brüssel) und Englands (London) jetzt auch in Italien den „Nibelungen"-Aufführungen in Bayreuth eine ernstere Theilnahme zu schenken. Es ist nämlich in Florenz eine Wagner-Subscription eröffnet worden, und zwar in Folge eines langen Briefes, welchen Hr. Ed. Schuré, Mitarbeiter an der „Révue des deux mondes", in welcher vor einigen Jahren eine sehr werthvolle Studie über R. Wagner von ihm veröffentlicht wurde, an den Redacteur der „Rivista Europia" über das Bayreuther Unternehmen geschrieben hat. Der Letztere, ein Orientalist, Professor des Sanscrit in Florenz, eröffnete diese Subscription mit einem ganz ansehnlichen Betrage. — Den Londoner Verein betreffend, theilt uns Hr. Dannreuther von dort ergänzend mit, dass zu dessen Gründern auch unser geschätzter Mitarbeiter Hr. Dr. Hüffer zähle. Dieser Verein hat bereits sehr erhebliche Resultate aufzuweisen. Unter gleich günstigen Auspicien hat der kürzlich definitiv constituirte Nürnberger Wagner-Verein, dessen Vorstand aus den HH. Finanzrath von Manz (Obmann), Hofmusiker Kündinger (stellvertretender Obmann), Rechtsconcipient Wunder (Schriftführer) und Musikalienhändler Schmid (Cassirer) besteht, seine Thätigkeit begonnen.

* F. Lachner's Requiem ist nun auch in Wien, im letzten Concert des Akademischen Gesangvereins, aufgeführt worden Wie in Leipzig und voraussichtlich in der den Dresdenern am Palmsonntag bevorstehenden Aufführung dieses Werkes dirigirte auch in Wien Hr. Lachner sein Requiem selbst. Der Berichterstatter der „Bl. f. Th., M. u. K." sagt, nachdem er die relativ guten Eigenschaften angeführt hat: „Allein wie ist es denn in Lachner's Werke um gedankliche und rhythmische Eigenart, wie ferner mit der Auffassung und Wiedergabe des heiligen Textes bestellt?" und meint, dass das Werk in diesem Hinblick kaum mehr als eine „Niete" böte.

* Ueber das Bülow-Concert in Cöln sitzt in der Cölnischen Zeitung kein Geringerer als Hr. Ferd. Hiller zu Gericht. Man gibt, wahrscheinlich darauf hin, seine Verwunderung über die für den beregten Abend getroffene Wahl Beethoven'scher statt Hiller'scher Werke öffentlichen Ausdruck.

* Das bereits an diesem Ort erwähnte, nach einer vorgefundenen Beethoven'schen Skizze von Hellmesberger vollendete Violinconcert ist kürzlich in Wien durch den Hrn. Bearbeiter zum Vortrag gelangt.

* In Prag beabsichtigt man ein zweites deutsches Theater auf Action zu bauen.

* Gelegentlich der am 9. d. M. im Münchener Hoftheater stattgehabten Aufführung von Racine's „Esther" kam die von Baron v. Perfall hierzu componirte Musik zum ersten Mal öffentlich zu Gehör.

* Im Laufe nächster Tage wird im Stadttheater zu Magdeburg Wagner's „Rienzi" zum ersten Mal in Scene gehen.

* Die erste Aufführung von Max Bruch's „Hermione" im Berliner Opernhaus ist definitiv für den 16. d. M. angesagt. Man ist sehr gespannt auf dieses Werk.

* „Corsaire noir", die neueste, auf einen von ihm selbst gedichteten Text componirte Operette Offenbach's, wird im Theater an der Wien zu Wien um 1. Mai, also unmittelbar vor Schluss der Saison, aufgeführt werden. Ausserdem beglückte der Unermüdliche die Wiener am 8. d. M. mit einer neuen einactigen Operette, „Fleurette", deren erste Aufführung im Carl-Theater er selbst leitete.

* In der Pariser Opéra comique ging am 26. Febr. Mozart's „Figaro" nach langer Unterbrechung zum ersten Mal wieder in Scene. Die Leiter der genannten Bühne scheinen also den lächerlichen Deutschenhass ihrer Landsleute nicht unbedingt zu theilen.

* Am 5. März fand in Brünn die erstmalige Aufführung der neuen dreiactigen romantisch-komischen Oper „Cingara" von J. N. Fuchs statt. Das Werk errang einen schönen Erfolg; der Componist, Capellmeister der genannten Bühne, wurde nach jedem Actschluss gerufen.

* Das Gastspiel der italienischen Operngesellschaft, mit Frau Artôt-Padilla als Primadonna, im königl. Opernhause zu Berlin wird am 18. d. M. seinen Anfang nehmen. Vorläufig sind die Opern „Barbier von Sevilla", „La Traviata" und der „Liebestrank" in Aussicht genommen.

* Das bisher im Besitz des Rheders O. M. Sloman befindliche Hamburger Stadttheater ist von einem Consortium dasiger Kunstfreunde käuflich erworben worden.

* In der Opéra comique zu Paris ist eine Operette von Saint-Saëns in Vorbereitung, welche den Titel „Die gelbe

Prinzessin" führt und deren Handlung auf japanesischem Boden spielt.

* Die Pariser werden nächstens die Bekanntschaft mit C. M. v. Weber's „Sylvana" machen können, welches Werk im dortigen Athene-Theater zur Aufführung gelangen soll.

* Der Flötenvirtuos A. Terschak gedenkt eine grössere Kunstreise durch Amerika zu unternehmen, da es hier zu Lande nicht recht mehr mit den Concertreisen auf gen. Instrumente gehen will.

* Ferdinand Hiller ist dieser Tage in Berlin eingetroffen, um daselbst ein zum Besten der „Kaiserin Augusta-Stiftung für deutsche Töchter" veranstaltetes Concert zu leiten. Die so günstige Gelegenheit, dem Programme auch neue Compositionen seiner Feder einzufügen, wird er durchaus nicht unbenutzt lassen. Ob er das Concert gleichzeitig auch zum Schauplatz seiner Triumphe als Pianist machen wird, wissen wir noch nicht.

* Der Violinist Hr. Rob. Heckmann hat sich zu Concerten nach Holland begeben.

* Aus Pest wird berichtet, Franz Liszt werde daselbst am 18. d. M. öffentlich concertiren und u. A. Compositionen von Beethoven, Schubert und Chopin vortragen.

* Der k. k. österreich. Hofopernsänger Charles Adams in Wien beabsichtigt die Bühne zu verlassen und sich ins Privatleben zurückzuziehen.

* Der pseudonyme Tenorist Arnold Walden, welcher unlängst in einem Berliner Wohlthätigkeitsconcert auftrat, ist ein Prinz von Sayn-Wittgenstein.

* Bei der Preisausschreibung der Philharmonischen Gesellschaft in Warschau hat Hr. Jarecki in Warschau die zwei ersten Preise, 150 Rubel für eine Sonate für Pianoforte und Violoncell und 50 Rubel für die vierstimmige Composition des 93 Psalms davongetragen. Hr. Jarecki war, wie früher Hr. Hofcapellmeister Abert in Stuttgart, früher seines Zeichens Contrabassist.

**Auszeichnung.** Der Baritonist Faure aus Paris hat nach Absolvirung seines Gastspiels in Brüssel von dem König der Belgier den Leopold-Orden erhalten.

**Briefkasten.** *A. M.* in *K.* „Lohengrin", Meser in Dresden, mit Text 8 Thlr., ohne Text 5 Thlr.; „Tannhäuser", Breitkopf & Härtel in Leipzig, in beiden Arrangements à 8 Thlr. — *P. F.* in *Z.* Inhaltsverzeichniss zum vor. Jahrgang wird leider erst im nächsten Monat zur Versendung gelangen können. — *F. R.* in *B.* Wir wissen nicht, zu welchem Zwecke Sie uns mit der Berichtigung einer von uns nicht verschuldeten falschen Angabe betrauen, noch sonderbarer erscheint Ihr Vorschreiben einer bestimmten Fassung der betr. Nachricht, an der wir übrigens kein weiteres Interesse entdecken können. — *Dr. B.* in *F.* Der schnelle Abdruck wird Ihnen Anlass zu weiterer Einsendung sein. — *—n.* in *St.* Ersparen Sie sich in Zukunft Ihre anonymen Berichte.

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 22. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 13.



## Die geehrten Leser

*des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit vorliegender No. zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.*

*E. W. FRITZSCH.*

## Censuren.

### I.

### W. H. Riehl.

(„Neues Novellenbuch".)

Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen mitgetheilt

von

**Richard Wagner.**

Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik der grossen deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheitskriege zur Abwehr der Forderungen des wiedergeborenen deutschen Geistes nahm, giebt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerwelt aus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigenthümliche deutsche Wesen in sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfallenden Zügen dahinsiecht. Während Alles, was sich zur Oeffentlichkeit und Macht drängt, immer mehr den Gesetzen einer durchaus undeutschen, allen deutschen Ernst wie alle deutsche Heiterkeit zerstörenden Civilisation sich unterwirft, treffen wir in der tiefsten Zurückgezogenheit des Privatlebens, in niederen Beamtungen ohne Protektion, namentlich aber in kleinen Universitäts-Städten unmerklich verkommend, die oft sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fortleben eines in seiner edleren Entfaltung gehemmten typischen Nationalgeistes an. Nach den Höhen der Gesellschaft zu jeder Aussicht auf Förderung, ja nur Anerkennung beraubt, werden aus dieser Sphäre die Blicke fast einzig auf die niederere Region des nicht minder verlassenen, und ungeliebt wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Tiefgründlichkeit des deutschen Geistes sich versenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer grossen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jacob Grimm zu nennen.

Der Gestalten gerade dieses Mannes, und seines treuen Bruders Wilhelm, hat sich der heutige Theater-Witz bemächtigt, um dem lachlustigen Publikum zu zeigen, wie solche Gelehrte sich ausnähmen, wenn man sie sich näher ansähe. Eine allerdings in das Wunderliche übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das

Spiel auf das grobe Lachen unseres glücklichen Theaterpublikums berechnet ist, dem Verständnissvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderlauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutschen Geistes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmuth und unschuldvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst verdankte. — Anders nimmt sich dagegen dieselbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben, oder gar in Büchern begegnen, nackt für sich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, sondern mit einem gewissen Hochmuth eben nur auf diese Unbehilflichkeit pochend, den nothdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Centrum der Welt ansehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draussen Liegende hineingezwungen werden soll. Die Eigenschaften des grossen Genie's oder des grossen Unglückes von der reinen Beschränktheit angenommen zu sehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unserer Theater-Dichter ist es aber noch beigekommen, dieses dem Deutschen unserer Tage so nahe liegende Thema der Lachlust vorzuführen. Das Erhabene zu verspotten scheint allerdings leichter, als das Nichtige in seinem lächerlichen Ernste zu zeigen!

Die von uns zuletzt berührte Erscheinung entbehrt, im Grossen und Ganzen erfasst, leider auch ihres sehr erklärenden und entschuldigenden Grundes nicht. Charakterzüge, welche dem Deutschen angeboren sind, und nur durch sehr vortheilhafte Ausbildung der Gesammtheit seiner Anlagen die Wirksamkeit von Vorzügen gewinnen können, müssen unter der traurigen Vernachlässigung, in welcher das deutsche Wesen seit fünfzig Jahren leidet, nothwendig nur ihre üble Seite entwickeln. Das individuelle Freiheitsgefühl, mit dessen rührender Verherrlichung der junge Goethe in seinem „Götz von Berlichingen" seine grosse Dichter-Laufbahn beschritt, ist der Zug, welcher den deutschen Volksgeist am meisten vom romanischen unterscheidet; liegen die schmerzlichen Folgen seiner Ausartung in der Geschichte des deutschen Reiches vor uns, so treten sie uns nicht minder bedauerlich in unserer modernen Litteratur-Periode entgegen. Und doch sind die hieraus entspringenden Fehler immer noch die am wenigsten bedenklichen; durch ihre Aufdeckung und Zurechtweisung verbleibt immer die Klärung eines Quelles reicher deutscher Tugend zu hoffen, während das eigentliche Gebrechen der gegenwärtig blühenden Litteratur so widerwärtiger Art ist, dass die Blosslegung der natürlichen Wurzeln jener sonderbar duftenden Blüthe weder eine deutsche, noch romanische, noch auch orientalische Tugend an das Licht bringen könnte.

Es ist erklärlich und zu entschuldigen, dass der in kleinlichen Verhältnissen verkommende, an jeder Entwickelung zu irgend welcher Macht verhinderte Deutsche, der rings um sich eine Welt in Flor erblickt, zu welcher er keine innerliche Beziehung seiner Natur erkennt, in Groll gegen alles Glänzende und machtvoll sich Aufdrängende überhaupt geräth. Selbst von Unbehilflichkeit zu Unbeholfenheit gedrängt, in eine Sphäre der engsten bürgerlichen Wirksamkeit eingezwängt, kann es dem sanften Gemüthe und offenen Kopfe liebenswürdig wiederum beikommen, die ihm einzig vertraute Welt zum Idyll zu gestalten, und in oft rührenden Variationen zu erklären, er sei glücklich und verlange nicht aus seinem Idyll heraus. Er gewinnt zur Anpreisung seines Idylls ein um so grösseres Recht, als er aus dem Schatten desselben auf eine Welt hinausblickt, in welcher ihm die Sonne nur das Hohle und Nichtige beleuchtet; er kann den Affekt, das falsche Pathos, welche dem falschen Treiben da draussen einen Anschein von wirklichem bedeutendem Leben geben soll, verlachen; seine Stimme, wenn er wahren drängenden Beruf dazu in sich fühlt, ermahnend und belehrend nach aussen erheben. Bereits wird es ihm aber sehr übel anstehen, wenn er bei dieser Gelegenheit in Zorn gerathen, vom Grenzstein seines Idyll's aus drohend in die Welt hinein rufen wollte. Ganz wahnsinnig jedoch würde er sich ausnehmen, wenn er, im Affekt des Zornes zu jeder Unterscheidung unfähig geworden, das Aechte selbst mit dem Unächten verwechselnd, nun überhaupt blindlings gegen alles losführe, was nun eben in sein Idyll nicht passen will. Wenn er z. B. mit schönem deutschem Instinkt herausgefühlt hat, dass in dem von unsrer modernen Civilisation verhöhnten deutschen „Philister" immer noch ein letzter und wichtiger Kern der ächten kräftigen deutschen Natur stecke, so wird es ihm vortrefflich anstehen, wenn er mit Liebe und Sorgfältigkeit diese Natur dem immer grösseren Entartungen ausgesetzten Volksgeiste zum Verständniss zu bringen sucht: — wie aber, wenn nun Das als fertige Erscheinung auf ihn zutritt, was im allergünstigsten Falle aus jenem Kerne sich entwickeln konnte, und wenn er nun, sie mit dem Teufel draussen verwechselnd, wüthend diese Erscheinung von sich abwehrte, und laut tobte und schrie: „ich will meinen Philister, nur meinen Philister; dieser ist der eigentliche Mensch!" — Er würde sich wirklich sehr komisch ausnehmen, bis dahin, wo die Sache ernsthaft wird und das ästhetische Delirium in moralische Perversität übergeht. Ein solcher biederer Deutscher, der rings um sich den realen Boden der bürgerlichen Welt mit gleicher Biederkeit gepflastert sieht, könnte zu dem alten Schaden, an dem wir alle leiden, viel neuen verderblichen Schaden anrichten. Denn, stachelt die Kleinlichkeit und den Neid des deutschen Philisters noch auf, so sperrt ihr demjenigen, der auf den ruhigen Freiheitssinn der offenen deutschen Natur noch einzig vertraute, den letzten Weg zur Rettung Aller vom gemeinsamen Verfall.

Der bekannte Verfasser des „neuen Novellenbuches", Hr. W. H. Riehl, darf den Anspruch erheben, über das Thema, welchem wir soeben unsere Aufmerksamkeit widmeten, als Autorität vernommen zu werden. Zwar scheint ihm, da er zwischen Dichter und Kritiker schwankt, der Gegenstand nicht völlig zu objektivem

Bewusstsein gelangt zu sein, wogegen er mit starkem subjektivem Gefühle mitten in ihm selbst mit inbegriffen erscheint. Wir sagen: mitten darin, um ihm zugleich die Stellung anzuweisen, die er uns nicht nur zwischen dem deutschen Gelehrten, dessen edelster Typus uns in J. Grimm vorliegt, und dem wahren deutschen Volksdichter, dem wir noch vergeblich zu begegnen suchen, sondern auch, in Betreff seines Urtheiles und seiner Tendenz, zwischen Denjenigen einnimmt, deren äusserste Charakterdifferenz wir in der vorangehenden Skizze kurz bezeichneten. Der bedenklichen Verirrung des Fanatismus des Philisterthumes hat er sich nicht zu jeder Zeit fern zu halten vermocht, und diese war es, die ihn zu einer Ueberschätzung seiner eigenen Kräfte verleitete, welche er, wenn wir nicht irren, nicht ganz unempfindlich zu büssen hatte. Uns erscheint nun dieses „neue Novellenbuch" ein Zeugniss für den edlen Rückhalt, welchen Herr R. in seiner wahren Begabung gegen die weniger ermuthigenden Erfolge seiner Wirksamkeit auf dem Wege jener Verirrung fand. Die Apostel des Idyll's, der maassvollen Selbstbeschränkung, wirken unwiderstehlich rührend und einnehmend, sobald sie uns mit dem Ausdrucke der innigen Bescheidenheit und Milde ansprechen: die Wirkung einer solchen Ansprache, wenn sie eben aus sanftem Herzen und ruhig klarem Kopfe zu uns gelangt, mahnt uns unwillkürlich an das verlorene Paradies, und sie ergreift um so tiefer, als es sich hier wirklich um das verlorene Paradies des schlichten und doch so tiefen deutschen Sinnes handelt, dieses Kernes der edlen deutschen Herrlichkeit, deren Verfall wir beklagen. Wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit, — oh! welcher Quell alles Erhabensten! Immer reicher und tiefer zu sein als man scheint, immer mehr zu leisten als man verspricht, immer kräftiger zu erquicken als man erhoffen liess, — diess ist der Lohn dieser ächten Harmlosigkeit. Wie sehr verliert aber diese Tugend sogleich an Kraft, wenn sie sich, auch nur mit dem Leisesten, ein einziges Mal rühmt, ja nur, selbst mit einem noch so versteckten Winke, auf sich deutet. Würde nun gar aber mit der ausgestreckten Hand, wie auf einem Einladungsschilde, auf sie, als grossen, besonderen Genuss versprechend, hingewiesen, ja sollten wir dieser Hand sogar anmerken, dass sie sich heimlich zur Faust ballt, um dem ersten vorübergehenden „Harmvollen" eines zu versetzen, so hätten wir nicht nur ein lächerliches Schauspiel vor uns, sondern wir würden auch ein sehr gerechtes Bedenken gegen die Natur der als produktiv uns angekündigten Harmlosigkeit unmöglich von uns abwehren können. Da Herr Riehl nun eben nicht nur Dichter, sondern auch Kritiker ist, dünkt uns auch das soeben hier berührte Dilemma seiner eigenen Natur ihn, und wie uns scheint, in sehr vortheilhaftem Sinne für seine eigene Entwickelung beschäftigt zu haben: er weiss es bereits als Dichter zu behandeln, — mindestens dünkt uns vor Allem die gemüthliche Novelle „das Quartett" aus des Dichters innerer Beschäftigung mit diesem Dilemma ihre Eingebung und Gestaltung gewonnen zu haben. — Wir dürften vielleicht wünschen, dass diese innere Reinigung in Zukunft sich auch etwas wählerischer auf die Beurtheilung des Werthes und der Bedeutung der vom Dichter zu verarbeitenden Einfälle richte: wir vermuthen, dass Herr Riehl dann etwa finden würde, dass die Mittheilung eines Stückes wie der „Abendfrieden", welches er seinem Buche als Vorrede giebt, auf einem Misverständnisse ähnlicher Idylle, wie sie, bei unscheinbar geringfügigem Stoffe unter der Hand wahrhaft grosser Dichter einen unbegreiflichen und doch unläugbaren Werth erhalten haben, beruhe. Recht einnehmend wird Herr Riehl jedoch stets wirken, und den Leser mit der Freude der Bereicherung durch neue, im wirklichen Leben ganz unbeachtet gebliebene, durch den Zauber der Wahrhaftigkeit künstlerisch lebendig geschaffene Bilder erfüllen, wenn er seine Gestaltungskraft so bestimmt und rückhaltslos ausschliesslich der Darstellung des von ihm innig Erschauten zuwendet, wie er diess in der originellen Novelle „die Hochschule der Demuth" that. Ein schöner, vielsagender Titel, welcher nach unserer Empfindung bereits als Motto dem ganzen freundlichen Buche vorgedruckt sein dürfte!

---

Herr Riehl musste es leider für vortheilhaft finden, in neuerer Zeit aus seinem zuletzt mit empfehlendem Anstande eingenommenen Idyll-Refugium hervorzubrechen, um allerhand kleinlichen, aber boshaften Unfug anzurichten. Sind es wirklich seine Besorgnisse um unsere Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen liest — auf das Genaueste studirt haben soll, oder ist es ein chronisch wiederkehrender Aerger über sein Verunglücken als öffentlicher Komponist „für das Haus", was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Gelegentlichkeit, zu Zeiten wieder auf das Feld der Musik treibt? Gewiss ist, er scheint es nicht lassen zu können, aus der Schule der musikalischen Demuth dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmuth loszulassen, welcher mit der Impotenz sich nicht abgeben will. So bekümmert es ihn neuerdings z. B., dass die Musiker zu viel Fertigkeit auf ihren Instrumenten erlangt haben, und bedauert, dass sie dadurch einen so guten Komponisten, wie Beethoven, welcher noch die C moll-Symphonie so geschrieben habe, dass man sie im Riehl'schen Idyll herunterzuspielen vermochte, schliesslich zu einer so schwierigen Schreibart verleiteten, dass man sich „im Hause" unmöglich mehr mit der Pfeife im Munde dazu an das Pult setzen könnte. Hierbei überlässt er es uns, jene so einfache C moll-Symphonie im musikalischen Tabaks-Kollegium uns aufgeführt zu denken, und geleitet uns, sollten wir keine grosse Erbauung hieran finden, dagegen mit Vorliebe in Bildergallerien und Lesemuseen, wo er vermöge harmloser Vergleiche und Analogien uns immer wieder den freundlichen Rath ertheilt, gegen alles Grosse, in der Kunst — wie gewiss auch im Leben —, möglichst mistrauisch zu sein. Für die Musik hat er es auf die Naivetät

abgesehen, und muss es bedauern, dass die neueren Komponisten, von Weber an, reflektirte Musik geschrieben haben, in welchem Bedünken er mit dem berühmten Wiener Doctor Hanslick durchaus übereinstimmt. Eine Definition jenes Begriffes einer „Naivetät“, welcher er eine „Reflexion“ gegenüberstellt, erspart er uns, vermuthlich in der Annahme, dass hierfür bereits Schiller gesorgt habe; diesen lesen nun aber unsere Kulturforscher nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, dass sie seine berühmte Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung“ insoweit irrig im Gedächtnisse bewahren, als sie dem dort definirten Naiven, welchem sehr bestimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuses Reflektirtes (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. Da es nun sehr bekannt ist, dass mit Reflexion sehr Vieles, nur keine Kunst, vor Allem keine Musik zu Stande zu bringen ist, gelangen unsere harmlos idyllischen Kritiker, an dem Leitfaden einer ebenso richtigen als treugemeinten Prämisse, zu dem, für die neuere Musik so fatalen Schlusse, dass an ihr unmöglich Etwas sein könnte. Seiner persönlichen Bedenken hierüber entäussert sich nun Herr Riehl vor einem Publikum, welchem bei dem Worte „Reflexion“ allein schon die Haut schaudert, da bis jetzt es noch Niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, dass es sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntniss handele, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntnissweise gegenübersteht; dass somit dem naiven Kunstproduziren ein reflektirendes Musikmachen gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als der intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntniss entgegenstellen zu wollen. Doch hält Herr Riehl auf solcher Basis öffentliche Vorträge, und erschreckt dadurch die Gemüther, welche bei „Reflektiren“, wenn sie es nicht mit „Resigniren“ verwechseln, auf das Nachdenken gerathen zu müssen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine so allgemein blühende Presse und ihre Organe gründlich erspart zu werden pflegt. Nun gar sich denken zu sollen, dass die Musik, die man dem Publikum im Theater vorspielt, durch Nachdenken hervorgebracht worden sei, müsste da, wo harmlose Erheiterung doch der einzige Zweck sein kann, eine wahre Kalamität erkennen lassen, gegen welche mindestens Bedenken erweckt zu haben dem berühmten Kulturstudiosen immerhin als grosses Verdienst angerechnet werden dürfte.

Und doch scheint es sich hier um ein bisher unenthülltes Geheimniss zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion Musik zu Stande gebracht. Er hat nämlich, seitdem ihm der Verfall der deutschen Musik in Folge des Aussterbens der von ihm studirten „Charakterköpfe“ ersichtlich geworden ist, darüber ernsthaft und ohne Spass nachgedacht, wie eine Musik zu schreiben wäre, welche dem Aergerniss abhälfe, und — er schrieb sie. Als er darüber bedenklich wurde, dass sie keinem Menschen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, und gerieth darauf, dass er im Ernste seines Vorhabens die „Naivetät“ vergessen hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, diese seinen Nachfolgern einzuschärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —

# Feuilleton.

## Das Philisterthum in der Musik.

Ein Capitel über Anti-Wagnerianer.

(Schluss.)

Dem nun zu erwähnenden Beispiel von Unparteilichkeit muss ich vorausschicken, dass es sich nicht in Schilda zutrug, sonder ein Artikel des Wiener Propheten der Anti-Wagnerianer ist, welcher der Direction des dortigen Conservatoriums den Vorwurf macht, dass sie sich nicht entblöden konnte, von dem bekannten Kunstfreund und Clavierfabrikanten Bösendorfer ein Geschenk von vierzehn neuen Flügeln anzunehmen, und, wenn schon einmal der grosse Fehler begangen, dieser fast zum Verbrechen hinaufgeschraubt wurde, indem man die Schüler auf den geschenkten Instrumenten spielen liess, anstatt diese (die Flügel, nicht die Schüler) in irgend einer geraumigen Rumpelkammer unterzubringen und andere Instrumente aus der Fabrik eines Concurrenten anzuschaffen, der zwar keine besseren liefert, sich selbe aber gut bezahlen liesse. — Sonderbarer Schwärmer! Sollten Jene Recht haben, welche ein richtiges Verständniss dieser merkwürdigen Zumuthung in der Freundschaft Bösendorfer's mit den Vertretern der Zukunftsmusik suchen? Denn dass Liszt, Bülow, Rubinstein, Tausig, Menter und unzählige andere mehr oder minder hervorragende Pianisten sich den Tort anthun sollten, in ihren Wiener Concerten auf Bösendorfer's Clavieren zu spielen, während daselbst bessere zu ihrer Verfügung ständen, ist doch etwas unglaublich!

„Die Recensenten werden immer später klug, als andere Leute“, sagt ein ehemaliger k. k. Staatsanwalt und jetziger Viceprophet der Anti-Wagnerianer in einem Momente der Einsicht. — Und Leute, die mit solchen Waffen kämpfen, wollen in Sachen höchsten Geschmackes unfehlbare Richter sein. Was für ein Titel passt nun für die bunte Menge, welche deren subjective, engherzige Urtheilssurrogate in glaubiger Einfalt so lange nachbetet, bis sie es für eigene Meinung hält, während kaum Einer aus der Masse die Sache, die sie bekampft, oder die, welche sie vertreten will, anders als der Tradition nach kennt. Es ist eine glückliche Mischung von Arroganz und Ignoranz, welche jedoch keinen anderen Titel als den der Lächerlichkeit verdient.

Gar oft hatte ich Gelegenheit, angesichts der bis zur Widerlichkeit sinnlosen Urtheile über das „neue Deutschland“ in der Musik tief bedauernd zu bemerken, welcher Missbrauch mit dem Namen: *homo sapiens* getrieben wird. Doch will ich dem ästhetischen Gefühl des Lesers die Tortur einiger jener widerlichen Beispiele, vor welchen der gesunde Menschenverstand, — wie der Genius in den Titelbildern der Zopfzeit — mit verhülltem Antlitze sich abwendet, gern ersparen und nur zwei drastische wahre Geschichtchen aus jüngster Vergangenheit erzählen.

Der Schauplatz der ersten war die ehemals freie Stadt im Süden, woselbst mich mein Verhängniss zur jüngsten Reprise des „Lohengrin“ ins Theater führte. Ich hatte daselbst eine Dame zur Nachbarin, deren eigenthümliche Aengstlichkeit mir auffiel und mich zu der theilnehmenden Frage veranlasste: was ihr fehle.

„Ach,“ sagte sie recht naiv für ihr Alter, „ich bin heute zum ersten Mal in einer Wagner'schen Oper — und fürchte mich vor dem entsetzlichen Lärm, der dabei losgeht.“ Mein Murmeln von einem „armen verführten Opfer“ schien sie missverstehend übel zu nehmen, und beeilte ich mich, ihren Gedanken durch die Frage: was

ihre Anwesenheit im Theater erzwungen — eine andere Richtung zu geben. „Man muss es endlich doch einmal hören — es wird so viel davon gesprochen", antwortete sie. — Als das Orchester zum Vorspiel ansetzte, bemerkte ich, wie meine gute Nachbarin Mühe hatte, die Hände niederzuhalten und mit ihrer Neigung kämpfte, sich beide Ohren zu verstopfen. Ihr Gesicht trug dabei den Ausdruck wonnigen Entsetzens, wie der von Kindern vor einem Kanonenschuss.

Das Silberflüstern des Vorspiels verrann; der Gesichtsausdruck der Dame neben mir zeigte Staunen und Betroffenheit, und im Verlaufe der Oper sah ich mehr als einmal Thränen in ihren Augen. Als die Oper (in Parenthese gesagt, diesmal in jedem Sinne mit „Ach" und „Weh"*)) zu Ende gegangen war, schlich sich meine Nachbarin, ohne auf meinen Gruss zu achten, tief beschämt, wie es mir schien, hinaus. Die, hoffe ich, ist vom Nachbeten und blindlings-Glauben geheilt.

Schwerer mag es werden, den Helden meiner zweiten Geschichte, einen alten Cantor, zu heilen, welcher, sooft auch in seiner Gegenwart über Wagner disputirt wurde, meine Apologien stets lautlos anhörte und sich stumm entfernte. Den Tag darauf jedoch besuchte er mich meuchlings, legte mit stürmischem und nicht sehr gewähltem Wortschwalle Protest ein gegen meine Meinung und lief, ohne mich zu einem Worte kommen zu lassen, davor. Dieses räthselhafte Benehmen ward mir klar, als ich entdeckte, dass der gute Mann sich erst daheim aus den Büchern seiner Propheten Raths erholte, inwieweit diese es ihm erlauben, mir beizupflichten oder mich zu bekämpfen. Bei dieser Gelegenheit brachte er stets einen reichlichen Vorrath von Excerpten mit, und als Echo seiner Propheten war ihm kein Unsinn gross, kein Widerspruch auffallend genug, um nur mit Kraftausdrücken um sich schleudern zu können. Das eine Mal hiess es: *Vox populi, vox dei*, und wenn ich ihm bescheiden die Thatsache vor Augen führte, dass zu keiner Oper der Andrang des Volkes ein derartiger sei, wie zu einer Wagner'schen, und dass für diese speciell die hohen und Extraeintrittspreise erfunden wurden — schimpfte er das Volk eine unmaassgebende, verführte Masse. —

Warum sollte dem unbedeutenden Cantor die Consequenz nöthig scheinen, wenn grosse Kirchenlichter des Philisterthums diese für überflüssig halten, wenn dieselben Leute, die heute die Programmmusik der „Radicalen" für den Kometen erklären, der den Untergang der wahren Musikwelt verschulde, morgen über den hehren Titel des Beethoven'schen Rondos: „Die Wuth über den verlorenen Groschen" in Verzückung gerathen. Den Philistern, welche bei dem Namen Prometheus nicht an den Genius denken, welcher das heilige Feuer der Begeisterung vom Himmel geholt, sondern an den Körper, der an den Fels geschmiedet zum Frasse der Geier wird, diesen Philistern ist es freilich unbegreiflich, wie man sich beim „Musikmachen" etwas denken kann, wie Musik etwas Anderes sein kann, als ein methodischer Lärm, geregelt durch die Gesetze der Harmonielehre. Vielleicht thut den guten Leuten irgend ein englischer oder deutscher Mechaniker bald den Gefallen und erfindet eine Toncombinations- und -Permutationsmaschine für Componisten, die Musik machen wollen, ohne an etwas Anderes als an Töne zu denken, und den Ausspruch gewiss als ketzerhaft perhorresciren, dass Musik nichts Anderes sei, als das Gewand des Schönen und Erhabenen, welches im Genius geboren wird, sowie Poesie, Malerei und bildende Kunst es sind. —

Dies ist ein Moment, welches genannte Herren mit einer ferneren Classe des Philisterthums in der Musik verknüpft. Zu dieser Classe gehören alle jene Schutzbefohlenen der hl. Cäcilie, vom „*god man and bad musician*" angefangen bis hinauf zu den Meistern des Faches, welche sich, um Gott behüte! nicht mit den Fortschrittsmusikern verwechselt zu werden, Musiker der alten Schule oder conservative Musiker nennen. Was aber in der Natur, im Staate, in Kunst und Wissenschaft gibt ihrem Principe, das sich im leidigen Prädicate „conservativ" ausdrückt, Berechtigung? Conservativ ist gleichbedeutend mit Stillstand, und ist doch selbst der Tod ein fortschreitender chemischer Process. Wer erklärt uns darum das Räthsel, dass freilich nur einzelne, jedoch gebildete Meister sich gegen die Bestrebungen der Fortschrittsmusiker erklären? Kann dieses Entgegenstemmen etwas Anderes sein, als verletzte Eigenliebe, die Consequenz persönlicher Missverhältnisse, oder ist es jene Zähigkeit, welche in falscher Scham, einen Irrthum einzugestehen, selbst an den für unhaltbar anerkannten, früher vertretenen Theorien krampfhaft festhält? Oder sollte endlich Meister Sachs Recht behalten, wenn er meint:

„— — Wer als Meister ward geboren,
Der hat unter Meistern den schlimmsten Stand." —

Erklärlicher ist der Abscheu einer nächsten Gruppe musikalischer Philister gegen die neue Geistesrichtung, da sie doch nicht nur die „Zukunftsmusik", sondern auch die Werke aus der sogenannten 3. Periode Beethoven's mit ihrer Verdammniss beehren. Es ist der gewaltige Geist, der ihnen bange macht, weil er in keine ihrer Regelschablonen passt. Mit der Loupe der kleinlichsten Pedanterie untersuchen sie die schwarzen und weissen Notenköpfe und rufen dann mit Shylokischer Zähigkeit: „Das steht nicht in dem Scheine — der Harmonielehre, — *ergo* taugt es nichts." So wurde es Hauptmann nach seinem eigenen Geständnisse stets unwohl, sooft er die letzten Quartette Beethoven's hörte, an denen sich selbst die Conservativen von heute erfreuen. Ja er verstieg sich sogar bis zu dem Ausspruche: die Welt hätte an Beethoven's Tod nichts verloren! Ein Pendant dazu ist das merkwürdige Urtheil Spohr's, welches Beethoven jedes ästhetische Gefühl abspricht. Armer Beethoven! Dein Glanz ist bald verloschen, dein Name bald vergessen, während Spohr, täglich populärer, immer weitere Kreise im Strome des Lebens zieht. —

Nur noch einer Sorte von Philisterthum in der Musik will ich Erwähnung thun, welche weniger Abscheu, weniger Bedenken gegen das Neue ihrer Kunst hegen, als jene Herzensangst alter Leute, die in ihren bequemen, breitgetretenen Schuhen lange gewandelt und nun die Anforderung an sich herantreten sehen, in neue, der Zeit mehr entsprechende zu schlupfen. Es sind ihre lieben, so ängstlich gehüteten Leichdörner, die vor der anfänglichen Enge neuer Schuhe zurückbeben. Doch was hilfts! Ueber kurz oder lang bekommt der alte Schuh hier einen Riss, dort ein Loch, er wird unbrauchbar, und der neue muss doch heran. —

Ja der neue Geist kommt heran! Er ist schon da, trotz Stemmen, Eifern und Schmähen. Wer die Fortschritte der „Zukunftsmusik" im letzten Jahrzehnt beobachtet hat, sieht, wie mächtig der neue Geist sich Bahn bricht. Seine Pioniere dringen schon selbst in die Wildniss des Geschmackes, jäten das Unkraut aus und machen den Boden urbar und empfänglich für das Schöne. Seit Italien das deutsche Volk beschämt und die Zukunftsoper mit ungetheiltem Beifall aufgenommen, greift jedes bessere Theater, wenn auch manchmal noch mit zaghaftem Finger, nach Wagner'schen Opern und gesteht es dann gerne, keinen Fehlgriff damit gemacht zu haben.

Ein Siegesdenkmal, wie es keinem lebenden Genius noch geworden, beginnt im Herzen Deutschlands sich in die Lüfte zu heben. Noch einige Jahre werden vorüberrauschen, und es wird mehr als Einer sich seines geschriebenen oder gesprochenen Wortes gegen die „Zukunftsmusik" schämen. Hat er doch damit Stein auf Stein zu seiner monumentalen Blamage aufgethürmt.

Wer Freunde von solcher Qualität und Quantität die seinen nennt, wie Richard Wagner, dessen Werke sind unmöglich Ausgeburten eines verirrten Genies; denn nur das wahrhaft Schöne und Grosse kann der Menschengeist so ganz, so unbedingt verehren. „Pfaffenthum" nennt solche Verehrung ein Correspondent dieses(?) Blattes. Es mag ein geringer Rest des im Kampfe mit der gesunden Vernunft dieses Herren unterliegenden Vorurtheils sein, welches obiges Wort ausgesprochen. Pfaffen aber sind diejenigen, welche um das Volk eine chinesische Mauer des Vorurtheils aufführen und unter Androhung ewiger sowie zeitlicher Strafen jeden hindern wollen, über diese hinaus einen Blick in das freie Schöne zu thun. Er wäre diesem sonst verfallen. Doch die Pfaffen aller Fächer sehen nicht oder wollen nicht sehen, dass ihre Mauer schon zu viele Breschen hat, um der Macht des anstürmenden Geistes zu widerstehen, dass sie bald in Ruinen zusammenfallen und sie selbst sowie jegliches Philisterthum in Natur, Staat und Kunst unter ihrem Schutte begraben wird. —

Wahrmund.

*) Schlussworte aus „Lohengrin".

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Berlin.

„Reise nicht am Freitag!“ so rathen uns wohlmeinende Gevattern und Basen; wir aber sind nicht abergläubisch, und ich kann sagen, die Freitagsfahrt am 1. März nach Leipzig hat mir wohlgethan. Keine Weichen-Vorstellung, keine planwidrige Zugkreuzung, — Alles lief gut ab. Vom Wagen ging es ins Schiff — der Thomaskirche, allwo eine andächtige Menge versammelt war, um den klingenden Offenbarungen des Riedel'schen Vereins zu lauschen, welcher zur Feier des Busstages (sächsisch) Händel's „Messias“ aufführte. Wer die Thomaskirche betritt und nicht in musikalischen Dingen ein Böotier ist, der weiss: dies ist Bach's Haus, der nächstliegende Gedanke gehört Meister Sebastian. Ich blicke nach der Orgel, es ist noch dieselbe, vielleicht existiren noch einzelne Claves von denen, welche unter der Hand des Gewaltigen, „gehorsam dem Gebieter“, einst willig niederducken mussten, möglicherweise ist die Claviatur noch dieselbe, ich weiss es nicht und konnte auch in der Eile nichts Zuverlässiges erfahren. Genug, dort oben sass vor länger als hundert Jahren der Steuermann, welcher nicht nur seiner singenden Gemeinde zur Zeit ein sicherndes Geleit gab, sondern auch der Nachwelt den Cours für ihre Tonfahrten vorgezeichnet hat. Leipzig und Gewandhaus, das ist eine andere Ideen-Verknüpfung, nicht minder selbstverständlich als Thomaskirche und Bach. Die idyllischen Klänge des reizenden Pastorale — die vorhergehenden Nummern hatte ich versäumt — erinnerten mich so eindringlich an die oft gerühmten Vorzüge des ausgezeichneten Orchesters, dass ich den Bach verliess, um den Tonwellen, welche, vom Streichquartett ausgehend, den weiten Raum durchströmten, zu lauschen. Eine hübsche Gelegenheit zu einer ersten Begegnung, — ich kannte nämlich bis dahin das Gewandhausorchester nur aus den Erzählungen Anderer. Die süssen, wohligen Töne verhallten, — klirr! Was ist das? Ein Clavier, sagen wir: ein tafelförmiges Pianoforte, es versuchte den Anschluss zu gewinnen, freilich vergebens! Wie eine Maus in einem Dome verlief sich der Klang, wie ein verlumpter Bettler unter einer festlich geschmückten Menge, so kam mir diese armselige Kirchenmaus, das Clavichordium!, vor. Ich will den mildernden Umstand nicht verschweigen, dass seine Rolle nur klein, mithin seinem Vermögen angemessen war. Frau Diez sang die Sopransoli. Mancher Mann mit grauem Haar wird sich entsinnen, in jungen Jahren auch eine Frau Diez als Solistin gehört zu haben; es ist dieselbe, aber die Zeit scheint an den Vorzügen dieser Sängerin spurlos vorüberzugehen; was sie an Frische etwa geraubt, wusste sie an Reife wieder zu ersetzen, und noch heute gewähren die gesanglichen Leistungen der Frau Diez dem Hörer einen wahren Kunstgenuss. Frau Krebs-Michalesi hatte die Altpartie übernommen. Sie sang die Hauptarie: „Er ward verschmähet und verachtet“ etwas ungleich im Ton; die Höhe mit Vorsicht, die Tiefe mit Absicht. Es bleibt schon eine Erbsünde der Altistinnen, mit dem Tenor concurriren zu wollen, sobald sie dessen Gebiet berühren. Die Behutsamkeit, mit welcher die Sängerin in der höheren Lage verfuhr, zwang das Orchester, sich überall, wo das rhythmisch prägnante Motiv des Geisselns auftritt, möglichst subtil zu verhalten. Ich vermisste anfangs die schneidigen aber so wirksamen Accente schmerzlich, söhnte mich aber bald mit der Wirklichkeit aus. Als Tenor fand Hr. Rebling Gelegenheit, seine oft bewährte und gerühmte Meisterschaft im gestrengen Kirchenstile aufs Neue zu zeigen, und ich hatte Veranlassung, mich abermals zu überzeugen, dass der Umgang mit den Wagner'schen Opern einer wirklich gesunden Sängernatur nicht schädlich ist. Bekanntlich wimmern die kritischen Zionswächter noch immer ihre gegentheiligen Klagelieder In den „Meistersingern“ ist Hr. Rebling ein vortrefflicher David, im „Messias“ war er ein Goliath. Das frische Erfassen der Aufgabe zeichnet ihn vor Vielen aus, die noch der herkömmlichen Ansicht huldigen: in der Kirche müsse man kühl singen. Hr. Bletzacher fungirte als *Basso serioso e furioso*, in letzterer Eigenschaft hat er zu fragen: warum die Heiden entbrennen und warum die Völker stolzen Rath halten? Ich möchte fragen: warum verlangten die alten Meister vom ernsten Basssänger solche Coloraturen? Da wird Einer antworten: weil damals dergleichen Zierwerk allen Kehlen geläufig war. Zugegeben! Aber wie siehts jetzt damit aus? Uebel genug, wer fordert in unseren Tagen vom Bassisten diese Behendigkeit, ja, wer hat an der verblümten Schreibweise, selbst wenn ihre Erzeugnisse mit Leichtigkeit uns vorgeführt werden, noch ein aufrichtiges Interesse? Hr. Bletzacher that und gab sein Bestes, am Schlusse überraschte er durch ein tiefes Sarastro-*E*, wie man es auch nicht alle Tage zu hören bekommt. Die Stimme ist von männlichstem Klange, die Gesangsweise kernig-deutsch, die Aussprache sehr gut. Die beiden Octaven $E$—$\bar{e}$, welche im „Messias“ zur Verwendung kamen, — es werden nur die künstlichen, nicht die natürlichen Grenzen des Organs sein — sind ebenmässig ausgeglichen. Sancta Caecilia, nimm diesen Bass in deinen Schutz!

Die alten Singakademien haben sich ebenso wie ihr Titel überlebt. Sie pflegen des Zopfes, schwelgen in wehmüthigen Erinnerungen an vergangene Zeiten und hoffen eine Zukunft, in welcher die Perücken wieder Mode werden. Aus diesen Ruinen spriesst kein neues Leben, hier gibts nur Stillstand und Tod. Die jungen Triebe erschienen in der Gestalt von Vereinen, welche sich nach ihrem Dirigenten benennen lassen und nicht ausschliesslich rückwärts blicken, sondern ohne die hemmenden Fesseln eines musikalischen Dogmas, also confessionslos, dem Gegenwärtigen ihre Theilnahme, ihren Fleiss zuwenden. Der Riedel'sche Verein ist ein solcher Sprössling, der sich gedeihlich zum starken Stamm entwickelt hat. Man kann es Wagner nicht verdenken, wenn er ihn als chorische Stütze für die „Neunte“ ausersah! Die Herzhaftigkeit des Soprans, wenn es gilt, die letzten Felsen-Nester der musikalischen Höhenzüge zu erklimmen, hat mich wirklich angenehm überrascht. Da heisst es einstmals: „Sein Joch ist sanft, und leicht ist seine Last“; sanft, leicht, — das klingt so unschuldig, aber der Chor ist schwer, wenn er leicht gesungen werden soll, und das hohe B ist eine harte Aufgabe, wenn es sanft verlangt wird. Die unverzagten Riedelinerinnen kennen kein Hinderniss! Der frappirende Klang des Alts rührt von etwa sechs Knabenstimmen her. Diese Mischung sei hiermit zur Nachahmung empfohlen, sie ist von bestechender Wirkung. Tenor und Bass sind nicht minder gut besetzt, genug, der Chor ist ganz vortrefflich, und was Riedel, der Feldherr, mit diesen Kerntruppen auszurichten vermag, — sagens nicht die Leute, sprichts nicht die Welt? Hätte ich mich nicht bereits im Zustande barhäuptiger Andacht befunden, ich würde nach dem Chore: „Sieh, das ist Gottes Lamm!“ den Hut gezogen haben!

Wie hat mir wohl der „Messias“ gefallen? Diese neugierige Frage wurde ich nicht los. Das Oratorium besteht aus 51 Nummern, wird also dem Vorwurfe der Länge nicht entgehen können. (Ein Engländer findet es wahrscheinlich noch zu kurz.) In Deutschland pflegt man ein und das andere Stück wegzulassen, und es bleibt noch vollauf genug übrig. Die Nummern-Oper und das Nummern-Oratorium sind, wie es mir scheint, heute in gleichem Grade bedenklich Das mag auf sich beruhen, aber eine Wahrnehmung war mir interessant: die unausbleiblichen Wiederholungen in den Arien, das „classische Dacapo“ wirkten nicht auf mich allein ermüdend, auch Andere seufzten ein: Zuviel! Der ehemals schwerfällige Verkehr innerhalb der verschiedenen Tonarten mag die alten Formen entschuldigen. Hatte man sich häuslich in der Dominante niedergelassen, so konnte ein Domicil-Wechsel nur stattfinden, wenn die vorschriftsmässige Kündigung und ein gemächlicher Umzug — Modulation heissen es die Alten — vorhergegangen waren. Die moderne Freizügigkeit durfte erst im Gefolge der gleichschwebenden Temperatur auftreten.

Leipzig erfreut sich eines concentrirten Musiklebens. Wenn Riedel den „Messias“ aufführt, dann wandert Alles, Kenner und Laien, Künstler und Dilettanten nach der Kirche, für diesen Tag wäre etwas Anderes weder dank- noch denkbar. Man darf mit Sicherheit darauf rechnen, die Gemeinde der Musiker beinahe vollzählig versammelt zu finden. Vom still-ernsten Professor bis

zum beweglichen Conservatoristen sind alle Classen und Stufen vertreten. Die lernbegierige Jugend hat sich mit Clavierauszug und Partitur (!) bewaffnet, — es kann dem Auge des Beobachters nicht entgehen, dass unter diesem Breitengrade die Edition Peters grünt und blüht.

Die Posaune — die eigentlich eine Trompete ist, — erschallt, und die Todten erstehen unverweslich! Dieses „Geheimniss" enthüllt Bletzacher mit seiner Prophetenstimme, und der ausgezeichnete Trompeter begleitet ihn. Ueber ein Kleines erheben sich die Lebenden, denn der Schlusschor beginnt: „Alle Gewalt und Preis und Macht und Ruhm und Lob gebühret". So oft ich die langathmige Melodie zu diesem langgestreckten Verse höre, muss ich an Lortzing's Oper: „Czaar und Zimmermann" denken: „Heil sei dem Tag, an welchem Du bei uns erschienen!" Ich könnte mir vor Aerger über diese lästerliche Ideenverknüpfung das Haar ausraufen, — mich tröstet nur die Gewissheit, dass es Anderen nicht besser geht. Wie viele Menschen vermuthen ein Citat aus den „Hugenotten", wenn sie den Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott" hören!

Die Orgel ist verstummt, die Menge zerstreut sich, ich sammle mich wieder und denke an den Alten von damals, der schon seit lange verstummt ist, dessen Werke aber noch immer das hohe Lied und Lob der Frau Musica singen. Da steigt ein „Engel" hernieder, — er war des „Messias" wegen express aus Merseburg gekommen, mit dem hatte ich gern geredet von all diesen Dingen, aber der Menschenstrom trennte uns bald, und die Bach-Gedanken wurden gänzlich zu Wasser, als ich die Schwelle der Ausgangspforte betrat. Eine Dame stand schirm- und rathlos draussen in der Finsterniss und verkündete in der Sprache, die da genannt wird die sächsische: Herr Jes's, 's regn't!

Wilhelm Tappert.

## Wien.

Die Pianisten Rubinstein und Bülow. — Bülow's Beethoven-Abende. — Philharmonische und Gesellschaftsconcerte. — Grillparzer-Feier der Gesellschaft der Musikfreunde und des Akademischen Gesangvereines. — Mozart's und Lachner's Requiem. — Quartettproductionen der Florentiner, von Hellmesberger und Dubez. — Zöglingsconcerte. — „Novitätensoirée". — Promberger's historisches Concert.

(Schluss)

Am wenigsten wurde Bülow der Sonnenklarheit und einfachen Herzlichkeit des ersten Beethoven gerecht, hier erschien uns seine Auffassung meist zu reflectirt und prätentiös; mit höchster Vollendung, himmelsklar und innerlichst durchgeistigt spielte der Künstler die Compositionen der zweiten Beethoven'schen Periode, unvergleichlich die letzten Werke des Meisters. Nur wer jahrelanges Studium auf diese tiefsinnigsten, geheimnissreichsten Tonschöpfungen gewendet, wer sich in diese subjectivste Tonpoesie mit opferwilliger Hingebung förmlich eingelebt hat, vermag uns zum Dolmetsch dieser Geistesblitze, dieser Herzenstöne zu werden, wie sie glänzender, inniger wohl kein zweites Mal in der deutschen Musik zur Erscheinung gekommen.

Als interessant mag die Thatsache erwähnt werden, dass Bülow nicht zu den Sonaten gehörige Clavierstücke, namentlich selbständige Variationswerke, noch um ein Haar besser spielte, als die Sonaten. So waren die „32 Variationen in C moll" der Glanzpunct des zweiten, jene über den „Walzer von Diabelli" noch entschiedener die Perle des dritten Abends. In der ebenso lichtvollen, als farbenreichen Darstellung des letztgenannten, Beethoven's Claviermusik abschliessenden Wunderwerkes steht Bülow wohl unter sämmtlichen Pianisten der Gegenwart einzig da. Der Künstler spielte sämmtliche Programmnummern mit bewunderungswürdiger Ausdauer und Treue aus dem Gedächtnisse, jeder der drei Beethoven-Abende war massenhaft besucht, und der stürmische Beifall des jedesmal vollzählig bis ans Ende ausharrenden Publicums mag den trefflichen Gast zur Genüge überzeugt haben, wie hoch man bei uns in Wien wahrhaft bedeutende Geistesthaten, seien es auch nur reproductive, zu schätzen weiss.

Anton Rubinstein gab in einem sonst nur für grosse Chor- und Orchesteraufführungen geeigneten Raume — dem grossen Musikvereinssaale — zwei Solo-Clavierconcerte, zu denen sich halb Wien versammelt zu haben schien, da auch das letzte Plätzchen nicht unbesetzt blieb. Beide Male spielte der Concertgeber grösstentheils Allbekanntes (unter welchem Schumann's „Symphonische Etuden" als wahrer Löwenvortrag genannt werden mögen), nur als Eröffnungsstück des ersten Concertes wählte er neue Variationen eigener Composition (Op. 89), die meisten geistreich und musikalisch gedacht, das Ganze sehr redselig, monoton — und eigentlich gänzlich überflüssig.

Während Rubinstein einen Virtuosentriumph nach dem anderen erfocht, war er als Dirigent der Gesellschaftsconcerte weniger glücklich. Vergebens versuchte er für die ihn heimathlich anmuthende national-russische Musik bei uns Boden zu gewinnen. Das „Orchesterbild" „Sadko" von Rimsky-Korsakow — eine raffinirt instrumentirte, gedankenarme Programmmusik — wurde im 4. ordentlichen Gesellschaftsconcerte energisch abgelehnt; Ouverture und Zwischenacte zu dem russischen Nationaldrama „Fürst Cholmsky" von Glinka (auf dem Programme des 1. ausserordentlichen Gesellschaftsconcertes) fand man musikalischer, nobler, allein dabei so sehr verstaubt und alltäglich, dass sich nur eine verschwindende Minorität ernstlich darum kümmerte.

Die übrigen Nummern des vierten ordentlichen Gesellschaftsconcertes waren die auf eine interessante Einleitung ein wenig bedeutendes Tongebäude setzende „Hamlet"-Ouverture von Gade, Meyerbeer's „Struensee"-Musik (die gänzlich spurlos vorüberging), ein hübsch gemachtes „Regenlied" von Goldmark, endlich eine neue Composition für Chor und Orchester, „Schicksalslied" (Dichtung von Hölderlin) von Joh. Brahms, unseres Erachtens das Bedeutendste, was der Künstler seit seinem mächtigen „Deutschen Requiem" geschaffen. Das Programm des ersten ausserordentlichen Gesellschaftsconcertes vervollständigte das interessante Fragment eines Beethoven'schen Violinconcertes (C dur), nach der von des Meisters Hand herrührenden Exposition von Hellmesberger mit grossem Geschick zu einem ganzen Satze ausgearbeitet, Beethoven's Clavierconcert in G dur, prachtvoll gespielt und mit geistreichen Cadenzen versehen von Rubinstein; zwei Nummern aus Schumann's „Genovefa", nicht sehr glücklich von Frl. Ehnn gesungen, endlich Mozart's Jupiter-Symphonie. Was das Beethoven'sche Fragment anbelangt, so fällt es sicher in des Meisters erste Schaffensperiode (das Clavierconcert in C moll und die C dur-Symphonie mögen die nächsten Nachbarn sein), erinnert im Ganzen an Mozart, enthält aber manchen echt Beethoven'schen Zug, die Modulation ist sogar stellenweise kühner, als man sie in der Regel an den ersten zwanzig Werken Beethoven's vorfindet. Wie für die Auffindung und formelle Wiederherstellung muss man auch für die pietätvolle reproductive Ausführung Hrn. Hellmesberger sehr dankbar sein.

Ein sehr gut besuchtes Concert, in welchem Rubinstein als Componist und Virtuose zugleich glanzvoll mitwirkte, war das zum Besten des Pensionsfonds der Conservatoriums-Professoren gegebene; Rubinstein spielte — vielleicht allzu stürmisch — sein leidenschaftliches 4. Clavierconcert (D moll) und mehrere Solostücke, Frau Gomperz-Bettelheim sang Arien aus Gluck's „Orpheus" und den von Rubinstein begleiteten Schubert'schen „Erlkönig", die Florentiner eröffneten mit Schumann's A dur-Quartett.

Regeres musikalisches Leben als die bisherigen Gesellschaftsconcerte entfalteten die feurigen Philharmonischen Concerte, von denen im Momente das dritte bis siebente zur Besprechung vorliegen. An Novitäten hörten wir Rob. Volkmann's farbenprächtige, zu des Componisten kühnsten und gelungensten Wagnissen zählende Ouverture „Richard III." — 3. Concert: drei unerhebliche „Deutsche Tänze" für Orchester von Bargiel — 5. Concert: eine nicht sehr originell erfundene, aber unter Inspiration Schubert's, Schumann's und Wagner's mit Lust und Liebe geschriebene, vortrefflich instrumentirte Symphonie (G moll) von dem jungen einheimischen Componisten Robert Fuchs und einen einzel-

nen Orchestersatz, „Phantasiestück" (Fragment einer Symphonie: orchestrirte Salonmusik) von W. Remy (Musikdirector Meyer in Graz), beide im 6. Concert; endlich als Quasi-Novität die zweite Aufführung der durch ihren echt orchestralen Charakter und die treffliche Mache sehr achtbaren A moll-Suite unseres feinfühligen Heinrich Esser, die freilich ebensowenig wie die vorgenannten Novitäten (im engeren Sinne) zu einem durchschlagenden Erfolge gelangte.

Von älteren oder schon öfter gehörten Werken brachte das dritte bis siebente Philharmonische Concert: Beethoven's C moll-Symphonie, „Coriolan"- und (erste) „Leonoren"-Ouverture, Clavierconcerte in Es- und C dur (gespielt von Hll. Bülow und Jaell); Mozart's Es dur-Symphonie; Gluck's Arie des Pylades aus „Iphigenie in Tauris" (A dur, gesungen von Hrn. Walter); Schubert's unvollendete H moll-Symphonie; Schumann's „Ouverture, Scherzo und Finale", C dur-Symphonie; Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture; Spohr's 9. Violinconcert (D moll, mit feinstem Geschmack und einer an deutschen Geigern seltenen Reife und Süsse des Tones gespielt von Hrn. Lauterbach); endlich als eine der interessantesten Reprisen die in Wien seit zehn Jahren nicht mehr gehörte Sinfonie fantastique („Episode de la vie d'un artiste") von Berlioz.

Was die Aufführungen anbelangt, so kann man mit denselben heuer wohl zufrieden sein. Mochte man mit diesem oder jenem Tempo, dieser Einzelnuance, diesem Accente nicht einverstanden sein, im Ganzen war in den Vorträgen Zug und Leben und hielten sich die Philharmoniker speciell an Brillanz der Aufführung ihres alten Ruhmes würdig. Unübertreffliche Leistungen, wie man sie wohl in der Welt nirgends vollendeter hören kann, waren eben jene der Berlioz'schen Sinfonie fantastique und des Schumann'schen Symphonie-Fragmentes (oder der Symphonietta: Ouverture etc.). — Der stets überzahlreiche Besuch bewies die sich fortwährend auf gleicher Höhe haltende Beliebtheit dieser genussreichen Productionen.

Ausser den Philharmonischen und Gesellschafts-Concerten haben wir nur zwei wichtigere Massenaufführungen (im grossen Musikvereins- und Redoutensaal) zu verzeichnen, zu denen beiden ein trauriges Ereigniss — das Ableben Grillparzer's — den Anlass gab. Die Gesellschaft der Musikfreunde wählte Mozart's, der Akademische Gesangverein Franz Lachner's Requiem als musikalische Todtenfeier. Um wie viel die erste Aufführung der letztgenannten an Vollkraft, Durchbildung und Klangschönheit nachstand (Rubinstein musste Mozart's Requiem wegen drängender Zeit gleichsam nur improvisiren, man hatte keine gewandten Posaunisten gewinnen können, der erkorene „Virtuose" blies jämmerlich falsch — Chormeister Frank hatte sich dagegen nicht die Mühe zahlloser sorgfältiger Proben verdriessen lassen, um seinem Lehrer Franz Lachner gerecht zu werden), hat sie beim Publicum doch in dem Maasse kräftiger eingeschlagen, als das Genie der Routine an künstlerischer Bedeutung voraus ist. Lachner's Requiem ist eine sehr würdige, sehr gediegene Arbeit, aber eben nicht mehr.

Eine höhere Idee, welche mit zwingender Nothwendigkeit die Composition ins Leben rief — (wie Mozart's Requiem —, ist nicht nachzuweisen, und nach genialen Einfällen in der Art jenes erschütternden Tamtamschlages im „Dies irae" der Cherubini'schen Todtenmesse wird man ebenso vergeblich suchen.

Was uns als relativer Vorzug des Lachner'schen Requiems (gegenüber anderen deutschen Capellmeistermusiken) erscheint, besteht darin, dass der erfahrene Meister mit seiner bedeutenden Gelehrsamkeit in den seltensten Fällen prunkt, vielmehr die sorgfältige Arbeit meist künstlerisch verdeckt und mit dem reinen Satz nur auf möglichste Klarheit und Abrundung hinarbeitet, eine Manier, welcher Mozart (Ouverture zur „Zauberflöte") seine schönsten Triumphe verdankte, durch die seinerseits Lachner (besonders in den zwei Soloquartetten des Requiems: „Hostias" in E dur und „Benedictus" in As dur) ein zauberhaftes Colorit erreicht, welches genügsame Hörer für manches weniger originelle Moment der Zeichnung vielleicht entschädigt.

In eben dieser „Zeichnung" (der Erfindung der Motive etc.) zeigt sich Lachner von Mozart, Cherubini, Beethoven, Händel und Mendelssohn beeinflusst. Der Form nach sieht Mozart's Requiem als Vorbild überall heraus.

Als Höhepuncte des Werkes mögen ausser „Hostias" und „Benedictus" die stimmungsvolle Einleitung (Requiem: alle vier Chorstimmen beginnen unisono F moll), das etwas weichlich, aber edel klagende „Lacrymosa" (mit dem zärtlichen Violasolo), die theils träumerischen, theils feierlichen Anfänge des „Sanctus" und „Agnus dei" bezeichnet werden: vorzüglich gearbeitet, aber ohne jegliche Eigenthümlichkeit sind die Fugen im „Kyrie" und „Quam olim Abrahae". Dass letztgenannte Partie des liturgischen Textes als Fuge behandelt werden muss, dafür ist kein überzeugender Beweggrund vorhanden.

Mozart hat eben die Sache so gemacht und zwar sehr gut: machen wir es ihm nach, das ist jedenfalls viel bequemer, als auf Erfindung neuer Formen des Ausdruckes sinnen.

Als schwächste Partie des Requiems ist der kurze Dreiviertelsatz „Pleni sunt coeli" nach dem „Sanctus" zu erklären: hier lässt uns einmal die „deutsche Capellmeisterei" ohne Maske grinsend ihr blutleeres Antlitz sehen.

Die Behandlung der Chorstimmen ist technisch meisterlich, die Declamation (obwohl nach älterer Schablone von rein musikalischem Gesichtspuncte ausgehend) meist geschmackvoll und richtig, die Instrumentation weist vornehmlich auf Mendelssohn's „Lobgesang" und „Psalmen". Von einem rauschend durchschlagenden Erfolge war trotz der gelungenen Aufführung keine Rede. An einigen Stellen brach sich achtungsvoll kühler Beifall Bahn. Der dirigirende Componist wurde freundlich empfangen, am Schlusse aber nur von einer Minorität gerufen. Ein dem alten Herrn unmittelbar nach dem Concerte von den Akademikern gebrachtes „Nachmittagsständchen" mochte als Pflaster die Schramme des Halberfolges zudecken.

Drei anziehende Concerte, bald hinter einander im kleinen Musikvereinssaale veranstaltet, waren jenes der Wiener Singakademie und die zwei Productionen der Conservatoriums-Zöglinge. Dieses jugendliche Zöglingsorchester (an Feuer und Energie für manche berühmte Capelle ein wahres Muster!) führte unter Hellmesberger's Leitung schwungvollst Gade's „Ossian"- und Weber's „Euryanthe"-Ouverture, dann Wagner's „Tristan"-Vorspiel (mit dem A dur-Schlusse) und „Lohengrin"-Entr'act (G dur) auf, Stücke, denen freilich das beengte Aufführungslocal zum Prokrustesbette wurde. Von Sololeistungen hervorragenderer Eleven wollen wir jene der jungen Damen Anna Angermeyer (blühend schöner Mezzosopran, grosse musikalische Bildung, keine Noblesse, kein dramatisches Temperament), Clementine Proska (etwas dünner, aber merkwürdig hoher Mezzosopran, geschmackvolle Coloratur), E. Wiedermann (vorzügliche Soubrettenbegabung), dann des blinden Geigers Wies und des Baritons J. Staudigl (von seinem berühmten Vater her Erbe eines wundervoll wohllautenden Organs) als die relativ bemerkenswerthesten auszeichnen. Das zweite Zöglingsconcert bestand wie alljährlich in theatralischen Vorstellungen auf der improvisirten Bühne des kleinen Musikvereinssaales, von den Eleven im Costume besorgt: obengenannte drei jungen Damen brachten hier ihre eigenthümlichen Talente noch charakteristischer zur Geltung.

Gewählt hatte man Scenen aus „Freischütz", „Waffenschmied", „Jüdin", „Prophet", „Dinorah". — Das Singakademie-Concert brachte zwei a capella-Chöre von Palestrina und Arcadelt (dem 1575 gestorbenen Capellmeister des Cardinals von Lothringen), eine Corelli'sche Sonate (Hll. Hellmesberger, Frank), Declamationen der Hofschauspielerin Frl. Bognar und Rob Schumann's vollständige „Wilhelm Meister"-Musik (Op. 98), d. h. die Gesänge der Mignon, des Harfners, der Philine und das „Requiem für Mignon". Die Lieder sangen Frl. Magnus, Fr. Passy-Cornet und Hr. Kraus mit feinem Verständnisse; das Ganze (welches den Meister doch nicht mehr in voller Frische zeigt) wirkte etwas ermüdend. Das „Requiem für Mignon" wurde diesmal besonders gut gesungen und wirkte daher, schon als musikalisch geschlossener („melodischer") gegenüber den Liedern, mehr als sonst. Unter Schumann's Werken schwerlich eine Perle, enthält das „Requiem für Mignon" doch manchen bedeutungsvollen, echt Schumann'schen Zug, besonders in der Begleitung, welche die

Singakademie leider auch diesmal nicht durch das Orchester, sondern das monotone Clavier besorgte.

Als sich von selbst ergebende Gegensätze nennen wir Hrn. Promberger's (Professor des Pianospiels am Petersburger Conservatorium) „historisches Concert" und Gotthard's „Novitätensoirée" (Aufführung neuer J. P. Gotthard'scher Verlagswerke). Solid, anständig war Alles in der „Novitätensoirée", hervorragende Erscheinungen vermochten wir aber nicht zu entdecken, wir nennen daher blos die Namen der Componisten (grösstentheils unsere engeren Landleute): Jul. Zellner (vierhändige Clavierstücke), Rufinatscha (Clavierphantasie), Lad. Zelenski (Clavierstücke), J. P. Gotthard (zwei hübsch gearbeitete Streichquartett-Sätze: Andante ongarese mit Variationen und Scherzo), Jensen, Mair u. s. w. (Lieder).

Hrn. Promberger's Concert verdient insofern Erwähnung, als uns in demselben (im Gegensatze zu anderen bei uns üblichen sogenannten historischen Concerten) doch einmal ein wirkliches historisches Concert geboten wurde: wir hörten ältere Tonstücke rein, unverfälscht, ohne jegliche moderne Zuthat, lehrreich nach chronologischer Reihenfolge geordnet.

Dass Hr. Promberger trotzdem sein Auditorium nachhaltig zu fesseln verstand, spricht für die Litteraturkenntniss und das feine musikalische Gefühl des gelehrten Professors. Das Programm versprach Beispiele des „Kirchengesanges und weltlicher Musik" (Madrigal) aus der Zeit von 1100–1740, dann Proben „erster Blüthe der Oper, des Sologesanges und des virtuosen Spiels auf dem Piano" (1600—1770) und hielt sein Versprechen redlich. Die Auswahl der Tonstücke (sämmtlich — mit Ausnahme des achtstimmigen „Crucifixus" von Lotti — hier noch nicht gehört) war vortrefflich.

Interessirten drei Chorsätze von Dufay, Palestrina und „Hymne an die h. Jungfrau aus dem 12. Jahrhundert", als in den alten Kirchentonarten componirt, hauptsächlich den Fachmusiker, so sprach dagegen ein deutsches Madrigal des 16. Jahrhunderts von Daniel Friederici (Cantor primarius zu Rostock) so reizend-volksthümlich an, dass es wiederholt werden musste.

Im Uebrigen erwiesen sich unseren modernen Anschauungen als zunächststehend zwei wundervolle Liebeslieder von A. Scarlatti (vorzüglich von Hrn. Schultner gesungen) und ein von Frl. Boschetti und Hrn. Kraus sehr frisch vorgetragenes, mit kleinem Zöpfchen behängtes, aber durch drastische Contraste und launige Totalstimmung anziehendes Duett aus der Opera buffa „La serva padrona" von Pergolese, einer Oper, noch 1862 in Paris mit grossem Erfolge aufgeführt.

Die Kammermusik hat bei uns heuer wieder Feste gefeiert. Fünf Hellmesberger'sche, fünf Becker'sche und drei Dubez'sche Quartettproductionen liegen hinter uns. Der letztbezogene Quartettverein wurde von dem trefflichen Harfenspieler J. Dubez mit den HH. Clerc, Blodec, Schubert gegründet und richtete sein Augenmerk hauptsächlich auf leichter zu spielende und zu verstehende Hausmusik von Haydn, Mozart, Spohr, Onslow u. s. w. Durch diese Programmaufstellung, sowie die Wahl des kleinen Salon Bösendorfer als Aufführungslocal schnitt das jüngste Streichquartett von vornherein den Gedanken einer Concurrenz mit Florentinern, Laub u. s. w. ab.

Die Dubez'schen Vorträge waren gerade nicht musterhaft gefeilt und klangschön, aber gut musikalisch, ohne Vordrängen des Einzelnen von pietätvoller Hingabe an die Compositionen dictirt. Die Florentiner eroberten, losgelöst von der Ullman'schen Fessel, rasch die durch jenen unrühmlichen Brodgang verlorenen Sympathien zurück. Sie brachten Novitäten von Rufinatscha, Gotthard (jene vorerwähnten zwei Sätze), Goldmark (Bdur), Veit (Esdur-Quartett), Raff (Dmoll-Quartett), die drei letztgenannten nur für die Florentiner neu, d. h. von ihnen noch nicht öffentlich gespielt. Wahre Musteraufführungen wurden wieder den Beethoven'schen Wunderwerken Bdur Op. 130, Cis moll Op. 131 und Schubert's phantastischem Gdur-Quartette zu Theil.

Gleichzeitig bedeckte sich auch wieder Hellmesberger mit Ruhm. Die Darstellungen ebendesselben Schubert'schen G-Quartettes, des Beethoven'schen Amoll-Quartettes, des B-Quintettes von Mendelssohn gaben, mindestens in geistiger Beziehung, den Florentinern nichts nach, ja waren denselben an Feuer und Poesie mitunter voraus. Von wirklichen Novitäten (nicht Reprisen, denn solche gab es bei Hellmesberger sehr interessante des Raff'schen Dmoll-, des Volkmann'schen Emoll-Quartettes u. s. w.) hörten wir nur eine im Ganzen recht anziehende Piano-Violinsuite (Dmoll) des Quartettmitgliedes S. Bachrich, welche sich einen sehr hübschen Beifall erwarb.

Da wir die Spalten des „Musikalischen Wochenblattes" schon übermässig in Anspruch genommen, müssen wir uns einen Bericht über die zahlreichen Soloconcerte (Geiger Remenyi, Sängerinnen Magnus, Rosa Girzick, Pianisten und Pianistinnen Smietanski, R. Bernstein, Schetril u. s. w.) auf das nächste Mal aufheben.

Dr. Th. Helm.

## Kürzere Berichte.

**Leipzig.** Der Musikverein Euterpe beschloss am 12. März mit seinem 10. Concert seine dieswinterlichen Aufführungen. Die Orchesterstücke waren die Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und „Genovefa" von Schumann, sowie Schubert's Cdur-Symphonie. Ihre Ausführung geschah in frischem Zuge; einige momentane technische Unzulänglichkeiten wurden durch manche für uns neue Vortragsnuance ausgeglichen. Vocalistisch ist zunächst von einem Bruchstück aus einer „Gudrun" betitelten Manuscriptoper von O. Bolck, bestehend aus Scene und Duett, zu reden. Dasselbe offenbart in Allem eine bei ansprechender Erfindungsbegabung geschickt gestaltende Hand und weist in seinem späteren Verlauf hübsche dramatische Momente auf. Die ganze Conception gibt ausserdem Kunde von des Autors Bekanntschaft mit den Forderungen des modernen Musikdramas, und dünkt uns schon aus diesem Grunde diese „Gudrun" lebensfähiger und in ihrer Vollständigkeit einer Aufführung würdiger, als jene eines Berliner Musikers seligen Andenkens. Die Composition des Hrn. Bolck hätte im vorliegenden Fall wohl in Etwas durch belebteres Anfassen der Gudrun-Partie durch Frl. Klauwell gehoben werden können, während der secundirende Hr. Rebling als Hartmuth stellenweis entweder mit der zu starken Instrumentation oder dem nicht discret genug begleitenden Orchester zu kämpfen hatte. Frl. Klauwell sang später noch Lieder von Schumann, G. Rebling (ein sehr sinnig tongeborenes „Frühlingslied", das der Beachtung empfohlen sei) und Raff, denen sie auf lautes Verlangen noch ein Lied von Taubert zugab, eine durch die seiner Zeit ihr von Jenny Lind gewordene Gunst in ihrer Trivialität nirgends beeinträchtigte Composition, gegenüber welcher sogar das neulich in denselben Räumen gesungene Metzdorff'sche Lied die Segel streichen musste. An und für sich schien uns diesmal der Gesang der jungen Dame nicht so frisch und frühlingslustig wie sonst, eine stimmliche Indisposition war nicht zu verkennen. Trotzdem war die Aufnahme beim Publicum die freundlichste, sogar in der oberhofcapellmeisterlichen Antiquität fand die Sängerin zustimmende Enthusiasten. — Blicken wir bei diesem letzten Euterpebericht noch einmal auf die sämmtlichen dieswinterlichen Concerte dieses Institutes zurück, so ist zu sagen, dass das letztere durch eine allen Zeitströmungen Rechnung tragende Aufstellung seiner Programme und durch die meist ganz vorzügliche Art der gebotenen orchestralen wie solistischen Leistungen sich sowohl den vollsten Dank der Abonnenten als deren freudigste Begrüssung des nächstwinterlichen Neubeginns der Concerte gesichert hat. Sollen wir hierbei noch Namen nennen, so seien es die der HH. Commerzienrath Blüthner, dessen opferwilligem Kunstsinn vor Allem eine Ermöglichung dieser Concertunternehmungen zu danken ist, Volkland und Svendsen, der verdienstlichen künstlerischen Leiter. — —.

**Leipzig.** Die von der Singakademie am 11. d. M. zur Erinnerung an den Friedensschluss und zum Besten der Invaliden veranstaltete geistliche Musikaufführung bot ein beziehungsvoll gewähltes Programm, nämlich Mendelssohn's „Lobgesang", das Requiem für Männerchor und Orchester von Cherubini und das „Halleluja" aus dem Händel'schen „Messias". Das Mendelssohn'sche Werk steht freilich hinsichtlich seiner geistigen Bedeutung nicht in gleichem Grade, wie die beiden anderen, auf der Höhe des durch die ganze

Aufführung gefeierten geschichtlichen Momentes. Die eigentliche Begeisterung tritt vor der „Bildung" zurück. An Stelle einer „weltumschlingenden" Weitherzigkeit der Stimmung haben wir entweder die engbegrenzte Individualität des Componisten, oder den Schematismus einer zwar geschickten, aber des eigentlich zündenden Elementes entbehrenden Mache. Zudem ist der Zweck der dem Vocaltheile vorausgehenden Instrumentalsätze nicht ersichtlich; die äussere Veranlassung zu dieser Anlage ist Mendelssohn offenbar die neunte Symphonie gewesen; aber während dort der Chor sich aus dem Instrumentenspiel als letztes nothwendiges Ziel herausringt, ist bei Mendelssohn der vocale Theil im Wesentlichen nichts als eine Wiederholung des vocalen. Das Verhältniss der beiden Sphären zu einander ist also hier ein rein äusserliches. In wie ungleich höherem Grade weht uns jener Aufschwung der Seele, jene naturwüchsige Begeisterung, welche der „Lobgesang" vermissen lässt, aus dem ein Jahrhundert älteren „Hallelujah" von Händel an! Das Requiem von Cherubini bildet das directe Gegenstück zum „Lobgesang"; in letzterem erschöpft sich der Componist ganz in der einseitig und überwiegend nach dem Momente der Aeusserlichkeit gefassten Form; dort dagegen eine an sich gehaltene, gleichsam nur der nothwendigsten Ausdrucksmittel sich bedienende Stimmung; ein bedeutender geistiger Hintergrund, der mehr geahnt wird, als voll in die Erscheinung tritt. — Die Ausführung der Werke war mit Sorgfalt vorbereitet, die Chöre — die Singakademie wie der das Requiem ausführende Männergesangverein „Arion" — sangen ihre Aufgaben sicher und correct und mit angemessener Belebung. Die Soli hatten Frl. Klauwell, Frl. Julie Lampadius und Hr. Robert Wiedemann übernommen, mit Ausnahme des Frl. Lampadius schon vielfach bewährte Kräfte; doch wurde auch die letztgenannte Sängerin ihrer Aufgabe in genügender Weise gerecht. Das Orchester bestand aus der verstärkten Büchner'schen Capelle und führte seinen Part bis auf ein paar Versehen befriedigend durch. Leider befanden sich die Bläser nicht in Uebereinstimmung mit der Orgel. Die letztere handhabte mit gewohntem Geschick Hr. Papier. St.

**Cöln**, 15. März. Das 9. Abonnementconcert eröffnete mit Ferd. Hiller's „Festmarsch, componirt zur Eröffnung der internationalen Ausstellung in London". Ihm folgte Violinconcert von Mendelssohn, gespielt von dem k. Concertmeister de Ahna aus Berlin. Hr. de Ahna errang glänzenden Erfolg; es steht ihm ein schöner, sangreicher Ton zu Gebote, den Vortrag charakterisiren Sicherheit und Ruhe, frei von jeder prätentiösen Affectation, aber gehoben durch Wärme der Empfindung. Die 3. Nummer des Programmes: erster Act aus Gluck's „Alceste", litt von vornherein an dem Uebelstande, dass im Programmzettel jeglicher Text zu den Gesängen fehlte. Das war also dramatische Musik ohne dramatische Handlung und sogar ohne Text. Wenn sich dabei die meisten Zuhörer anfingen zu langweilen, so darf das nicht Wunder nehmen, zumal auch die Solisten, Frl. Schneider (Alceste) und Hr. Kammersänger Hauser, beide vom Hoftheater in Carlsruhe, in keiner Weise Aussergewöhnliches leisteten. Dazu noch hatten die beiden Gäste fast beständig mit unserer Orchesterstimmung zu kämpfen (das Carlsruher Orchester steht tiefer), ein Umstand, der sich namentlich in den Recitativen unangenehm bemerklich machte. Beide Personen besitzen übrigens sehr schöne Stimmmittel mit guter Schule, und zum Schlusse endlich wusste wenigstens Frl. Schneider siegreich durchzudringen. Die Arie „Ihr Götter ewiger Nacht" trug ihr reichen, verdienten Applaus ein. Nebenbei sei hier bemerkt, dass die Direction unseres neuen Stadttheaters die Gluck'schen Opern in ihr Repertoire aufnehmen will. Das Chorpersonal an und für sich soll zahlreich werden, und aus einer am 1. Juli zu eröffnenden Chorschule hofft man alle nöthige Verstärkung heranziehen zu können, sodass allerdings hinreichende Chorkräfte zur Verfügung ständen. — Die noch folgenden Concertnummern bestanden in der grossen „Leonoren"-Ouverture und der neuen Symphonie No. 8, H moll, von Niels W. Gade. Letztere hat den gehegten Erwartungen ganz und gar nicht entsprochen, sie wurde kühl zu Grabe getragen. In der That, Gade's Erfindungskraft scheint zu Ende zu sein, man kann nur noch von einer meisterhaften Factur sprechen, die packenden, poetischen Gedanken fehlen. Gade hat uns durch seine früheren Compositionen verwöhnt, man verlangt von ihm mehr als eine blos talentvolle Arbeit; wie man die Symphonie bezeichnen könnte, wäre sie das Werk eines noch jungen Componisten. Freilich schon die F dur-Symphonie sticht bedeutend gegen die früheren ab, in dieser H moll-Symphonie zeigt die Phantasie noch geringere Flugkraft. — Das letzte Concert dieser Saison wird die grosse Matthäus-Passion bringen. — Am 12. März gab das sogenannte gräflich Hochberg'sche Streichquartett, die HH. Ernst Schiever, Hermann Franke, Leonhard Wolff, Robert Hausmann, eine Soirée im Isabellensaale des Gürzenich vor einem zahlreichen Publicum. Wir hörten ein Quartett G dur von Haydn, ein Quartett A moll von Schubert und das Cis moll-Quartett Op 131 von Beethoven. Die Spieler entwickeln einen sehr kraftigen Ton, ohne aber dadurch der Schönheit Abbruch zu thun. Die Ausführung ist vollständig klar und abgerundet Das Einzige, was man bemerken könnte, wäre etwa, dass der Primspieler an manchen Stellen sich objectiver halten, weniger durch cantilenirenden Vortrag heraustreten möchte. Das Publicum spendete den Productionen reichen Applaus. A. G.

**Dresden**. Die vorgestern stattgehabte 32. Aufführung der „Meistersinger", immer wieder vor überfülltem Hause, war äusserlich durch nichts hervorstechend; destomehr innerlich; Dr. Rietz war in ungewohnt rhythmisch flexibler Stimmung — es kamen sehr feinfühlige Uebergänge rhythmischer Art vor, sehr zarte Biegungen bei Themen, die sonsten herzlich viereckig verlaufen. Auch die Capelle war in Folge dessen dankbar animirt. Die herrliche Hornbegleitung zu Pogner's Anrede (Hr. Hübler), die Violoncellsoli, Flöte, u. s. w. gelangen enthusiasmirend. Hr. Degele (Beckmesser), Scaria (Pogner), v. Witt (Stolzing) und Frl. Zimmermann (Eva) sind die jetzt hervorragendsten Repräsentanten. Von den von mir bislang besuchten 25 Aufführungen war diese 26. (oder 1. im neuen Viertelhundert) die allerschönste. Fünfundzwanzig Mal die „Meistersinger"! Wie viel dümmere Dienstjubiläen werden doch heutzutage gefeiert! Was hat man in diesem Zeitraum gelernt! Beim fünfzigsten Mal möchte ich ein Buch über dieses Wunderwerk deutschen Genies, deutschen Fleisses und deutscher Treue gegen das eigene Ideal wohl schreiben dürfen; aber keine Recension innerhalb dreier Zeitungsspalten — das ist nach der ersten Aufführung leichter, als nach der 50., weil die kecke Jugendzuversicht eines ersten Urtheils zur Unmöglichkeit verschrumpft, wenn man an 50 Aufführungen herangereift ist. — Einen wirksamen, nicht unangenehmen Contrast bot die erste Vorstellung der Italienischen Oper Signor Pollini's (mit Mad. Artôt, Marini, Bosi und Padilla). Man gab freilich nur Donizetti's schwachen „Dom Pasquale", aber technisch vorzüglich, geistreich belebt. Man hat viel dabei über Wagner's sehr richtige Bemerkungen gelegentlich seines Briefes an einen italienischen Freund nachdenken können — namentlich über die Naturbegabung der italienischen Bühnenkünstler, die ungemein erfrischend und sinnlich anmuthend wirkte. — An Concerten ist des Abschlusses der Lauterbach'schen Soiréen zu gedenken, die Svendsen's Quintett, Op. 5, wiederholt in noch abgeschliffenerer Wiedergabe und mit verdoppeltem Beifall brachten. — Der Neustädter Musikverein, der diesjährig neu Ruff's erstes Trio (C moll), Rheinberger's Quartett mit Pianoforte, Stiehl's Sonate für Pianoforte und Violoncello brachte, veranlasst Dr. R. Günther zu der sehr richtigen Bemerkung im „Dr. J.": „Ein nicht geringes Verdienst des Quartettes im Neustädter Musikverein sowohl als im Tonkünstlerverein besteht in der Vorführung neuer Compositionen, ein Streben, welches nicht rühmend genug betont werden kann. Dasselbe ist des sorgsamen Einstudirens wegen mit grossem Zeitverlust verbunden und nicht immer in gleichem Verhältniss dankbar." Diese Ermunterung der Presse ist wohlverdient und endlich die einzig zeitgemässe Stellung. J. Brahms' „Von ewiger Liebe" hat (von Frau Bellingrath-Wagner ungemein schön gesungen) einen ganz entschiedenen Eindruck hinterlassen. — Die Decorirung der Capellvorstandsmitglieder Fürstenau und Hiebendahl durch den Albrechtsorden hat in hiesigen Künstlerkreisen angenehm berührt. — Die nächste sehr musikreiche Woche wird mit Lachner's (eigens dirigirtem) Requiem den Hauptabschluss der Saison bringen. L. H.

**Wiesbaden.** Die letzten Wochen sind reich an musikalischen Genüssen für uns gewesen, nicht nur an Zahl der stattgehabten Concerte, sondern auch an neuen Werken. In der am 23. Febr. gegebenen 4. Quartettsoirée der HH. Rebiczek, Scholle, Knotte und Fuchs hörten wir ausser dem Quartett in Es von Mozart das Adagio aus dem Cmoll-Quartett von Rubinstein, einen ersten Quartettsatz von F. Schubert (nachgelassenes Werk) und das Cis moll-Quartett von Beethoven. Die Mühe, welche sich die genannten Herren mit dem Cis moll-Quartett gegeben haben, verdient alle Anerkennung, — wir hörten von 10 Proben —, und hoffen wir, dass die Herren sich durch die Schwierigkeit der Aufgabe nicht von der Wiederholung ähnlicher abhalten lassen, selbst wenn ihnen auch Einiges noch nicht ganz nach Wunsch geglückt sein sollte, denn „es wächst der Mensch mit seinen grösseren Zwecken", warum nicht auch ein Quartett von so tüchtigen Künstlern? Für das viele Gelungene stimmen wir in den ihnen von der Zuhörerschaft gespendeten Beifall aufrichtig ein. Das Programm der fünften Quartettsoirée vom 8. März enthielt: Suite für Pianoforte Op. 115 (Gavotte, Sarabande, Courante) von Hiller, gespielt von Hrn. J. Buths, Quartett in Amoll, Op. 29, von F. Schubert und Trio (Ddur, Op. 70) von Beethoven. Hr. Buths rechtfertigte aufs Neue sowohl als Solo- wie als Ensemblespieler die gute Meinung, die er sich von seinem vielseitigen musikalischen Talente bereits hier erworben hat, und für unser öffentliches Musikleben ist es zu bedauern, dass er bald weggehen wird, um seine ihm obliegenden Reiseverpflichtungen als Stipendiat der Meyerbeer-Stiftung zu erfüllen. Als besonders gelungen in der Ausführung müssen wir den zweiten Satz des Beethoven'schen Trios bezeichnen, den wir so ausdrucksvoll und klar noch selten gehört. Wenn wir schliesslich den Wunsch aussprechen, dass bei der Aufführung von Quartetten die Mittelstimmen und das Violoncell im Allgemeinen etwas pointirter hervortreten könnten, statt sich manchmal auch an solchen Stellen als Accompagnement zu verhalten, wo man etwas mehr Ton erwartet, so möge dies nicht als Tadel aufgefasst werden, sondern als Referat über die Klangwirkung im Zuhörerraume. — Zwischen diese beiden Quartettsoiréen fielen das fünfte Symphonieconcert und ein Concert des Hrn. v. Bülow, deren Programme allein, abgesehen von dem besonderen Interesse, welches das zweite Concert durch die Künstlerpersönlichkeit des Hrn. v. Bülow gewährte, durch die Menge des für uns darin enthaltenen Neuen bemerkenswerth waren. Dasjenige des Symphonieconcertes lautete: Cmoll-Symphonie von Haydn, Violinconcert von M. Bruch, gespielt von Hrn. Concertmeister Rebiczek, Ouverture Op. 124 von Beethoven und Symphonie in D von E. Lassen. Das Bruch'sche Concert, für uns neu, documentirt in seinem ersten Theile grossen Schwung. Man wird gleich mitten in die Sache, nämlich den Solovortrag der Violine versetzt, und zwar mit einem so mächtigen Anlauf und unaufhaltsamen Zug, dass man sich unwillkürlich fragen musste: Was bleibt denn da noch übrig für die spätere Fortentwickelung im ersten Satze? Diese Frage beantwortete ein langes Orchestertutti, in welches das erste Solo mündete und das in diesem Satze eine eigenthümliche Stellung einzunehmen scheint, nämlich nicht diejenige einer recapitulirenden oder vorbereitenden Episode zwischen den Solosätzen, sondern als dasjenige, worauf es der Construction des Satzes nach als Ziel der Entwickelung ankommt, zu dem sich das Vorhergehende wie Vorbereitung verhält. Ob sich dagegen ästhetische Bedenken geltend machen lassen, soll hier nicht untersucht werden. Die Musik als solche ist geistvoll und fesselnd. Nicht minder fesselnd ist der zweite, langsame Satz. In beiden excellirte Hr. Concertmeister Rebiczek durch feurig-energischen und tonvollen Vortrag, sodass wir denselben zu seinen besten Leistungen zählen. Minder gelangen Hrn. Rebiczek die Doppelgriffpassagen des letzten Satzes. Für seine Gesammtleistung erntete Hr. R. reichen und verdienten Beifall. Auch die zweite grosse Novität des Abends, die Lassen'sche Symphonie, erfreute sich günstiger Aufnahme. Sie nimmt zunächst dadurch für sich ein, dass sie eine bestimmte Physiognomie zeigt, aus welcher trotz der unverkennbaren Verwandtschaft mit der Brüsseler Schule eine eigenartige Künstlerindividualität herausschaut. Unseres Erachtens findet diese Individualität in den beiden mittleren Sätzen, dem Andante und dem Presto, ihren reinsten Ausdruck. Im Andante herrscht sonnig heitere, von ansprechend melodischer Erfindung getragene Stimmung, deren Hauptmotiv im Trio des Presto wiederkehrt, wie inmitten fröhlich-entfesselten Treibens eine weiche, sehnsüchtige Erinnerung, dem Rhythmus des Presto angepasst. Beide Sätze sind von harmonischer, schöner Klangwirkung, frei von jeder Härte, während im ersten und letzten Satze die Posaunen (die mittleren Sätze sind nämlich ohne Posaunen geschrieben) zuweilen ein unerwartet ernsthaftes Wort reden. Der letzte Satz interessirt übrigens noch besonders durch piquante, bewegte Violinpassagen. Die Symphonie im Ganzen zeigt ausser den speciell erwähnten Vorzügen den denkenden, die Wirkung der Mittel voraus erwägenden Componisten, dessen Werken wir immer gerne wieder begegnen werden. Die Ausführung der genannten Werke von Seiten des Orchesters unter Leitung des Hrn. Jahn zeugten durch Klarheit und Präcision von sorgfältiger Vorbereitung. Auch die Haydn'sche Symphonie ging gut. Aber mit dem Vortrag der Beethoven'schen Ouverture können wir nicht einverstanden sein. Wir haben dieselbe unter Lachner in Mannheim und Lux in Mainz schon besser gehört. Die Einleitung war zu schleppend, um noch festlich zu klingen, und das Allegro zu rasch, um den Reiz der reichen Figuration, sowie den prächtigen Wechsel des Colorits in der Instrumentation in genügender Klarheit und Schönheit hervortreten zu lassen. Die Ouverture ist keineswegs ein Gelegenheitswerk, wie man hier zu glauben scheint, die man so *en passant* einmal mit einfliessen lässt, sondern von Anfang bis zu Ende, nach Schumann's Worten, „echter Beethoven". Nur kann man sie nicht nach der gewohnten Effectschablone spielen. Die Passagen widerstreiten durchaus einer äusserlich virtuosenhaften Behandlung, da sie alle contrapunctische Bedeutung haben. Was den Aufwand contrapunctischer Kunst betrifft, so ist diese Ouverture sogar die am meisten ausgearbeitete von sämmtlichen Beethoven'schen Ouverturen, und wenn Orchester und Dirigent sich erst etwas mehr in den inneren Organismus dieses ganz unvergleichlich schönen Werkes hineingearbeitet haben, wird bei einer wiederholten Aufführung auch der Geist Beethoven's verständlicher aus demselben zum Zuhörer reden, als es diesmal der Fall war. Es erübrigt nun noch das Programm des Bülow'schen Concertes mitzutheilen: 1. Chopin, Sonate in H moll, Op. 58; 2. Mendelssohn, Präludium und Fuge, Op 35, No. 1, Capriccio, Op. 33, No. 2 und drei Lieder ohne Worte; 3. Schumann, „Wiener Faschingsschwank", Phantasiebilder, Op. 26; 4. Beethoven, Sonate in Asdur, Op. 110; 5. Beethoven, Adagio mit Variationen, Op. 34, Rondo a capriccio, Op. 129; 6. Chopin, zwei Notturni, Op 32 und Op. 9, Impromptu, Op. 36, Valse brillante, Op. 42. Ueber Bülow's Spiel und Bedeutung noch etwas zu sagen, ist überflüssig. Sein Auftreten war auch hier von dem glänzenden Erfolg begleitet wie überall und wird dem zahlreich vorhanden gewesenen Publicum gewiss eine unvergessliche Erinnerung bleiben. W. F.

## Concertumschau.

**Amsterdam.** 1 und 2 Kammermusiksoirée des Hrn. Dan. de Lange: Clavierquintett und Lieder von J. Brahms, Claviertrio von H. Reber, Violoncellsuite von Saint-Saëns, Claviersonate von D. de Lange etc. — Das auf im Ganzen auf fünf Abende berechnete Unternehmen des Hrn. Prof. D. de Lange hat den höchst löblichen Zweck, das Publicum mit möglichst vielen guten Novitäten bekannt zu machen.

**Augsburg.** 31. Concert des Oratorienvereins: Concert für Streichinstrumente von J. S. Bach, Cmoll-Symphonie von Beethoven etc.

**Bern.** 7. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: 2. Symphonie von Beethoven, „Ruy Blas"-Ouverture von Mendelssohn, Gesang- (Frl. J. Behrends) und Clavier- (Hr. L. Brassin) Soli. — Concert vom Gesangverein und Liederkranz: „Zum Walde", Männerchor mit Orchester von A. Billeter, „Frühlingsbotschaft" von Gade etc.

**Braunschweig.** 5. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik: 2. Suite von F. Lachner, „Rienzi"-Vorspiel von

Wagner, Gesangvorträge des Hrn. M. Stägemann, Claviervorträge der Frau Sara Heinze aus Dresden.

**Breslau.** Symphonieconcert der Lüstner'schen Capelle: Sinfonia eroica von Beethoven, Ouverturen zu „Faust" von Spohr, „Braut von Messina" von Schumann und „Loreley" von Bruch. — Tonkünstlerverein am 11. März: Trio in Fdur von Schumann, Notturni in Gmoll und Fismoll von Chopin, Streichquartett Op 90, No. 1, von Rubinstein. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 15. März: Militair-Symphonie von Haydn etc. — Verein für classische Musik am 16. März: Bdur-Trio von Schubert, Amoll-Quartett von Schumann.

**Celle.** 4. Abonnementconcert unter Leitung des Hrn. F. Reichert: 7. Symphonie von Beethoven, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner etc.

**Chemnitz.** Concert zum Besten der von Frau Simon gestifteten „Heilstätte für deutsche Invaliden" am 13. März: „Leonoren"-Ouverture No. 3 von Beethoven, Violinconcert von M. Bruch (Hr. Carl Müller), Musik zu Schiller's „Wilhelm Tell" von C. A. Fischer, mit verbindendem Text von Dr. Alb. Möser etc.

**Frankfurt a. M.** 12. Museumsconcert: Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven, „Schicksalslied" von Brahms, Scenen aus „Idomeneo" von Mozart, 9 Symphonie von Beethoven.

**Hamburg.** 9. Philharmonisches Concert: Bruchstücke aus „Anakreon" von Cherubini, 9. Symphonie von Beethoven.

**Innsbruck.** 3. Concert des Musikvereins: Als Novitäten Cherubini's „Lodoiska"-Ouverture und Symphonie in Ddur von Mozart, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Heermann aus Frankfurt a. M.), Arie von Händel. — Am 18. März erstes Concert des Florentiner Quartett Becker.

**Leipzig.** 61. Aufführung des Dilettantenorchestervereins mit Ddur-Symphonie von Mozart, „Prometheus"-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträgen des Frl. Lampadius und Violoncellvortrag des Hrn. Winkelmann. Am 17. März: Matinée der Leipziger Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger mit reichhaltiger musikalischer Tafel. Man sagt uns, dass das Hauptinteresse dem Debut einer coloraturfertigen Miss Colville (Schülerin des Hrn. Rebling) und dem Liedervortrage des Hrn. Gura zugewandt gewesen wäre, wie Hr. Barge mit einem Flötensolo von Neuem seine Meisterschaft bezeugt habe. — 63. Kammermusikaufführung des Riedel'schen Vereins: Claviertrio in Gmoll von F. v. Holstein, R. Schumann's Impromptus Op. 5 im Arrangement für Clavier, Violine und Violoncell von F. Hermann, Streichquartett Op. 59, No. 2, von Beethoven, Lieder von R. Franz. Mitwirkende: Frl. Hauffe (Piano), HH. R. Wiedemann (Gesang) Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar (Streichquartett). — Am 18 März „Grosses" Concert des Leipziger Musikervereins: 6. Suite von F Lachner, Cmoll-Concertouverture von S. Jadassohn, Deutscher Triumphmarsch für Orchester und Claviervortrag des Hrn. C. Reinecke, Dr. H. Zopff'sche Lieder (Hr. Gura). — 20. Gewandhausconcert: „Coriolan"-Ouverture, Chorphantasie Op. 80 und 9 Symphonie von Beethoven.

**Lemberg.** 11. Soirée des Galizischen Musikvereins: Concerto grosso für Streichinstrumente von Corelli, Divertissement hongrois Op 54 von Schubert, Phantasiestücke Op 88 von Schumann, Gesangnummern von Mozart und Gounod.

**Magdeburg.** Benefizconcert des Musikdirectors Jul. Mühling am 13. März: Pastoralsymphonie von Beethoven, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesang- und Violinvorträge von Frl. Klauwell und Hrn. Rappoldi. — Concert der Singakademie am 16. März: Vorspiel zur Oper „König Georg" von Ehrlich, „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" von Händel. Symphonieconcert zum Besten des Orchesterpensionsfonds am 20. März: Cdur-Symphonie von Schubert, „Schicksalslied" für Chor und Orchester von Brahms, Esdur-Concert von Beethoven (Hr. Dr. Jul. Alsleben aus Berlin), Waldlied (Männerchor) aus „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann, Andante aus dem Bdur-Trio, Op. 97, von Beethoven (orchestrirt von Liszt).

**Meerane.** 2. Symphonieconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Hamlet" von E. Buch, Chor de Blanche de Provence von Cherubini, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell aus Leipzig.

**Naumburg a. S.** Gesangvereinsconcert am 8. März: „Freischütz"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge des Frl. Klauwell aus Leipzig, „Die Maikönigin", Pastorale für Soli, Chor und Orchester von W. St. Bennet, die Soli gesungen von Frl. Klauwell und den HH. Ravenstein und Singer aus Leipzig.

**Oldenburg.** 3. Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von A. Dietrich, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" von Bruch (Hr. Schelper aus Bremen) etc.

**Pest.** 5. Orchesterconcert von Hans Richter: Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Jupiter-Symphonie von Mozart, „Das Liebesmahl der Apostel" von R. Wagner. — Concert im kleinen Redoutensaale am 18. März zu wohlthätigen Zwecken: Cismoll-Sonate von Beethoven, Prelude, Nocturne und Polonaise von Chopin, Nocturne im ungarischen Stil von Abrányi, vorgetragen von Dr. Franz Liszt, Lieder von Schumann und Liszt, gesungen von Fr. I. Pauli-Markovics, Grosse Phantasie für zwei Pianoforte von Schubert, gespielt von den HH. Liszt und E. v. Mihalovich.

**Rotterdam.** Concert der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst am 23. Febr.: „Schicksalslied" von Brahms, „Salve Regina" von F. Wüllner, „Lobgesang" von Mendelssohn.

**Stralsund.** Musikalische Abendunterhaltung der Chorabtheilung des Gymnasiums: Ouverture zu „Hunyadi Lasslo" von Erkel, „Das Mädchen von Kola", Elegie für Chor und Orchester von C. Reinthaler, „Römische Leichenfeier" und „Normannenzug" von M. Bruch, „Beim Sonnenuntergang" von Gade etc.

**Weimar.** 6. Abonnementconcert im Hoftheater: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ungarischer Marsch von Schubert-Liszt, „Walkürenritt" von Wagner, „Mazeppa" von Liszt etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Bremen.** Hr. Scaria aus Dresden verlängerte sein hiesiges Gastspiel um einen Abend und trat am 10. d. M. noch in Gounod's „Margarethe" auf. — **Chemnitz.** Das zweite und letzte Debut des Hrn. Wachtel jun. im hiesigen Stadttheater fand am 13. d. M. statt; der Gast gab den Raoul in den „Hugenotten". — **Cöln.** In den Opern „Zampa" (am 11. d. M.) und „Wilhelm Tell" (am 13.) gab der k. preuss. Hofopernsänger Hr. Adolph Robinson seine 3. und 4. Gastrolle im Thalia-Theater. Ebenda sang Frau Monbelli „auf allgemeines Verlangen" nochmals die Rosine im „Barbier"; dass auch diesmal wieder Hr. Sivori die Zwischenactsmusik besorgte, ist fast selbstverständlich. Am 19. d. M. beginnt Hr. Southeim sein hiesiges Gastspiel. — **Danzig.** Am 7. d. M. betrat Frau Friederike Grün zum ersten Mal gastirend die hiesige Bühne und errang als Selica einen bedeutenden (?) Erfolg. — **Dresden.** Am 16. d. M. führte uns die von dem Impresario Pollini geleitete italienische Operntruppe im Hoftheater Donizetti's „Dom Pasquale" vor. Im Monat April wird Frau Lucca zu einem nochmaligen Gastspiel hierher zurückkehren. — **Hamburg.** Mit Vorführung der Titelpartie in Auber's „Fra Diavolo" eröffnete Hr. Dr. Gunz aus Hannover am 17. d. M. einen Gastspielcyklus im hiesigen Stadttheater. — **Hannover.** Im Hoftheater trat am 12. und 15. d. M. Signora Giulia Bennati als Rosine im „Barbier von Sevilla" und als Lady Harriet in der „Martha" gastirend auf. — **München.** Frl. Orgeni aus Hannover wird demnächst einige Male im hiesigen Hoftheater singen. — **Posen.** Ende voriger Woche gab Frau Mallinger hier als Gretchen in Gounod's „Faust" ein einmaliges Gastspiel. — **Stettin.** Am 8. d. M. errang die kgl. preuss. Hofopernsängerin Frl. Marianne Brandt hier als Fidelio einen bedeutenden Erfolg. — **Stuttgart.** Hr. Thomaseczek beschloss seine hiesigen Debuts am 14. d. M. als Falstaff in den „Lustigen Weibern". — **Wien.** Während der Monate April und Mai wird Frl. Minnie Hauck in Graz, Brünn, Dresden und Frankfurt a. M. gastiren.

## Kirchenmusik.

**Leipzig**. Thomaskirche am 16. März: Passionsmusik (3. u. 4. Theil) von H. Schütz. — **Dresden**. Kreuzkirche am 16. März: „Herr, hilf tragen" von E. F. Richter; „Es ist so still geworden", geistliches Abendlied von Lachner. Frauenkirche am 17. März: „Agnus dei" von J. Otto. — **Magdeburg**. Domkirche am 17. März: „Herr, gedenke nicht unserer Uebelthaten", sechsstimmiges Graduale von Grell; „Lasset uns mit ihm ziehen" von X. — **Weimar**. Stadtkirche am 17 März: „Ach, bis zum Tod am Kreuze", Offertorium von Schneider. — **Wien**. K. k. Hofcapelle am 17. März. Vocalmesse in D nebst Einlagen von Gottfr. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 17. März: Messe von Drobisch mit Einlagen von Krall und Proch. Dominicanerkirche am 17. März. Vocalmesse nebst Einlagen von Rud. Bibl.

## Opernübersicht.

(Vom 8. bis 16 März.)

**Leipzig**. Stadtth.: 8. Maurer und Schlosser; 10. Wilhelm Tell; 13. Freischütz; 16. Catharina Cornaro (Fr. Lachner). — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 10 Jessonda; 12. Freischütz; 13 Margarethe; 16 Troubadour. Walhalla-Volksth.: 9 Postillon von Lonjumeau; 10. Stumme von Portici; 12. Lucrezia Borgia; 15. Jüdin. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 13. Perichole. — **Bremen**. Stadtth.: 8. Zauberflöte; 10. Margarethe; 14. Hans Heiling. — **Breslau**. Lobe-Th.: 16. Rübezahl (Conradi). — **Chemnitz**. Stadtth.: 11. Weisse Dame; 13. Hugenotten; 16. Tannhäuser. — **Cöln**. Thalia-Th.: 8. Fidelio; 9 Margarethe; 10. Stumme von Portici; 11. Zampa; 12. u. 16. Johann von Paris; 13. Wilhelm Tell; 14. Barbier von Sevilla. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 8 Euryanthe; 10. Fliegender Holländer; 12. Freischütz; 14. Meistersinger; 16 Dom Pasquale. — **Elberfeld**. Stadtth.: 8. u. 12. Afrikanerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 12. Zauberflöte; 14. Maurer und Schlosser; 16. Joseph in Egypten. — **Graz**. Landschaftl. Th.: 9. Joseph und seine Brüder; 11. Zilda (Flotow); 15. Margarethe. Stadtth.: 8. Schöne Helena: 11. u. 15. Orpheus in der Unterwelt; 14. Schöne Galathea. — **Hamburg**. Stadtth.: 8. Tannhäuser; 9. Troubadour; 10. Martha; 11. Lohengrin; 12 Don Juan; 13. Figaro's Hochzeit; 14. Czaar und Zimmermann; 15. Fidelio; 16. Freischütz. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 10 Lohengrin; 11. Troubadour; 12. Barbier von Sevilla; 15. Martha. — **Magdeburg**. Stadtth.: 8. Postillon von Lonjumeau; 10. Martha; 15. Rienzi. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 8 Troubadour; 13. Prophet; 16. Rheingold („Nibelungen"-Vorspiel). — **Nürnberg**. Stadtth.: 8. La Traviata; 13 Wildschütz; 15. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Prag**. Deutsches Landesth.: 8. Fra Diavolo; 11. Schöne Galathea; 12. Don Juan; 14. Teufels Antheil. Kralovské zemské ceské divadlo: 10. u. 13. Marie decra pluku (Donizetti); 16. Ruslan a Ludmila (Glinka). — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 10. Zauberflöte; 14. Lustige Weiber von Windsor. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 10. Lustige Weiber von Windsor; 13 Figaro's Hochzeit. — **Wien**. K. k. Hofoperuth.: 8. Lucrezia Borgia; 10. Figaro's Hochzeit; 11. Dinorah; 12. Schwarzer Domino; 13. Meistersinger; 15 Hugenotten; 16 Waffenschmied. Carl-Th.: 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15. u. 16. Fleurette (Offenbach); 8., 9., 10., 11., 13., 15. u. 16. Verlobung bei der Laterne. Theater an der Wien: 8., 9., 10., 11., 12. u. 16 Fantasio; 13. Indigo; 15. Blaubart. Strampfer-Th.: 8. Rose von St. Flour, Schmuggler (beide von Offenbach). — **Würzburg**. Stadtth.: 8. Afrikanerin; 10. Rigoletto; 12. Lustige Weiber von Windsor; 16. Oberon.

## Aufgeführte Novitäten.

Bach (E.), Ouverture zu Shakespeare's „Hamlet". (Meerane, 2. Symphonieconcert.)

Brahms (J.), Clavierquintett. (Amsterdam, 1. Kammermusik des Hrn. D. de Lange.)

— — „Schicksalslied". (Magdeburg, Concert zum Besten des Orchesterpensionsfonds. Rotterdam, Concert der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst.)

Bruch (M.), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel". (Oldenburg, 7. Abonnementconcert.)

Fischer (C. A.), Musik zu Schiller's „Wilhelm Tell". (Chemnitz, Wohlthätigkeitsconcert.)

Lachner (F.), 2. Orchestersuite. (Braunschweig, 5. Abonnementconcert.)

— — 6. do. (Leipzig, Concert des Leipziger Musikervereins.)

Reber (H.), Claviertrio. (Amsterdam, 2. Kammermusik des Hrn. D. de Lange.)

Rubinstein (A.), Streichquartett Op. 90, No. 1. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Saint-Saëns (C.), Suite für Piano und Violine. (Amsterdam, 2. Kammermusik des Hrn. D. de Lange.)

Wagner (R.), „Das Liebesmahl der Apostel". (Pest, 5. Orchesterconcert von Hans Richter.)

— — Vorspiel zu „Tristan und Isolde". (Berlin, Concert von Bilse.)

Wüllner (F.), „Salve Regina". (Rotterdam, Concert der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst.)

## Journalschau.

Echo No. 11. Aus der Correspondenz M. Hauptmann's. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No 11 Besprechungen (Monatshefte für Musikgeschichte, sowie Compositionen von H. Erler [Op. 9 und 10], F. Ries [Op. 20] und L. Schlösser [Op. 43 45]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 12. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Wagner-Concert in Wien findet definitiv am 12. Mai statt. Auf dem Programm stehen: die für Paris neucomponirte Erweiterung der 1. Scene aus „Tannhäuser", Gluck's „Iphigenien"-Ouverture, Beethoven's „Eroica" und das Vorspiel zu „Tristan und Isolde".

* In Utrecht hat das Publicum in letztem Winter Gelegenheit zu eingehender Bekanntschaft mit Mendelssohn's „Elias" gehabt, indem dieses Werk zwei Mal in dieser Saison zur Aufführung gelangte.

* Wie wir im „Dr. J." lesen, hat das in unserer vor. No. erwähnte Berliner Wohlthätigkeitsconcert mit Hrn. Dr. Hiller ausschliesslich Werke dieses Componisten geboten. Gen. Blatt bemerkt dazu: „Ein solch kühnes Wagniss, welches der städtische Capellmeister von Cöln kaum bei einem der Heroen der Tonkunst, geschweige denn bei einem seiner musikalischen Zeitgenossen gestatten würde, hat in der That beinahe etwas Imponirendes".

* Das Darmstädter Interimstheater wurde am 6. d. M. mit Mozart's „Titus" feierlich eröffnet. Der Oper ging Weber's Jubelouverture und ein Prolog von Dräxler-Manfred voraus.

* Für die Mitte Mai stattfindende Enthüllung des Wiener Schubert-Denkmals soll Joh. Herbeck, als der Urheber des ganzen Unternehmens, die Festmusik componiren; dem Dichter Bauernfeld, einem Zeitgenossen Schubert's, wurde die Abfassung einer poetischen Festrede für beregte Feier aufgetragen.

* Das Musikinstitut zu Florenz hat einen Preis von 200 Frcs. für die beste auf die Worte „Benedixisti, Domine, terram tuam, avertisti captivitatem Jacob: remisisti iniquitatem plebis tuae" componirten sechsstimmigen Tripelfuge ausgesetzt. Zur Bewerbung um den Preis werden nur italienische Componisten oder solche, welche ihre Studien in Italien absolvirten, zugelassen; die resp. Compositionen müssen bis spätestens den 14. August 1872 an das genannte Institut eingesendet werden.

* Hans von Bülow wird auf Veranlassung des Mannheimer Wagner-Vereins am 4. April ein zweites Concert in Mannheim

veranstalten, dessen Reinerträgniss den Bayreuther „Nibelungen"-Aufführungen zufliessen soll. Orchesterwerke von Wagner und Beethoven'sche Clavierwerke werden das Programm bilden.

* In Leipzig, wo augenblicklich der Lachner-Cultus — wir erinnern nur an die wiederholten Aufführungen des Requiems und der neuesten (6.) Suite — in üppigem Flor steht, hat man am 16. d. Mts. sogar auch des Genannten antiquirte Oper „Catharina Coranro" wieder ans Licht gezogen. Diese 1. Aufführung brachte dem dirigirenden Componisten sogar drei Lorbeerkränze und einen Orchestertusch ein. Die letztere Auszeichnung dürfte bei ihrer in Hinsicht auf diesen berühmten Gast nicht gerade spärlichen Ausübung allmählich an Wirkung verlieren.

* F. v. Holstein's „Haideschacht" ist nun auch auf dem Carlsruher Hoftheater in Scene gegangen und hat sowohl bei der ersten Aufführung, welche dem anwesenden Componisten die wärmsten Ovationen einbrachte, als auch bei den Wiederholungen die freundlichste Aufnahme beim dortigen Publicum gefunden. Der Inscenesetzung des frischen Werkes wird nach allen Seiten hin vollstes Lob gespendet und dabei mit ganz besonderer Anerkennung des Hofcapellmeisters Hrn. Levi gedacht, unter dessen ausgezeichneter Direction diese Vorführung statthatte.

* Der Krankheit des Hrn. Betz wegen hat die auf den 16. d. M. angesetzte erste Aufführung von Max Bruch's „Hermione" im Berliner Opernhause nicht stattfinden können.

* Victorin Joncières hat eine „Demetrius" betitelte neue fünfactige Oper componirt, deren erste Aufführung im Laufe des nächsten Winters in Paris stattfinden soll.

* Der neue Gemeinderath zu Bologna beabsichtigt die dem dasigen Communaltheater bisher gewährte Subvention von 40,000 Lire zu unterdrücken.

* Capellmeister F. Marpurg's neue historisch-romantische Oper „Agnes von Hohenstaufen" wird zuerst in dem neu zu erbauenden Hoftheater zu Darmstadt in Scene gehen.

* Das diesjährige grosse englische Musikfest der drei vereinigten Chöre von Gloucester, Worcester und Birmingham wird unter Mitwirkung der Sängerinnen Tietjens, Lemmens-Sherrington und Adeline Patti, sowie der Sänger Santley und Lewis Thomas in den Tagen vom 10. bis 13. December in Worcester stattfinden. Zur Aufführung gelangen bei dieser Gelegenheit u. A. Oratorien von Händel, Mendelssohn und Bach.

* Verdi's „Aïda" wird nun auch in Parma, Padua und Bologna in Scene gehen.

* Auf Veranlassung Emilio Arrieta's, des Directors der Nationalmusikschule zu Madrid, ist ein Preis von 300 Duros für die beste Nationaloper ausgesetzt worden.

* Im Scala-Theater zu Mailand, woselbst zur Zeit Verdi's „Aïda" noch immer volle Häuser macht, soll demnächst auch die deutsche Musik grösserer Berücksichtigung gewürdigt werden: Weber's „Freischütz" befindet sich bereits in Vorbereitung; auch eine Wagner'sche Oper soll in Aussicht genommen sein. Damit jedoch neben der deutschen die nationale Musik nicht fehle, hat — dem Vernehmen nach — Verdi der Direction des Scala-Theaters die Composition einer neuen Oper versprochen.

* Robert Volkmann, dessen im vorigen Jahre componirte Ouverture zu Shakespeare's „Richard III." bereits an verschiedenen Orten zur ehrendsten Aufführung gelangte, hat neuerdings auch noch eine die Handlung begleitende Musik, bestehend in Melodramen und Entr'acts, zu dieser Tragödie geschrieben. Die nächste Aufführung der Shakespeare'schen Dichtung im Pester Nationaltheater wird unter Begleitung der Volkmann'schen Musik vor sich gehen.

* Der Exkönig von Hannover hat der Wiener Singakademie eine Unterstützung von 1000 Fl. zugewendet.

* Die jüngst cursirende, auch von uns nicht angezweifelte Nachricht, Gounod sei geisteskrank geworden, wird neuerdings negirt. Der Componist habe — so schreibt man — nur einen seiner gewöhnlichen Nervenanfälle gehabt, sei aber jetzt wieder genesen und werde voraussichtlich die demnächstigen Musikaufführungen der Choralgesellschaft in der Londoner Alberthalle dirigiren.

* Am 10. März trat der Baritonist Betz zum 1000. Mal im k. Opernhause zu Berlin auf, und zwar als Tristan in Spohr's „Jessonda".

* Caesar Franck, der Organist an der Kirche zu St. Clotilde in Paris, ist zum Professor des Orgelspiels am dortigen Conservatorium ernannt worden.

* Amerika bleibt nach wie vor ein Magnet für das wandernde Virtuosenthum. So beabsichtigten nach der „N.-Y. M." neuerdings die HH. Th. Ratzenberger, Pianist, und Ernst Schiever, 1. Violinist des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins, das Land der Yankees zu besuchen. Dem Ersteren ist der Weg bereits durch den in gen. Blatt vollzogenen Abdruck jenes Referates, dessen wir auf pag. 111 Erwähnung thaten, geebnet worden.

* Ein uns vorliegendes, unter „Concertumschau" abgedrucktes Programm bestätigt, dass F. Liszt am 18. März in einem öffentlichen Concert zu Pest als Pianist mitgewirkt hat. Wie wir auf anderem Wege erfahren, sind die Eintrittskarten trotz den hohen Preisen sofort nach Bekanntgebung verkauft gewesen.

* Neuerdings verlautet, A. Rubinstein habe sein nächstwinterliches amerikanisches Reiseproject wieder aufgegeben.

**Auszeichnung.** Der brasilianische Kaiser hat den Hofballmusikdirector Ed. Strauss mit dem brasilianischen Rosenorden decorirt.

**Gestorben.** In Wien starb am 8. d. M. der Dichter und Musikschriftsteller Rud. Hirsch. — In Detmold starb kürzlich der Hofcapellmeister Aug. Kiel im 60. Lebensjahre.

*Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

M. Erdmannsdörfer, Ouverture zu „Prinzessin Ilse".
W. Freudenberg, Chaconne und Fuge für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 9.
M. Weyermann, Streichquartett in D moll, Op. 27.

**Berichtigung.**

In No. 12, S. 182, Sp. 1, 9. Z. v. u. muss es „Diese versicht die" statt „Diese Vorsicht, die" heissen.

## Prämienangelegenheit.

Zur Rechtfertigung für den Hrn. Herausgeber d. Blts., zur Erledigung vielfacher Anfragen und in der Absicht, mein schuldbeladenes Gewissen ein wenig zu erleichtern, erlaube ich mir ganz ergebenst mitzutheilen, dass die „Geschichte der Musik" zur Zeit der Baumblüthe den geehrten Lesern und Leserinnen des „Musikalischen Wochenblattes" als reife Frucht zufallen wird. Spät kommt sie, doch sie kommt!

**Wilhelm Tappert.**

**Briefkasten.** *O. Z.* Es kann uns an Ihrem Anerbieten durchaus nichts liegen; wenden Sie Ihre Freibeuterei einem anderen Blatt zu. — *Carl Locker* in *Wien.* Ihre Correspondenzkarte hat bei uns den Wunsch nach Ihrer Photographie gelockert. — *Wahrmund.* Directe Sendung in Ihrem Falle das Beste. — *N. L.* in *C.* Hauptmann's Briefe erscheinen bei Breitkopf & Härtel. — Was Meyerbeer angeht, so meinten Sie wohl dessen Berliner Propheten. Im Uebrigen stehen wir der Angelegenheit fern. — *S. P.* in *N.-Y.* Was Sie uns vorpfeifen, singen hier bereits die Spatzen auf den Dächern. Portoersparniss daher dringend geboten. — *A. G.* in *C.* Wir müssen Ihnen schliesslich zustimmen.

# Anzeigen.

## Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Soeben erschien vollständig:

[97.]

# G. F. Händel's
## Clavierwerke

mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen

von

## Carl Reinecke.

Sammlung I.

| | | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|---|
| Heft 1, enth. Suite I: | Prélude, Allemande, Courante, Gigue . . . . . | — | 14 |
| „ 2, „ „ II: | Adagio, Allegro, Adagio, Allegro . . . . . . | — | 12 |
| „ 3, „ „ III: | Prélude. Allegro, Allemande, Courante, Air con Variazoni, Presto. | — | 20 |
| „ 4, „ „ IV: | Allegro, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. | — | 14 |
| „ 5, „ „ V: | Prélude, Allemande, Courante, Aria con Variazioni (Grobschmied) . | — | 14 |
| „ 6, „ „ VI: | Prélude, Largo, Allegro, Gigue . . . . . . . | — | 12 |
| „ 7, „ „ VII: | Ouverture, Andante, Allegro, Sarabande, Gigue, Passacaille . . . . . | — | 16 |
| „ 8, „ „ VIII: | Prélude, Allegro, Allemande, Courante, Gigue. | — | 14 |

Sammlung II.

| | | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|---|
| „ 9, „ „ No. 1: | Prélude, Aria con Variazioni, Menuetto . . | — | 12 |
| „ 10, „ „ „ 2: | Chaconne . . . . . . | — | 12 |
| „ 11, „ „ „ 3: | Allemande, Allegro, Air, Gigue, Menuetto con Variazioni . . . . . | — | 12 |
| „ 12, „ „ „ 4: | Allemande, Courante, Sarabande con Variazioni, Gigue . . . . | — | 10 |
| „ 13, „ „ „ 5: | Allemande, Sarabande, Gigue . . . . . . | — | 10 |
| „ 14, „ „ „ 6: | Allemande, Courante, Gigue . . . . . . | — | 16 |
| „ 15, „ „ „ 7: | Allemande, Courante, Sarabande, Gigue . | — | 10 |
| „ 16, „ „ „ 8: | Allemande, Allegro, Courante, Aria, Menuetto, Gavotte, Gigue. | — | 18 |
| „ 17, „ „ „ 9: | Chaconne . . . . . | — | 20 |

Sammlung III.

| | | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|---|
| „ 18, „ „ „ 1: | Suite: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. | — | 10 |
| „ 19, „ „ „ 2: | Suite: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. | — | 10 |
| „ 20, „ „ „ 3 u. 4: | Capriccio, Fantasia. | — | 12 |
| „ 21, „ „ „ 5 u. 6: | Chaconne. Lesson. | — | 14 |
| „ 22, „ „ „ 7 u. 8: | Courante e due Menuetti. Capriccio . . | — | 12 |
| „ 23, „ „ „ 9, 10 u. 11: | Preludio ed Allegro. Sonatina. Sonata. | — | 14 |
| „ 24, „ „ „ 12: | Sonata: Allegro, Trio, Gavotte . . . . . . | — | 12 |

Sammlung IV.

| | | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|---|
| „ 25, „ | Fuga I u. II . . . . . . . . | — | 12 |
| „ 26, „ | „ III u. IV . . . . . . . . | — | 12 |
| „ 27, „ | „ V u. VI . . . . . . . . | — | 10 |

---

## Musikalien-Nova No. 1 von 1872

[98.] aus dem Verlage von

## E. W. Fritzsch in Leipzig:

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| **Freudenberg, W.,** Chaconne und Fuge für Pfte., Op. 9. . . . . . . . . . . . | — | 25 |
| **Herzogenberg, H. v.,** *Columbus.* Eine dramatische Cantate für Soli, Männerchor, gemischten Chor und Orchester, Op. 11. Clavierauszug mit Text . . . . . . | 5 | 10 |
| **Ravnkilde, N.,** 3 Polonaisen f. Pfte., Op. 7. | 1 | — |
| **Rheinberger, J.,** Clavierquartett, Op. 38. Arrangement für Pfte. zu 4 Händen . . | 2 | — |
| —— *Das Thal des Espingo.* Ballade für Männerchor und Orchester, Op. 50. Clavierauszug mit Text . . . . . . . . . . | — | 25 |
| **Svendsen, J. S.,** *Sigurd Slembe.* Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama, Op. 8. Partitur . | 1 | 20 |
| —— Idem. Orchesterstimmen . . . . . . . | 3 | — |
| —— Idem. Clavierauszug zu 4 Händen von Aloys Reckendorf. . , . . . . . . | 1 | — |
| **Wagner, R.,** Albumblatt für Clavier . . . | — | 10 |

---

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

[99.]

## Concert

für

**Violoncell und Orchester**

von

## Johan S. Svendsen.

Op. 7.

Partitur. 1 Thlr. 25 Ngr. — Stimmen. 2 Thlr. 15 Ngr.
Principalstimme allein. 15 Ngr.
Von G. H. Witte bearbeiteter Clavierauszug. 25 Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 29. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 14.

Inhalt: 

### Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

I.

> Nur an der Anschauung und zugleich mit ihr kann sich die Idee entwickeln, und es gibt keine andere Theorie der Kunst als eine geschichtliche.
> Friedrich Schlegel.

Den Zusammenhang und die Wechselbeziehungen von Sprache und Musik in einer historischen Skizze flüchtig vor Augen zu führen, soll die Aufgabe der folgenden Zeilen sein. Von selbst drängte sich dieser Betrachtung die Frage über den Ursprung der Musik als eine in vielfacher Beziehung entscheidende auf. Nur ihre Lösung vermochte den Entwickelungsgang der Musik im Alterthume, sowie ihre seltsame Neugestaltung im Mittelalter zu erklären. Das spärliche Material dazu hat bis nun fast ausschliesslich die Sprachwissenschaft geliefert. Die Absicht, auch den Musiker zu einem gewiss fruchtbringenden Entgegenkommen anzuregen, möge das Mangelhafte dieser Arbeit entschuldigen. Ringt die heutige musikalische Theorie doch noch immer sichtlich nach Anhaltspuncten; leider hatte sie sich in allzustrenger Abgeschlossenheit bewegt; die hilfreichen Arme, welche ihr von Seite verwandter Wissenschaften geboten wurden, hat sie stolz zurückgewiesen und irrt nun trostlos in pfadlosen Gefilden. Möge der Versuch, ihrer ursprünglichen Heimath nachzuspüren, dem Antheilnehmenden nicht verübelt werden!

Sowohl die griechische Wissenschaft als auch der Rationalismus des vorigen Jahrhunderts haben sich neben der Frage über den Ursprung aller Dinge auch, freilich nur flüchtig, mit der über den Ursprung der Musik beschäftigt.

Weder die mythisch gefärbten Berichte der ersteren, noch die in der Luft schwebenden Hypothesen des letzteren sind von entscheidendem Werthe. In neuester Zeit ist, wie erwähnt, die Sprachforschung der in Fachtraditionen befangenen Musikwissenschaft entgegengekommen und hat Ergebnisse an den Tag gefördert, welchen sich der Musiker nicht mehr verschliessen darf. Der innige Zusammenhang von Musik und Sprache ist allerdings schon wiederholt Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung gewesen. Schon 1636 beschäftigte sich Pater Mersenne damit; in neuerer Zeit hat Merkel (Physiologie der menschlichen Sprache) den weittragenden Versuch einer Notirung der prosaischen Rede gemacht. Eine erhöhte Declamation sollte das Recitativ Jacob Peri's sein, und Rousseau, dessen klarer Sinn auch in seinen musikwissenschaftlichen Leistungen bewundert werden muss, sagt vom Principe der Melodie: *„C'est le même, qui fait varier le ton de la voix, quand on parle."* Richard Wagner, der nicht nur in seinen Kunstwerken, sondern auch in seinen vielbeschimpften, aber wenig gewürdigten Schriften Zeugnisse eines weitblickenden und tiefschöpfenden Geistes niedergelegt hat, wenn sie gleich unter manchem Halbausgedachten oder Uebertriebenen ihre Stelle finden, hat (vielleicht der erste unter den Musikern) den ursprünglichen Zusammenhang von Musik und Sprache und dessen praktische Bedeutung in seinem Werke „Oper und Drama" klar erkannt. Eine Frucht seiner Anregung ist das geistvolle Werkchen Louis Köhler's: „Die Melodie der Sprache". Ausschliesslich mit der Frage über den Ursprung der Musik aus der

Sprache beschäftigt sich ein auf die Forschungen Benloew's, Weil's und Rosny's gestützter akademischer Vortrag Beaulien's, *Sur l'origine de la musique.* Als bedeutungsvoll in dieser Beziehung ist insbesondere auch das vielgeschmähte Buch: „Händel und Shakespeare" von Gervinus zu bezeichnen.

Diese fragmentarischen Versuche haben auf die Musikwissenschaft noch wenig Einfluss geübt. In musikalischen Lehr- oder Geschichtsbüchern wird man kaum eine über die blosse Phrase hinausgehende Erklärung des Ursprunges der Musik finden. Eine allerdings verzeihliche Rathlosigkeit gebietet es hier, dieser Frage womöglich aus dem Wege zu gehen. Dabei feiert auf dem der strengen Forschung noch wenig zugänglichen Felde die Phantasie unbeirrt ihre tollsten Orgien. Gibt jede andere Kunst feste Anhaltspuncte zu ihrer Beurtheilung in der Natur, welcher sie ihren Stoff entnimmt, in dem Bedürfnisse, welchem sie entsprungen ist, so scheint die Musik, wie sie sich uns heutzutage präsentirt, solcher gänzlich zu entbehren und, unfassbar, desjenigen zu spotten, welcher sie ernstlich festzuhalten gedenkt. Es ist merkwürdig, welch abenteuerliche Ansichten auf diesem Gebiete selbst von bedeutenden Denkern ausgeheckt worden sind. Der Boden weicht sichtbar unter ihren Füssen, ihr Blick wird trübe, statt Beobachtungen bieten sie Visionen, statt klarer Urtheile ekstatische Ausbrüche.

So will der Eine in den Tonverhältnissen das verkörperte Gefühlsleben erblicken; nicht Gefühle, sondern blos Stimmungen drücke die Musik aus, meint ein Anderer; ein Dritter verlegt dagegen ihr Wesen in die symbolische Bedeutung der Form*); wieder ein Anderer fasst sie als eine Verklärung der Zahlenverhältnisse auf, und um das Maass voll zu machen, hält ein bedeutender Philosoph**) sie sogar für eine so unmittelbare Objectivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja, wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Es war Zeit, ästhetische Revision zu halten***), und hätte sie auch keinen anderen Erfolg gehabt, als zu beweisen, dass die Musik nichts Anderes ist, als — Musik. Von entscheidendem Einfluss war es, dass das Aufblühen der ästhetischen Wissenschaft einer Zeit angehört, in welcher die Instrumental- oder sogenannte reine Musik der Vocalmusik gegenüber zu überwiegender Geltung gelangt war. Keineswegs ausschliesslich musikalischer Natur waren die Ursachen davon. An derselben Sonne, welche Kant's „reine Vernunft", Fichte's Subjectivismus, die Romantik in der Litteratur und endlich die sensualistische Versunkenheit Deutschlands zur Reife und Ueberzeitigung brachte, schoss auch die Instrumentalmusik, vorhin ein kümmerlich wucherndes Schmarotzerpflänzchen, empor, plötzlich die unscheinbare Knospe zur narkotisch duftenden Riesenblume aufspannend. Der Menschengeist, welcher sich bishin nur als Bestimmtes, blind Gehorchendes gefühlt hatte, erkennt sich mit einem Male als das Bestimmende, als Herrscher des Daseins, als Mittelpunct des Weltlebens. *L'univers, c'est moi!* Der Allherrscher Gedanke erhob das individuelle Gefühl zur Mitsouverainin. Der reinen Vernunft stellte sich das reine Fühlen, dem Subjectivismus die Tyrannei des Willens, dem Freiheitsgedanken die Loslösung des Empfindens von der Aussenwelt, dem Sensualismus das gedankenlose Schwelgen in Nervenreizen an die Seite. Die Instrumentalmusik war ein Kind ihrer Zeit. Der Geschichtsschreiber der Zukunft, welcher die zweite Hälfte des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts in ihrem Feingehalte bezeichnen will, wird diesen Zeitraum die Periode der reinen Instrumentalmusik nennen.

Mit dem Aufblühen aller Wissenschaft fällt in diese Zeit auch das der Aesthetik. Die eigenthümliche Gestalt, in welcher sich ihr damals die Musik vorstellte, wurde als eine dauernde, ihrem Wesen eigene festgehalten. Wie durch einen Läuterungsprocess hindurchgegangen, erschien sie in ihrer reinsten Form. Was sie an irdischer Zuthat im Laufe der Jahrhunderte mit sich geschleppt hatte, war abgestreift, verflüchtigt, nur das Lichtbild ihres eigentlichsten, tiefsten Wesens geblieben. Eine verzehrende Schwindsucht hatte das feine, künstlich verschlungene Geäder des wundersamen Organismus blossgelegt; man lernte die unsäglich zarten Bedingungen seines Lebens kennen, aber — an einem sterbenden Körper.

Auch auf anderen Gebieten des geistigen Lebens hatte sich jene verflüchtigende, bis an die innersten Lebensformen zurückgehende, die Pulsadern des Herzens blosslegende Richtung geoffenbart. Ich erwähne die vorwaltende Lyrik, erwähne die gesprochene Instrumentalmusik, bis zu welcher sich die Romantik verirrte. Und sind uns in der Malerei die Karsten's und Cornelius', die Overbeck's und Führich's nicht mehr oder weniger Repräsentanten derselben? Das Bewusstsein der unverrückbaren Grundlage aller bildenden Kunst, der Natur, welches auch bei den weitgehendsten Ausschreitungen nie gänzlich abhanden kommen konnte, war Ursache, dass sich die Malerei nicht, wie die Musik, bis zum mystischen Spiele von Arabesken, bis zur Symbolik der reinen Form verlor.

Die durch den Drang der Zeitverhältnisse zu einem ungebührlichen Uebergewicht gelangte reine Instrumentalmusik wurde Ausgangspunct, ja man kann sagen, ausschliesslicher Gegenstand der ästhetisch-musikalischen Untersuchung. Den Boden, welchem sie entstammt, welchem sie ihre Wesenheit verdankt und dessen Beachtung für ihre richtige Würdigung unerlässlich wäre,

*) Neuestens W. Wundt, Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele, II, 60: „Für keine Kunst hat das Symbol eine grössere Bedeutung, als für die Musik. Sobald in ihr die symbolische Bedeutung der Form aufhört, ist es überhaupt mit der Bedeutung des Kunstwerkes zu Ende. Inhalt und Form gehen hier völlig auf in einander. Das musikalische Kunstwerk reflectirt nur auf die allgemeinste Uebereinstimmung der geistigen Organisation."

**) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, S. 304.

***) Hanslick, Das musikalisch Schöne.

hat man gänzlich aus den Augen verloren, ich meine die Sprache, welche in nicht minder innigem Zusammenhange mit der Musik steht, als die Natur mit den bildenden Künsten. Absurd würde man es finden, bei Würdigung der Malerei von der Natur als dem Gegenstande ihrer Anregung und Nachahmung gänzlich absehen und ihr Wesen, ihre Regeln, ihre Gesetze etwa einzig aus der Natur der Farben oder aus den Bedürfnissen der Symmetrie und Proportion ableiten zu wollen; und dennoch steht die Natur nicht mehr und nicht weniger äusserlich den bildenden Künsten gegenüber, wie die Sprache der tönenden Kunst. Diesen Nachweis zu liefern, soll Aufgabe der folgenden Zeilen sein.

(Fortsetzung folgt.)

---

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

**Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.**

Von **Gottlieb Federlein.***)

### Vorwort.

Bei vorliegender Arbeit war es mein Hauptbestreben, den Formbau des Musikdramas darzulegen und so den Vorwurf entkräften zu helfen, der so häufig gegen das Musikdrama Wagner's erhoben wird, als mangle demselben die klare Form.

Bei der Vereinigung der dramatischen Poesie mit der Musik ist letzterer ein Feld offen gehalten, welches in tiefgreifendster Weise von ihr bebaut werden kann; es ist das „wunderbare Dämmerland der Gemüthsstimmungen und Gefühle, der Triebe und Begierden". Die Poesie bestimmt vorzugsweise den Gang der Handlung als Ausfluss bewusster Geistesthätigkeit, die Musik aber bringt vorherrschend das Seelenleben zum tieferen Ausdruck, und so ergänzt eine Kunst die andere, so verbinden sich beide organisch und wirken einheitlich. Die Musik ist also nicht etwa ohne Inhalt oder nur blosse Form. Da aber Gefühlsbewegungen gleich der Handlung, welcher sie entspringen, stets fortschreitend zu denken sind, so wird demgemäss auch die Musik als Wiederhall der seelischen Innenwelt bei ihrer Formentwickelung Schritt für Schritt sich dem gestaltenden Princip der Poesie anschliessen. Die der dramatischen Musik gestellte hohe Aufgabe, den poetischen Inhalt aufs Genaueste zu berücksichtigen und mit ihren mannichfaltigen Ausdrucksmitteln darzustellen, hebt aber die andere längst feststehende Forderung eines architektonisch-künstlerischen Aufbaues oder der musikalischen Logik nicht auf. Dem poetischen Bau des Drama liegen ja bestimmte Formgesetze zu Grunde, welche der Musiker als bildender Künstler ebensowenig wie der Dichter unberücksichtigt lassen darf. Wenn aber die Musik bei so inniger Wechselwirkung mit der Poesie entsprechend sich gestalten soll, so sind eben im Princip schon die der ersteren zukömmlichen Formen angedeutet.

Anders sind freilich die Formen der alten Oper. Dort wurden in umgekehrter Weise die musikalischen Formen zu möglichster Breite ausgesponnen und mussten dabei in den meisten Fällen verunstaltend auf den poetischen Inhalt wirken, z. B. durch häufige Textwiederholung. In ihren festgeschlossenen Formen nämlich (Arie, Romanze etc.) begnügte man sich, auch nur die Stimmung im Ganzen wiederzugeben. Immerhin wurde auch in der Oper alten Stiles der Musik, als dem Darstellungsmittel des eigentlichsten dramatischen Elementes zeitweilig zu ihrem Rechte verholfen, nämlich im sogenannten Recitativ. Hier erschien die Musik so recht im Dienst der Poesie und schmiegte sich dem Gefühlserguss um so inniger an; hiermit löste sie ihre eigentliche Aufgabe.*)

Anders im Musikdrama, wie bereits oben angedeutet. Hier soll keine der beiden Künste vorwiegend sein, jede behält ihre natürliche Bestimmung. Die Musik ist nicht minder eine treue Gehilfin des Seelenlebens, als sie eine gewissenhafte Begleiterin der Handlung ist und dieser auf ihren vielfach verschlungenen Wegen getreulich folgt. Kommt es gleichwohl vor, dass hier der Musik bisweilen auch in ausgedehnterer Form die Herrschaft überlassen wird, so geschieht dies durchaus nicht in der Weise der alten Oper; denn dort wurden ja gegenüber dem unterliegenden Texte breite Formen zur Anwendung gebracht; hier aber schweigt das Wort, und die Musik allein übernimmt die dramatische Darstellung. Sie thut dies insofern, als sie den weitausklingenden Nachhall von vorausgegangenen bedeutsamen Momenten wiedergibt, oder auf wichtige neue Scenen vorbereitet.

Hat man sich mit dem Musikdrama Wagner's insoweit einverstanden erklärt, als es dem poetischen Inhalt des dramatischen Gedichtes zu einem möglichst tiefen und bis ins Einzelne gehenden Ausdruck verhilft, und hat man damit die Unhaltbarkeit der alten Oper theilweise zugestanden: so ist man doch in einer anderen Richtung den sogenannten Neuerungen Wagner's scharf entgegengetreten. Man begegnet nämlich oft der Ansicht, das Musikdrama sei ohne eigentliche Melodie, oder es habe wenigstens den Singstimmen eine so untergeordnete Stellung angewiesen, dass nach vulgärem Ausdruck „die Gesangpartien undankbar seien"; man thue daher wohl, mehr auf das Orchester zu merken, als auf den gesanglichen Theil. Allein dies ist nicht richtig. Denn wir haben bei Wagner nicht nur bestimmt ausgeprägte Gesangsmelodien, sondern wir finden dem Gesang an sich die ihm zukommende gleichberechtigte Stellung unverkürzt angewiesen. Nur geschieht

*) Die in diesem Jahre neueingetretenen Abonnenten unseres Blattes verweisen wir auf desselben Verfassers gleichartige Arbeit über „Rheingold" in den Spalten des vorigen Jahrganges.
D. Red.

*) Vergl. Dommer's Elemente der Musik, pag. 220 und 221.

dies freilich in ganz anderer Weise als in der alten Oper. In dieser war die Gesangsmelodie dominirend, die Orchestermelodie begleitete sie nur. Ob nun diese Melodie dem dramatischen Inhalt des Textes bis in seine feineren Nuancirungen entsprach, war meist eine Forderung von untergeordneter Bedeutung.*) Man wollte und sollte ja in der Regel vor Allem Musik machen. Im Musikdrama aber begegnen wir einer Sprachmelodie, welche aus der sprachlich correcten Declamation der Worte hervorgeht. Diese Declamation vollzieht sich, bei entsprechend musikalischer Form, nach der den dichterischen Worten inhärenten Bedeutung und gestaltet sich nach Rhythmus und Tonfall dem Ausdruck des poetischen Inhaltes durchaus conform. Der Sprachmelodie als Formgehalt des Geistes vermählt sich die Orchestermelodie als die Seele, um die die Handlung begleitenden Seelenbewegungen musikalisch-dramatisch zu begleiten. So ist zwar jede der beiden Melodien selbständig, und doch dient eine der anderen. Die Orchestermelodie ordnet sich der Sprachmelodie unter, insofern die Seelenstimmungen ein Ausfluss des in der Handlung waltenden Geistes sind; die Sprachmelodie ordnet sich dagegen der Orchestermelodie unter, insofern diese durch das harmonische Gewebe auf jene bestimmenden Einfluss übt. Treffen sich dennoch beide Melodien und vereinigen sie sich bei weiterer Ausdehnung zu einer Melodie, so wird dies in solchen Fällen zu beobachten sein, wo die Strömungen des Gefühls mit dem geistigen Inhalt der Handlung ihren eigentlichen Culminationspunct erreichen.

Das Musikdrama weist aber dem Orchester noch eine weitere Aufgabe zu, indem dasselbe als eine Art von Geberdensprache auftritt. Denn die Geberde ist ja eine unmittelbare Kundgebung innerer Bewegung, durch äusserliche Form versinnlicht. Wenn nun die Musik die Darstellung solcher Momente übernimmt, so verfolgt sie nicht einen blos mechanischen Zweck, der durch auffallenden Sinnreiz überraschen soll, sie erfüllt vielmehr die grössere Aufgabe, sich der damit angedeuteten inneren Bewegung im Drama aufs Engste anzuschmiegen.

Dies sind kurzgefasst die wesentlichen Principien, nach denen der äussere Bau des Musikdramas beurtheilt werden muss und zu deren richtiger Würdigung meine Analyse beitragen soll.

## Einleitung.

Bevor ich auf die nähere Besprechung der „Walküre" eingehe, muss ich noch einmal auf das Vorspiel „Rheingold" zurückkommen. „Rheingold" und „Walküre" scheinen nicht in unmittelbarem Zusammenhange zu stehen, wenn man den 1. Act der „Walküre" nur obenhin ansieht. Im 2. und 3. Act spinnen die Fäden der Handlung freilich aus „Rheingold" herüber und reciprok diese zurück auf jene Vorgänge. Aber auch der 1. Act bietet Anknüpfungspuncte, ja er hat sogar die Aufgabe, den Zusammenhang zwischen dem Vorspiel und dem ganzen Dramencyklus herzustellen. Ich will versuchen dies nachzuweisen.

Wotan hat den verhängnissvollen Ring dem Beherrscher Nibelheims geraubt, mit dem Reif und den goldenen Schätzen des Nibelung bezahlt er den Riesen den Sold für den Bau Walhalls. Jedoch Alberich's Fluch und Erda's Weissagungen lasten auf dem Herzen des göttlichen Gebieters. Bange Sorge um das Dasein der Götterwelt müsste ihn erfüllen, wenn je der Ring wieder in den Besitz Alberich's käme; doch wie soll Wotan der Rache des gefährlichen Nibelungen vorbeugen, da er selbst, weil durch Vertrag gebunden, dem Riesen Fafner den Ring nicht entreissen darf? Da fasst er, bevor er auf der Götterburg einzieht, den kühnen Gedanken, sich einen freien Helden zu schaffen, — („Rheingold", A. 207, Z. 5*)), der, ledig aller Verträge, den Kampf mit dem Riesen Fafner bestehen und den Ring wieder in Wotan's Hände liefern könnte. Aus Wotan's eigenem Geschlechte, dem der Wälsungen, soll der Held stammen, welchem er das geheiligte Schwert zum Sieg in aller Noth und Gefahr bestimmt. Um nun diesen Helden, Siegmund den Wälsung, im Kampfe zu stählen, reizt er ihn gegen Hunding's Sippen; doch traurig endet der Kampf: Siegmund wird von den Seinen getrennt, Sieglinde, die Schwester Siegmund's, von den Gegnern entführt und mit Gewalt dem Feinde Hunding angetraut. Während nun Hunding mit seinen Freunden beim Hochzeitsmahle schwelgt, tritt Wotan als Vater Wälse in den Kreis der Gäste; er stösst das heilige Schwert Nothung in den Stamm der Esche und verheisst es dem kühnsten Helden als rettende Waffe in höchster Noth. In Hunding's Haus, wohin der flüchtige, schutzsuchende Siegmund gelangt, finden sich die Wälsungen wieder; dort findet Siegmund auch das Schwert, das Vater Wälse ihm geweiht. Dem feindlichen Hause entflieht nun das Geschwisterpaar, ein unseliges Geschick zwingt sie, das Geschlecht der Wälsungen zu neuer Blüthe und Frucht zu treiben.

Von gerechter Strafe wird dieser Frevel der Wälsungen erreicht, und ihr Schicksal reift zum Ende, welches aufzuhalten selbst der göttliche Vater nicht vermag, so gerne er aus seinem Lieblingsgeschlechte den Retter vor schmählicher Götternoth begrüssen möchte. Mit dem Untergange der Wälsungen ist aber auch der des Göttergeschlechtes verbunden. Hiermit habe ich den Gang des Dramas in seinen Grundzügen angedeutet.

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. Dommer's Elemente der Musik, pag. 68, 69 u. 78.

*) A. = Seite des Clavierauszugs.
Z. = Zeile.

## Kritik.

**C. H. Bitter.** Beiträge zur Geschichte des Oratoriums.

Besonders durch seine Biographien Joh. Seb. Bach's und seiner Söhne C. Ph. Emanuel und Wilhelm Friedemann, sowie auch durch verschiedene andere Leistungen auf dem Felde der Musiklitteratur allen Freunden der Tonkunst aufs Rühmlichste bekannt, übergibt ihnen C. H. Bitter in seinen „Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums" neuerdings werthvolle Ergebnisse auf dem in seinen Forschungen in ihren hervorragendsten Repräsentanten sowohl wie ihren Werken besonders bevorzugten Gebiete der oratorischen Musik. Mit der Epithesis „Beiträge" hat der Verfasser von vornherein jeden Anspruch auf Vollständigkeit zurückgewiesen und sich für alle eventuellen diesbetreffenden Angriffe der Kritik eine uneinnehmbare Verschanzung errichtet. Wir können also wegen mangelnder organischer Einheit, der mehr synthetischen (selbst die chronologische Folge nicht immer einhaltenden) Darstellung und endlich der Unvollständigkeit halber nicht mit ihm rechten, denn er wollte eben nur „Beiträge" zu einer „Geschichte", die jene fehlenden Eigenschaften besitzen muss, liefern.

Sehen wir jedoch von diesen formellen Mängeln ab, so bleibt der Inhalt ein sehr werthvoller und ausgezeichneter. Wir hören w i r k l i c h  m u s i k a l i s c h e, auf die Werke selbst basirte Urtheile, keine phrasenreichen Abstractionen und orakelhaften Notendeutungen, wie bei Chrysander, Nohl u. A. Die eingestreuten sarkastisch-polemischen Bemerkungen, wenngleich nicht allen unbedingt beizustimmen, werden die intentionirte Wirkung kaum verfehlen. — Ob wir gleich manchen Ausspruch über Liszt und Wagner nicht unterschrieben, dürfen wir Bitter's Urtheil über die alten Meister dennoch getrost acceptiren. Er ist kein Autoritätsanbeter, dem jede Note Jener als Heiligthum und höchst Vollkommenes, Unübertreffliches gilt; zwar weist er manche zu absprechende Urtheile Winterfeld's in ihre Grenzen zurück, während er andererseits der sinnlosen Händel-Vergötterung Gervinus' und namentlich Chrysander's gehörig zusetzt. Er scheut sich nicht im Geringsten, wo ihm Tadel verdienende Stellen unterkommen, diesen ohne Umschweife herauszusprechen, betrifft er nun die kleinen Meister, oder Bach oder Händel selbst. Umsomehr vertrauenswerth dünkt uns also auch seine Anerkennung, die freilich nicht überall unangefochten bleiben wird, namentlich im Hinblicke auf die Mendelssohn'schen Oratorien. Diesen widmet Bitter die drei ersten Briefe, welche ausführliche Analysen derselben enthalten.

Befremdend ist es allerdings, dass Bitter mit diesen beginnt und dann plötzlich auf das altclassische Oratorium und die Anfänge desselben im 16. Jahrhundert zurückspringt. Die Motivirung dieses Vorganges im Vorworte ist eben keine. Derlei Verstellungen begegnen wir noch einige Male, und bezieht sich auf dieselben unsere obige Bemerkung. Bitter führt sodann die namhaftesten alten Oratorien- und Passionscomponisten nebst ihren hauptsächlichsten Werken vor, charakterisirt, analysirt und kritisirt dieselben, seine Aussprüche und Urtheile mit zahlreichen Notenbeispielen belegend. Stephani, Schütz, der Italiener Carissimi, Mattheson, Keiser, Telemann legten die Grundlagen zu dem Baue, der in Bach und Händel seine höchste Vollendung fand. Von diesen an datirt ein unleugbarer, starker Rückschritt, der sich in den Werken von Stölzl, Graun, Emanuel Bach, Agricola, Homilius, Rolle, Salamon u. A. manifestirt. Neben den grossartigen Schöpfungen Bach's und Händel's lief als Zweiggattung, dem Werthe nach allerdings tief unter jenen stehend, das italienische Concertoratorium, das in dem seiner Zeit als Operncomponist hochberühmten Johann Adolph Hasse seinen hauptsächlichsten Vertreter fand.

Der Verfasser zeigt uns nicht mehr, wie das Oratorium in Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" zu erneutem herrlichen Aufschwunge gelangte, sondern schliesst mit der Analyse eines Jugendwerkes desselben Meisters: *„Il ritorno di Tobia"*, das nur an wenigen Stellen an die Erhabenheit der vorgenannten Oratorien gemahnt, — seine Briefe, nachdem er noch kurz Johann Gottlieb Naumann's und seiner Werke, welche, wie die der meisten obgenannten Componisten zu wenig innere Kraft und Werth hatten, um dem ehernen Schritte der über sie hinwegschreitenden Zeit Stand halten zu können, und für uns so gut wie vergessen sind, Erwähnung gethan.

Dem Schlusse glauben wir zu entnehmen, dass der Verfasser eine Fortsetzung seiner „Beiträge" im Sinne oder wohl auch schon im Werke hat. Nicht in uns allein wird der Wunsch nach einer solchen, im Hinblick auf das Bisherige, entstanden sein.

Bitter würde also damit diesen Wünschen genügen und das spärlich bebaute Feld um eine voraussichtlich treffliche Frucht bereichern. Von monumentaler Bedeutung wäre allerdings eine vollkommene „Geschichte" im oben angedeuteten Sinne. Damit wollen wir uns jedoch einstweilen bescheiden, hoffen jedoch zumindest einer Fortsetzung der „Beiträge" recht bald zu begegnen. An derartigen Werken ist unsere Litteratur nicht zu reich, als dass die Kritik eines, besonders von dem Werthe des Bitter'schen, nicht mit Freuden begrüssen sollte.

**Joseph Engel.**

---

## Biographisches.

### Carl Riedel.

(Mit Portrait.)

Unter den zahlreichen Gesangvereinsinstituten Deutschlands nimmt der Riedel'sche Verein in Leipzig eine der ersten Stellen ein; und zwar sind es nicht nur

seine Leistungen, welche ihn in verhältnissmässig kurzer Zeit zu hohem Ansehen haben gelangen lassen, sondern ebensosehr machen ihn seine Entwickelung, seine Tendenz und seine ganze Organisation zu einer so eigenthümlichen und bedeutsamen Erscheinung, dass es sich wohl rechtfertigt, wenn ihm an dieser Stelle eine eingehendere Darstellung gewidmet wird.

Der Mann, dem der Verein Leben und Namen verdankt, Carl Riedel, ist am 6. October 1827 in Cronenberg, einem zwischen Elberfeld und Solingen auf einem der zahlreichen Höhen des ehemaligen Grossherzogthum Berg liegenden Städtchen, geboren als der Sohn eines aus einer sächsischen Predigerfamilie stammenden Apothekers. Seine Ausbildung war so sorgfältig, wie sie der kleine Ort mit seiner Elementarschule nur gewähren konnte. Zum Gewerbestand bestimmt, bezog er, 14 Jahr alt, die unter ihrem damaligen energischen Director Grote berühmte Gewerbeschule in Hagen (westphälische Grafschaft Mark), wo er in Naturwissenschaften und Mathematik sich hervorthat und sogar älteren Schülern eine hilfreiche Stütze war. Einen bedeutenden musikalischen Eindruck empfing er dort durch ein Concert des aus der genannten Stadt stammenden Carl Halle (unter dem Namen Charles Hallé in Manchester lebend) und ganz besonders durch dessen Vortrag von Liszt-Schubert's ungarischem Sturmmarsch. Im Winter 1843—44 besuchte Riedel die Realschule in der seiner Heimath nahegelegenen Stadt Remscheid, wo die musikalischen Leistungen eines technisch gewandten Dilettanten, eines Dr. Petersen, der sich besonders viel mit Liszt'schen Compositionen beschäftigte, nicht spurlos an ihm vorübergingen. (Es ist dies kein unwichtiger Umstand im Hinblick auf die später von Riedel bethätigte entschiedene Sympathie für die Liszt'schen Schöpfungen.) Daneben machte der Trauermarsch aus Händel's „Samson", welchen Riedel gelegentlich kennen lernte, bedeutende Wirkung auf ihn. Aus diesen Einzelnheiten geht hervor, dass das äussere musikalische Leben für ihn nicht eben ein reiches war. Erst durch die Bekanntschaft mit Franz Schubert's Liedern, die ihm ein mit einer hübschen Tenorstimme begabter Mitlehrling, der Sohn eines Schullehrers (Riedel war nämlich inzwischen nach Crefeld übergesiedelt, um die Seidenfärberei zu erlernen), vermittelte, und ganz besonders durch die Einflüsse seines Lehrers Carl Wilhelm, der damals als hochgeachteter Dirigent und Lehrer in Crefeld lebte, wurde er eigentlich der Musik zugeführt. Nach vierjähriger Beschäftigung mit der ihm im Grunde wenig zusagenden Färberei, nachdem er eine Wanderschaft nach der Schweiz angetreten hatte und an deren Fortsetzung nach Frankreich und Italien durch die politischen Stürme des Jahres 1848 verhindert worden war, beschloss er eine Aenderung seiner Laufbahn zu unternehmen und wählte nun, nachdem er C. Wilhelm's Rath erholt, die Musik zu seinem Lebensberufe. Es waren einige Gesangwerke, von denen die Entscheidung über Sein oder Nichtsein abhing; besonders gab die Composition von Zedlitz' „Nächtlicher Heerschau" den Ausschlag, in welcher Riedel lange Jahre nachher zu seinem Erstaunen und zu seiner grossen Belustigung das Hauptmotiv des Marsches aus Schubert's „Divertissement hongrois" entdeckte, das wahrscheinlich aus jenen Vorträgen Carl Halle's aus dem Anfang der 40er Jahre unbemerkt in seinem Gedächtnisse Platz genommen und sich ganz naiv dazu hergegeben hatte, Napoleon's todte Helden nächtlicher Weile aufmarschiren zu lassen. Ei nun, Napoleon hatte so Vieles annectirt, dass man dem musikalischen Illustrator seiner gespenstigen Erscheinung eine kleine ähnliche Sünde um so eher verzeihen konnte, als sie „in gutem Glauben" begangen wurde.

Carl Wilhelm, der nachmals durch die „Wacht am Rhein" in weitesten Kreisen bekannt geworden, war ein hochbegabter Musiker, damals in der Blüthe seiner Jahre. Er nahm sich mit grosser Hingabe seines Schülers an und brachte diesen in einem halben Jahre so weit, dass er auf dem Conservatorium in Leipzig Michaelis 1849 Aufnahme fand. Vielfach durch Krankheit gehindert, absolvirte er dieses Institut in drei Jahren und genoss dort den Unterricht von C. F. Becker, E. F. Richter, L. Plaidy, Moscheles, F. Brendel, Rietz und Hauptmann, welcher Letztere besonders sich eingehend mit Riedel beschäftigte. Becker's und Brendel's Anregungen hatte er den Hinweis auf die zu Anfang der 50er Jahre in Leipzig praktisch noch ganz und gar unbebaut zu nennende alte Kirchenmusik zu verdanken. Als Musiklehrer in Leipzig bleibend, schuf er sich bald eine ausgedehnte Praxis, leitete später auch vielfach die praktischen und theoretischen Studien junger Musiker und frequentirte nebenher die Leipziger Universität.

Schon im Jahre 1853 fasste Riedel, der sein Interesse von den alten Italienern lebhaft angezogen fühlte, den Entschluss, einen Männergesangverein zu gründen, dessen Aufgabe hauptsächlich ein systematisches und vollständiges Studium der bis in die frühesten Jahrhunderte reichenden Gesangsmusik sein sollte. Der Versuch missglückte jedoch.

(Schluss folgt.)

---

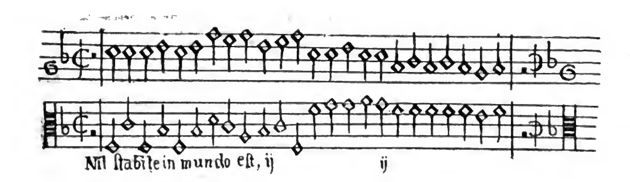
# Feuilleton.

## Ein Perpetuum mobile aus dem Jahre 1643.

„Der Irrthum ist der Vater der Wahrheit!" Wie Viele haben das Perpetuum mobile zu erfinden, die Quadratur des Zirkels zu berechnen, den Stein der Weisen zu entdecken gesucht, wie Viele sind dabei arm, elend und wahnsinnig geworden! Die Träume gingen nicht in Erfüllung, aber in Wirklichkeit erweiterten sich die Kenntnisse in der Mechanik, in Mathematik und Chemie. Menschenopfer zum Besten der Menschheit! Hinter dem lockenden Wahn, der stets wie eine trügerische *Fata morgana* in Nichts zerfloss, fanden die Forscher, Denker und Grübler zwar niemals das Gesuchte, aber Mancherlei, was der Wissenschaft

zum Nutzen, ihnen selbst zum Ruhme gereichte. Das Verlangen nach dem Perpetuum mobile richtete unter unseren Vorfahren arge Verheerungen an; noch im vorigen Jahrhundert wurden Actien-Gesellschaften gegründet, um die Auffindung des „Ewig-Beweglichen" zu ermöglichen, resp. auszubeuten. Vergebens!

Nimmt man es mit dem „ewig" nicht so genau, dann ist dreien Musikern gelungen, was Hunderte von Technikern umsonst versucht haben. Weber schrieb ein Perpetuum; richtiger: der letzte Satz seiner Cdur-Sonate, ein Rondo, welches ruhelos in Sechszehnteln dahineilt, wird ohne des Componisten Verschulden — wie ich glaube — das Perpetuum mobile genannt. Otto Lessmann componirte ein Stück (Op. 14, Challier) und gab ihm denselben Namen wegen der consequent durchgeführten Achtelbewegung. Ein viel älteres Beispiel theilt Joh. Andreas Herbst in seiner „Musica poëtica" (1643) mit; es ist ein künstlicher Kanon für vier Stimmen, mit dem bezüglichen Texte: „Nil stabile in mundo est", deutsch: Auf Erden gibt es nichts Beständiges.




Das Beispiel enthält auf den ersten Blick nur für zwei Stimmen die Noten; wir haben es mit einem Räthsel-Kanon zu thun. Aus dem Gegebenen soll das zu Suchende, aus dem Gesagten das Verschwiegene gefunden werden. Es ist wohl hinlänglich bekannt, dass in der Urväter Zeiten diese von den Niederländern mit Vorliebe gepflegten Künsteleien als etwas gar Besonderes gehegt und gepflegt wurden. Jeder Componist bemühte sich, auf diesem Felde Neues, Unerhörtes ans Licht zu stellen. Wie heutiges Tages die schlechteste Sonate, die langweiligste Symphonie dem Verfasser zum Nimbus der „grossen, classischen Form" verhilft, so verschafften ehedem die verwickelten Kanons, mochten sie auch noch so steif und unschön klingen, ihrem Urheber das Prädicat eines „habilen und ingeniösen" Kopfes. Die Imitationsexempel mit den im Halbdunkel gehaltenen Ueberschriften (Kanon = Gesetz, Anweisung, Richtschnur, daher der Name Kanon für die ganze Sippe) galten für ein anstrengendes Stück Arbeit. Herbst lässt sich gelegentlich also aus: „Eine andere und viel schwerere Art und *manier* dieser Fugen*) ist, wenn der *Comes* (der Gefährte, die Folgestimme) seinem *Duci* (dem Führer, der anfangenden Stimme) *in passibus contrariis* (Verkehrt-Schritten) nachfolgt, nämlich, wenn der Comes ab-, der Dux aber aufsteigt und umgekehrt." Diese Fugen wurden von den *Musicis* gemeiniglich *Canones* genannt und mit einem gewissen *Titulo* unterschrieben, oder mit einem Spruche aus der heiligen Schrift oder aus einem weltlichen Scribenten, als: „Trinitas in Unitate, erant duo in carne una", wenn aus einer gegebenen Stimme noch zwei oder eine andere gefunden werden sollten. Die ähnliche Bezeichnung: „Pater in me est, et ego in Patre" lief auf eine Spielerei mit den Notenwerthen hinaus; der Vater sang die vorgezeichneten Noten doppelt so lang als der Sohn. Ganz dieselbe Bedeutung hatten die Aufschriften: „David et Goliath", und „Tarde venit socius". Sehr allgemein gehalten ist die Mahnung: „Quaerite et invenietis!" Suchet, so werdet ihr finden, oder: „Aperi oculos tuos", unser scherzhaftes: Sperr oculos, thu die Augen auf! Sehr häufig wird verlangt, eine Notenreihe rückwärts zu lesen, auf hebräische Art: „canit more Hebraeorum", oder: „vade retro, Satanas!" Auch der „Krebs" gab für diesen Fall einen deutlichen Wink: „cancriza!" mache wie ein Krebs. Sollte der Sänger auf halbem Wege stehen bleiben, so schrieb der Componist über seine Stimme: „in medio constat virtus", — die Wahrheit liegt in der Mitte. „Vade et revertere" hiess ihn erst vor- und dann rückwärts singen. Die verkehrten Intervall-Schritte erschienen unter der Bezeichnung Antipoden: „Hic dantur Antipodes", oder die Sentenz lautete: Wer sich erhöhet, wird erniedriget werden, et vice versa. Sollten mehrere Stimmen theils gradläufig theils krebsgängig singen, einander also entgegenkommen, dann hiess es: Gerechtigkeit und Friede küssen sich, oder: Gnade und Wahrheit begegnen sich; auch: „Novissimi erunt primi, et primi novissimi", die Letzten werden die Ersten sein u. s. w. „Otia dant vitia", Müssiggang ist aller Laster Anfang", diese Mahnung beseitigte die vorhandenen Pausen; sollte der Comes einzelne Notengattungen ignoriren, z. B. die Minima, damals eine der kleinsten, unsere jetzige Halbe, so bemerkte der Fugenkünstler: „De minimis non curat praetor", was man getrost übersetzen könnte: Um Kleinigkeiten kümmert sich Schulze nicht! Der Spruch aus Salomo's Hohem Liede: Ich bin schwarz, aber gar lieblich, — „nigra sum, sed formosa", — oder das Gebot: „noctem in diem verte!" verwandelten schwarze Noten in weisse.

Der Leser wird aus all Dem entnehmen, dass die Kunstfertigkeit der verwickelnden Tonsetzer und die Geschicklichkeit der auflösenden Sänger gleich gross gewesen sein müssen. Der Hamburger Cantor und Schulcollege Erasmus Sartorius gab 1635 Fugen (Kanons) für 2—8 Stimmen heraus, angepasst dem Fassungsvermögen der Jugend und zunächst für die Schüler der zweiten und dritten Classe bestimmt; wie würden unsere Secundaner und Tertianer erschrecken, wenn man ihnen diese Kanons, welche sämmtlich ohne Taktstriche notirt sind, zur Auflösung in die Hand geben wollte! Frühzeitig wurde damals mit einer gründlichen Ausbildung begonnen, und die jungen Leute wussten schon auf der Schulbank mit Dingen Bescheid, die unseren Conservatoristen und Akademikern meistens so fremd sind und bleiben, als lägen sie im Monde.

Die mitgetheilte „schwere Fuga" sei dem Leser zur Enträthselung empfohlen. Ausser dem lateinischen Bibelverse: „Novissimi erunt primi" etc. gibt Herbst noch einen Wegweiser in deutscher Sprache, dem ich nichts hinzuzufügen brauche:

Nichts Beständigs ist auff dieser Welt,
Es sey gleich Pracht, Ehr, Gut vnd Gelt,
Es will doch Alls den Krebsgang gehn,
So schlimm thäts in der Welt nie stehn;
Ein andern Weg drum ohn Stillstand
Kehrn wir wieder ins Vaterland.

Wilhelm Tappert.

*) So nannte man Alles, was sich auf Nachahmung gründete.

# Tagesgeschichte.

## Berichte.

**Leipzig.** Während das Programm des 18. Gewandhausconcertes den üblichen Schnitt einer Vertretung verschiedener Tonsetzer zeigte, gestalteten sich das 19. und 20. (letzte) Concert zu Huldigungsacten für je einen Componisten. Man bot am 14. März einen Mozart-, acht Tage später einen Beethoven-Abend und hatte bei der Seltenheit solcher Ausschliesslichkeit vor Allem mit Veranstaltung des ersteren einiges Kopfzerbrechen über die Beziehungen, welche man neuerdings zwischen dem 14. März und dem Schaffen Mozart's entdeckt haben möchte, erweckt. Die Folge eines Beethoven-Abends dämpfte die historisch aufgeregten Gewissen. Jedenfalls war es weise von den künstlerischen Leitern des Institutes gehandelt, diese beiden Concerte an den Schluss der Saison zu stellen, denn bei verlautbar gewordenem Wunsch nach einer weiteren Fortsetzung derartig intendirter Aufführungen wäre man bei Eingehen auf denselben schliesslich auch zu den Tonerzeugnissen eines Berlioz, Wagner, Liszt und Brahms gelangt und in das Dilemma gerathen, entweder diese, oder aber andere Componisten als Repräsentanten der Jetztzeit unumwunden zu proclamiren. Bei dem von der gewöhnlichen Programmbahn des Gewandhauses weitabliegenden ersteren Weg wären nun aber Lachner-, Hiller-, Gade- etc. Abende unausbleiblich gewesen, und wir können nur dankbar sein, dass derartige Consequenzen gleich von vornherein abgeschnitten wurden. — Doch kommen wir zu unserem eigentlichen Bericht und damit zuvörderst auf die Vorkommnisse des 18. Concertes zurück, welche in der Ausführung der 2. „Leonoren"-Ouverture von Beethoven, der neuesten (8.) Symphonie von N. W. Gade, in Gesangvorträgen des Frl. Adele Asmann aus Barmen und der solistischen Violinbetheiligung des Hrn. Henry Schradieck aus Hamburg ihr Ziel fanden. Die gen. Ouverture wird selten öffentlich vorgeführt, interessirt aber nichtsdestoweniger in hohem Grade durch ihr intimes Verhältniss zu ihrer berühmten Nachfolgerin. Gade's neueste Symphonie in H moll ist in jeder Beziehung ein höchst mattes Product, und es hätte ganz gewiss im Interesse der sonstigen Reputation dieses nordischen Tonsetzers gelegen, wenn dasselbe aller Oeffentlichkeit entzogen geblieben wäre. Dass eine so verblasste, nirgends ein Moment ihrer Existenzberechtigung aufweisende Symphonie, als deren einzige gute Eigenschaft die Knappheit der Form zu preisen ist, durch eine Aufführung im Gewandhaus aus der Taufe gehoben wird, zeigt so recht den Maassstab, mit welchem an diesem Orte die Novitäten gemessen werden. Die Wiedergabe dieser beiden Werke war eine höchst erfreuende. Constatiren wollen wir noch, dass Gade's Werk nicht einmal dem conservativen Publicum des Gewandhauses gefallen wollte. Mit Vergnügen denken wir an die Gesangdarbietungen des Frl. Asmann zurück, denn dieselben waren in jeder Beziehung künstlerisch gediegend. Eine mit gleicher Anmuth von der Natur ausgestattete wie von der Eigenthümerin behandelte Stimme, wie die des Frl. Asmann, wird allenthalben anhängliche Freunde sich erwerben. Hr. Schradieck, der geigende Solist des Concertes, ist ebenfalls ein tüchtiger Künstler seines Instrumentes, nur muss er sich vor überströmender, ins sogen. Heulen ausartender Gefühlsäusserung hüten. Schade, dass er zwei so überlebte Stücke, wie Spohr's 7. Concert und eine Chaconne von Vitali sich zum Vortrag erkoren hatte. — Vom Mozart-Concert können wir, da wir demselben beizuwohnen verhindert waren, nur das Programm mittheilen: G moll-Symphonie, Scene und Rondo für Sopran mit obligatem Clavier (Frl. Luise Voss aus Berlin, Hr. Reinecke), Violinconcert in D dur (Hr. David), „Ave verum corpus", Ouverture zu „Figaro's Hochzeit", „Abendempfindung" (Hr. Gura), Concert für zwei Claviere (HH. Kwast aus Dordrecht und Maas aus London, Beide Schüler am Conservatorium), Sextett (letzte Scene) aus „Don Juan". — Von Beethoven's Compositionen hatte man die „Coriolan"-Ouverture, die Chorphantasie Op. 80 und die 9. Symphonie für das 20. Concert gewählt. Das Soloclavier in der Phantasie spielte Hr. Reinecke, die Solopartien in der „Neunten" fanden in den Damen Frau Otto-Alvsleben aus Dresden, Frl. Borée und den HH. Rebling und Gura ihre Vertretung; mit glücklichem Gelingen bethätigten sich in der Ausführung der Orchestersoli die HH. Landgraf, Barge, Hinke, Gumpert (Letzterer jedoch nicht überall mit gleicher Unfehlbarkeit) etc. Die alljährlich wiederkehrende Aufführung der 9. Symphonie im Gewandhaus verdanken wir wohl zumeist dem Umstand, dass mit derselben ein reiches Geldgeschenk an die Orchestermitglieder verbunden ist; sie ist aber auch dem kunstsinnigeren Theil des Publicums stets ein festliches Ereigniss. Nur darf man dabei die Ansprüche nicht gar zu hoch schrauben, besonders was den 4. Satz anbelangt, der noch stets durch die gänzlich unzureichende, stellenweise unwahrnehmbare Chormitwirkung grosse Einbusse an seiner Wirkung gefunden hat. Von irgendwelchen Enthusiasmus sprühenden und erregenden Leistungen ist erst recht nicht zu sprechen, dazu fehlt aller Impuls von Seite des Dirigenten, und das grosse Publicum müsste sich wirklich Kenntniss von dem Bericht verschaffen, den Wagner über eine von ihm vor Jahren in Dresden geleitete Aufführung dieses Werkes veröffentlicht hat, um einen Unterschied machen zu lernen zwischen einem apathischen und einem begeisterten Capellmeister, zwischen den künstlerischen Resultaten des ersteren und denen des letzteren. Ihm würden aus Anlass der in Rede befindlichen Gewandhausaufführung u. A. auch die vielen Wagner'schen Specialproben mit den Orchesterbässen in Erinnerung kommen und es würde eine Ahnung erhalten von der wirklichen Natur der betr. Recitative. Eine solche Musteraufführung, wie die eben berührte Dresdener, steht übrigens wieder vor der Thür; wir sind jedoch davon überzeugt, dass dieselbe ohne allen Einfluss auf die einschläglichen zukünftigen Aufführungen im Gewandhaus bleiben wird. Es ist ja auch viel bequemer, nicht an dem üblichen Maass der Zulänglichkeit zu rütteln, und in manchen Augen immerhin pietätvoll genug, ein solches Riesenwerk überhaupt jedes Jahr zur Wiedergabe zu bringen. Fand man sich ja nicht einmal am Beethoven-Seculum zu besonderer Anstrengung nach dieser Richtung hin bemüssigt, wie wenig hat man es dann erst im gewöhnlichen Lauf der Dinge nöthig! Zur Ehre des Orchesters wollen wir aber gern bekennen, dass bei dieser Aufführung wenigstens den drei ersten Sätzen schönes Recht geschah, und gerade dieses Können hätte Anlass sein sollen, in gleicher Weise auch dem 4. Satz den Schein einer äusserst stiefmütterlichen Behandlung zu benehmen. Auch dem Soloquartett ist mit Ausschluss der durchgängig etwas gepresst singenden Fr. Otto-Alvsleben das Bestreben nach künstlerischem Durchdringen seiner Aufgabe nachzusprechen; die nach unserer Ansicht nicht vollständig geglückte Erreichung des Zieles fand ihre Verhinderung in den an der Gesammtverkümmerung der Wirkung des letzten Satzes thätigen Factoren. Die beiden der Symphonie vorausgehenden Werke erhielten eine um so bessere Ausführung; die Instrumentalsolisten haben wir oben schon namhaft gemacht, es sei mit ganz besonderem Lobe nur nochmals der Clavierleistung des Hrn. Reinecke gedacht. — Mit fragendem Blick schauen wir am Ende unserer dieswinterlichen Berichterstattung nach der kommenden Wirksamkeit dieses Institutes aus. Werden, um nur Eines zu erwähnen, auch fernerhin gewisse lebende Componisten als musikalische Ketzer behandelt werden? — —.

**Leipzig.** Die neueste Novität an der hiesigen Oper ist F. Lachner's „Catharina Cornaro", die unter des Componisten persönlicher Leitung am 16. d. Mts. in Scene ging. Die Oper ist als Zugstück für das Messpublicum ausersehen; da bei der Wahl eines solchen dem Herkommen gemäss immer die scenisch-decorative Wirksamkeit in erster Linie für die Direction maassgebend ist, so kann man diese letztere nicht geradezu im Verdacht haben, dass sie die Vorführung des Lachner'sche Werkes als eine künstlerische Pflicht angesehen habe. Denn unter anderen Umständen würde der Gedanke, „Catharina Cornaro" auf die Bühne zu bringen, zu gerechten Bedenken in Bezug auf seine Zeitgemässheit Anlass gegeben haben. In „Catharina Cornaro" tritt uns die alte Opernform in ihrer ganzen Nacktheit und Breitspurigkeit entgegen. Hatten unsere Classiker das Opernschema mit ihrem lebensvollen Gewebe künstlerisch taktvoll umsponnen und

verhüllt, so zeigt sich uns dasselbe hier als blutloses klapperndes Skelett. Von Anfang bis zu Ende fast überall ein und dieselbe breit und quadratisch-symmetrisch ausgeführte Schablone. Was die Erfindung betrifft, so wissen wir den leichten Fluss derselben gegenüber norddeutschen Gequältheiten wohl zu schätzen; aber ihr Gehalt ist doch gar zu vorsündfluthlich und harmlos; Trivialitäten und veraltete Wendungen trifft man in Menge. Bezüglich des Stils, so finden sich alle Nationalitäten ungenirt durcheinandergemengt; hier grüsst uns eine Blutsverwandte der grossen Agathenarie, dort tänzelt Auber vorbei, hier schwelgt



Carl Riedel.

die italienische Phrase. Dass im Uebrigen Lachner seine Routine nie im Stiche lässt, dass er nie aus der Fassung zu bringen ist, bedarf kaum der ausdrücklichen Bemerkung. Am meisten dramatisch wirksam sind die Ensemblesätze, die der Componist geschickt zu steigern und abzuschliessen weiss. Wir sprechen schliesslich nur noch unsere Verwunderung aus, wie Lachner selbst sich zur Wiederbelebung seines (schon vor mehr als 30 Jahren geschriebenen) Werkes hat verstehen können. Von dem Standpuncte aus, den seine Suiten und sein Requiem bezeichnen — Werke, deren absoluter Werth natürlich eine Frage für sich ist, die aber im Vergleich zur Oper unverhältnissmässig reifer, innerlich concentrirter und erfindungsreicher sind — musste ihm die dermalige Unzeitgemässheit seiner Oper selbst zum Bewusstsein kommen. Jedenfalls hätte er die auffallendsten Anachronismen beseitigen müssen. — Die Aufführung, bei welcher sich die ersten Kräfte unserer Oper betheiligten, ging vorzüglich von Statten; von Seiten der Regie war an äusserlich glanzvoller Ausstattung nichts gespart worden. Der Componist, der an Ovationen hier in Leipzig gewöhnt ist, wurde auch bei dieser Gelegenheit mit äusseren Ehren reich bedacht. Den Dirigentenpult zierten zwei Lorbeerkränze, zu dem sich am Schluss des Ganzen unter Begleitung eines Orchestertusches noch ein dritter gesellte.

St.

**Frankfurt a. M.** Unsere Berichterstattung wieder aufnehmend und mit Erwähnung der Productionsabende der Museumsgesellschaft beginnend, ist vorerst hier zu bemerken, dass der Vorstand dieser Anstalt consequent bei seinem seitherigen Verfahren beharrt und dem Publicum nur selten Gelegenheit gibt, sich ein Urtheil über die Erzeugnisse seiner Zeitgenossen zu

bilden. Setzt nun aber doch ein Fortschrittler einmal die Aufführung eines neuen Werkes durch, dann verhalten sich die Zuhörer gewöhnlich passiv, oder sie äussern sich unter Umständen sogar ablehnend. Unter solchen Verhältnissen hatten mehr oder minder die zunächst zu erwähnenden HH. Ferd. Klesse, welcher sich in diesen Räumen mit einem Violoncellconcert von Lindner einführte, und Prof. F. Gernsheim aus Cöln, der mit seinem eigenen Concert als Pianist debutirte, zu leiden. Hr. Klesse, der Soloviolloncellist unseres Theaters, gebietet über eine saubere Technik und einen vollen, weichen Ton und zeigte in seinem Vortrag überall den fein-verständigen Musiker. Seine Leistung wurde auf das Wärmste aufgenommen. Weniger Concessionen an den Geschmack des grossen Publicums als das Lindner'sche Concert machte die derselben Gattung angehörende Composition von F. Gernsheim, der die conservative Zurückhaltung unserer Frankfurter daher umsomehr fühlen musste. Im Verlauf der übrigen Concerte beehrten uns ferner Frau Schumann mit dem Cdur-Concert von Beethoven, Hr. Lauterbach, dessen Bekanntschaft wir mit Vergnügen erneuten, mit Beethoven's Violinconcert, Frl. Erika Lie, die auch hier mit ihrem Spiel entzückte, und Ihr vortrefflicher Hr. Gura. Letzterer war unter allen bisherigen Vocalsolisten eigentlich der Einzige, welcher wirklich mit seinen Vorträgen zündete. Nach zwei prächtig gesungenen Balladen, „Herr Oluf" und „Heinrich der Finkler" von Löwe, gab derselbe auf Verlangen noch ein wahres Cabinetstückchen von einem uns unbekannten Liede zu. An zwei Abenden war der vocale Theil durch den Cäcilienverein vertreten, der in kleinen und grösseren Chören (darunter „Manfred"-Musik von Schumann) wirkliche Hochgenüsse bot. Mit den orchestralen Leistungen, welche in den Symphonien in Cmoll von Spohr, in Amoll von Mendelssohn, in Cdur von Schumann und in Fdur von Beethoven ihre Unterlage fanden, darf man mit Ausnahme des Beethoven'schen Werkes recht zufrieden sein. Die Ausarbeitung war eine sorgfältige und die Executirung schwungvoll. In der letztgen. Symphonie war es hauptsächlich das Scherzo, welches durch das beliebte auffallend zurückhaltende Tempo an seiner Wirkung verlor. Dem Dirigenten Hrn. Müller können wir ungeschmälerten Beifall zollen, wenn er an der Spitze seiner ergebenen Schaar, des Cäcilienvereins, steht. Letzterer brachte unter solcher Leitung „Samson" von Händel (von Hrn. Müller mit ergänzender Instrumentation versehen) zur Aufführung und legte wiederum glänzendes Zeugniss für seine eigene und seines Dirigenten Vorzüglichkeit ab. Auch der Rühl'sche Verein veranstaltete ein weiteres Concert, in welchem u. A. die „Missa solemnis" von Cherubini in anerkennenswerther Weise zur Gehör gebracht wurde. — Die Kammermusikabende, die von tüchtigen Künstlern bestellt sind, können wir füglich übergehen, da sie bez. ihrer streng classischen Programme zu besonderen Bemerkungen keinen Anlass geben. — Der vor einiger Zeit gegründete Tonkünstlerverein soll in dieser Beziehung das Versäumte nachholen, ich behalte mir Mittheilung über seine Thaten für später vor. N. H.

**Hamburg**, 9. März. Zunächst haben wir zu constatiren, dass unser Artikel in No. 7, soweit er unsere Bemerkung über die Programme anbelangt, bereits gewirkt hat: das 8. Philharmonische Concert brachte Wagner's „Faust"-Ouverture, Berlioz' Scherzo „Fee Mab" und Liszt's „Mazeppa"; als zweiter Theil folgte Beethoven's Adur-Symphonie. Als wir das Programm sahen, konnten wir uns eines leisen Zweifels betreffs seiner Wirkung auf unser Publicum nicht entschlagen. Das philharmonische Comité hatte bisher mit einem einer besseren Sache würdigen Eifer dafür gesorgt, unserem Publicum so gut wie niemals Werke vorzuführen, die unserer sogenannten neudeutschen Schule angehörten. Unser Publicum hatte also leicht, da ihm auf einmal so viel absolut Neues geboten wurde, sich benehmen können wie ein bisher nur mit Milch und Brod, immerhin recht gesunder Kost, grossgemachtes Kind, dem man aber plötzlich einen Plumpudding vorsetzte. Wenn wir das bisherige Wirken unseres Concertvorstandes und unseres Herrn Capellmeisters betrachten, so glauben wir nicht gerade fehlzugreifen, wenn wir vermuthen, man habe eigentlich gewünscht, das Publicum möge mit einem verdorbenen Magen abziehen und ein für alle Mal genug davon haben. Der Erfolg war aber gerade das Gegentheil. Schon die öffentlich stattfindende Generalprobe hatte ein so grosses Publicum herangezogen, wie dies nie der Fall gewesen war bei Vorführungen, die nur Orchesternummern enthielten. In der Aufführung erhielten die einzelnen Nummern einen Beifall, der ungemein gross war, wenn man bedenkt, dass unser Publicum sich ihm vollständig fremden Kunstwerken gegenüber befand und eigentlich nur dann durch ungemessensten Applaus seinen Beifall zu erkennen gibt, wenn ihm in Kritiken und Berichten schon so viel vorposaunt ist, dass es nicht zu fürchten braucht, sich durch selbständige Meinungsäusserungen zu blamiren. Vorsicht ist die Mutter der Weisheit, und ein ungesprochenes Wort lässt oft viel bedeutender erscheinen, als wenn der Muth da ist, mit Ansichten und Meinungen herauszurücken. Was uns anbelangt, so können wir nicht leugnen, dass Wagner's „Faust"-Ouverture äusserlich und innerlich die beiden anderen Werke, so interessant dieselben namentlich in ihren Instrumentaleffecten sind, doch um eine Riesenlänge überragt. Die Ouverture ist ein Werk, so gewaltig, wie solches nur selten dem Herz und Hirne eines kunstbegnadigten Künstlers entspringt. Das allgemeine Technische der Ausführung war gut, was auch nicht zu verwundern ist, da wir namentlich an den ersten Pulten im Streichquartett Künstler haben, die sich schon unter den bewährtesten Dirigenten getummelt haben und so auch dem mangelhaftesten Dirigenten eine Stütze sind. Für die Grossartigkeit des Gedankens in Wagner's Ouverture, für die Feinheit und den märchenhaften Duft in „Fee Mab" und für das farbenreiche Colorit in Liszt's „Mazeppa" den nöthigen Ausdruck zu finden, blieb freilich Hrn. von Bernuth überlassen, und der schien uns allerdings nicht im Stande zu sein, resp. sein zu wollen, sich in eine höhere künstlerische Auffassung und Stimmung zu versetzen. Aehnliches müssen wir von der Aufführung der Beethoven'schen Symphonie berichten. Abgesehen von der sonst ein capellmeisterliches Ohr sehr unangenehm berührenden verschiedenen Ausführung von z. B. abwechselnden Figuren, die in dem kleinen Fugato des Andante von den ersten Geigen mit Springbogen, von den zweiten Geigen fast an der Spitze des Bogens gemacht wurden, abgesehen z. B. davon, dass der Hr. Capellmeister nicht zu bemerken schien, dass bei den kurzen Schlägen das halbe Streichorchester dieselben richtig, die andere Hälfte (wenn wir nicht irren, auch an dem ersten Pulte der Violoncelle) diese fast mit der ganzen Länge des Bogens, also schleppend bewerkstelligten, so war die ganze Ausführung eine so schwankende, geistig unfreie, wie es schien, nur die genaue technische Wiedergabe erstrebende, dass wir glauben müssen, Hr. v. Bernuth sucht nicht genug künstlerische Anregung und geht rückwärts. Als Hr. von Bernuth bei seiner Probedirection vor seiner Anstellung hier dieselbe Symphonie dirigirte, war sie auch kein Beweis übermässig künstlerischen Gestaltungsdranges, heute glauben wir aber, dass damals wenigstens noch gute Vorbilder bei ihm wirkten. — Ferner haben wir noch zu erwähnen die gestern stattgefundene dritte und letzte Soirée des Frl. Marstrand und des Hrn. Marwege, welche durch das Trio von Brahms für Pianoforte, Violine und Horn Op. 40 und ein neues Quintett für Pianoforte und Streichquartett Op. 57 von C. G. P. Grädener hoch interessant war. Wenn wir bei neuen Werken mit einem Urtheil sehr zurückhaltend sein müssen, so schien uns persönlich das Brahms'sche Trio ein interessanter Versuch einer neuen Klangfarben-Zusammenstellung. Ob dieser Versuch vollständig geglückt, wollen wir dahingestellt sein lassen, aber erwähnen, dass sich der auch hier überall documentirende Meister nach unserer Ansicht durch die zu berücksichtigenden Eigenthümlichkeiten des Hornes sehr beengt fühlt und in den beiden Sätzen (Scherzo und letzter Satz), in welchen er sich freier ergebt, das Horn von nebensächlicher Bedeutung bleibt. Ein Werk, auf welches wir nicht genug aufmerksam machen können, scheint uns das Grädener'sche Quintett zu sein. Nicht überladen im Clavierpart, sodass sich das Streichquartett zu einer besonderen Bedeutung entwickelt, entfaltet sich jeder Satz auf Grund seiner bedeutenden Motive zu einem vollkommenen Kunstwerk, und wirkt bei einer feinen und humoristischen Wiedergabe ganz besonders das Scherzo. Die Wiedergabe der Clavierpartie in beiden Werken durch Frl. Marstrand, sowie des von derselben noch vorgetragenen Mendels-

sohn'schen Präludium und Fuge Op. 35, des Schubert'schen Impromptu Op. 142 und der aus Schumann's „Faschingsschwank" entnommenen drei Sätze (Romanze, Scherzino, Intermezzo) war eine dankenswerthe. Freilich war es nicht nöthig, den Vergleich mit v. Bülow so muthwillig herbeizuziehen, da dieser in seinem Concerte vor vier Wochen den ganzen „Faschingsschwank" gespielt hatte. Wir glauben, v. Bülow brauchte sich nicht zu verstecken. Die Wiedergabe der Hornpartie durch Hrn. Burkhardt war eine sehr anerkennenswerthe, was wir von den übrigen Streichinstrumenten nicht behaupten können. Hr. Marwege spielte recht correct, aber saft- und farblos, Hr. Louis Lee (der Violoncellpartner im Quintett) hielt, abgesehen von seiner wenig kräftigen und wenig schönen Tonentfaltung, furchtbar zurück und schien von den Uebrigen durchgezogen werden zu müssen. Bratsche und 2. Geige erhielten eine ziemlich handwerksmässige Interpretation.
H—h.

**Pest**, 19. März. Gestern Abend fand das langersehnte und in seinem Erfolge hier beispiellos dastehende Concert Franz Liszt's statt. Schon einige Wochen vor der Ankündigung desselben, waren die Sitzplätze vergriffen, resp. vorgemerkt. War das ein Drängen im kleinen Redoutensaale! Zweifelte man doch immer, dass man Liszt je wieder vor der Oeffentlichkeit spielen hören würde!? Lange besann und weigerte sich der greise Abbé, ob er seinem gefassten Vorsatze, nie mehr öffentlich zu spielen, ungetreu werden solle, doch endlich siegten der wohlthätige Zweck und die Bitten seiner Verehrer im Schwanken seines Entschlusses. Anfangs hiess es, dass man blos ein Privatconcert im Saale des Hrn. Schwendtner (des hiesigen Stadtpfarrers, eines langjährigen Freundes Liszt's) arrangiren wolle, dann erweiterte man den Vorsatz dahin, dass man den kleinen Redoutensaal zum Concert wählen solle. Und so kam es, dass das Erträgniss weit über 3000 Fl. besteigt. Auf 8 Uhr Abends war der Anfang bestimmt. Jedoch schon um halb 6 Uhr stellten sich Jene an, die nicht so glücklich waren, einen Sperrsitz erhalten zu können. Um Punct 8 Uhr erschien der allerhöchste Hof: S. Maj. der Kaiser. Kronprinz Rudolf, Erzherzogin Gisela, Frh. Josef u. Gemahlin, die Adjutanten und die Oberhofmeisterin. Ausserdem erschien die ganze Crême und Double-Crême der Aristokratie und Gesellschaft. Einige Minuten darauf bestieg Liszt die Tribüne. Endloser Applaus begrüsste ihn. Zwei Claviere aus der Fabrik Bösendorfer waren aufgestellt. Das eine, auf welchem Liszt den ganzen Abend spielte (nicht wie ehedem, als er abwechselnd auf zweien vortrug), war in seiner ganzen Länge mit lebenden Blumen beinahe verdeckt, ebenso der Stuhl, auf welchem er sass. Reményi und Graf Apponyi brachten einen mannshohen Lorbeerkranz mit einer riesigen weissen Atlasschärpe heraus, den sie als Ovation dem Meister zur Rücklehne anfhingen. Und nun — athemloses Schweigen herrscht — Liszt beginnt (ohne zu präludiren) Beethoven's Cis moll-Sonate, im äussersten Pianissimo und langgetragener Ruhe das Adagio. Die Wiedergabe entzieht sich der Beschreibung. Beherrschte das Ganze trotz der feinen Nuancirung jene Nonchalance, die blos ihm, dem genialen Künstler eigen, so war diese einzig dastehende originale Auffassung von unerhörter Wirkung. Die langen Bassoctaven, im Anfange mit gelind arpeggirtem Nachdruck, ertönten in unglaublich aromatischer Melodik, und beim Einfall der Cantilene, bei den getragenen, oft kaum wahrnehmbaren Steigerungen lauschte Alles mit an sich gezogenem Athem. Das Allegretto in Desdur nahm er in bedeutend gedämpfterem Zeitmaass, als ich es von anderen Claviervirtuosen hörte. Und doch ward es unter seinen Händen nicht schleppend und zurückhaltend, denn er verlieh auf anderer Seite demselben eine unglaubliche Leichtigkeit und Grazie, die das Clavier in perlenden Tönen unter seinen Fingern hervorquellen liess. Und vollends das riesige Presto agitato, das leider an manchen schönen Stellen in Folge der mangelhaften Akustik des Saales an Reinheit und Durchsichtigkeit dem Hörer nur einen dunkeln Begriff gab, imponirte durch jene erhabene Domination, mit der Liszt es vorführte und interpretirte. Besonders jene zarte Stelle:



trug er so unvergleichlich vor, dass er uns die ganze Sprödigkeit des Saiteninstrumentes wie weggezaubert glauben liess. Bei den drei Stücken von Chopin: Prélude, Nocturne und Polonaise brillante brach das alte Feuer in ungeschwächter Kraft hervor. Während sich in der Wiedergabe des Nocturne das liebenswürdige und feine Wesen Liszt's wiederspiegelte, stürmte der jugendliche Geist in der Polonaise, und die sprühenden Augen, die der Meister im Saale umherschweifen liess, liessen ahnen, was in ihm vorging. — Dann spielte er eine Clavierpièce Cornel Abrányi's „Nocturne dans le style hongrois", mit dem lediglich ein *hommage au patriotisme* zu verzeichnen war. Hr. v. Mihalovich, ein junger Compositeur im Sinne Wagner's, genoss die beneidenswerthe Ehre, mit Liszt die Schubert'sche Phantasie in C, Op. 15, auf zwei Clavieren vortragen zu dürfen. Bekanntlich (?) sieht Liszt in diesem Opus eine unvollendete Symphonie, resp. deren Clavierauszug, und die Transposition ist auch in diesem Sinne ausgeführt. Leider ging die Sache nicht im freien Flug, sondern es war auf Seiten des zweiten Claviers eine bedrückte Reservirtheit bemerkbar, die dem Vortrage die natürliche Farbe und das Email raubte. Frau Pauli füllte die Zwischenpausen mit einigen Gesangnummern aus, Liedern von Schumann und Liszt. Und so schloss dieses denkwürdige Concert, das als Markstein der öffentlichen künstlerischen Thätigkeit Liszt's als Clavierspieler gelten mag und das wohl Allen, die ihm beiwohnten, unvergesslich bleiben wird.
B. G.

## Concertumschau.

**Amsterdam.** 3. Kammermusiksoirée des Hrn. D. de Lange unter Mitwirkung des Hrn. R. Heckmann aus Leipzig: 2. Claviertrio von W. Bargiel, Violinsonate Op. 8 von Ed. Grieg, Gesangwerke von H. Berlioz (Romanze aus „Les Troyens") und F. Liszt („Der du von dem Himmel bist", „Am Rhein"), Violinsoli von O. Weber, F. Kiel und Tartini.

**Berlin.** Soirée von Oscar Raif am 19. März: Claviertrios in C moll von Beethoven und in D moll von Schumann, E dur-Scherzo von Chopin. — Wohlthätigkeitsconcert im Saale der Singakademie am 25. März: „Johannes der Täufer", Oratorium von Oscar Kolbe. — Wohlthätigkeitsconcert des Caecilienvereins am 26. März: „Ein deutsches Requiem" von Brahms.

**Boston.** 6. Harvard-Symphonieconcert: Toccata von Bach-Esser, A moll-Symphonie von Gade, „Fierabras"-Ouverture von Schubert, Clavier- (Hr. R. Hoffmann) und Clarinettenvorträge (Hr. E. Weber). — 7. Concert: Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven und „Oberon" von Weber, „Tasso" von Liszt, Es dur-Symphonie von Haydn, G dur-Clavierconcert von A. Rubinstein (Hr. B. J. Lang).

**Breslau.** 12. Abonnementconcert des Orchestervereins: Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven und zu „Faniska" von Cherubini, „Schicksalslied" von Brahms, Fis moll-Concert von Hiller (Hr. Prof. A. Door aus Wien), Chorphantasie Op. 80 von Beethoven etc. — 10. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: A moll-Symphonie von A. Fischer etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 21. März: Es dur-Symphonie von Schumann etc. — Verein für classische Musik am 23. März: Claviertrio in Es dur und Streichquartett in B dur Op. 130 von Beethoven. — Concert der Singakademie am 28. März: „Die Schöpfung" von Haydn.

**Coblenz.** 7. Winterconcert des Musikinstitutes: Ocean-Symphonie von A. Rubinstein, „Athalia"-Ouverture von Mendelssohn, „Schicksalslied" von J. Brahms etc.

**Copenhagen.** 2 Concerte des Pianisten Hrn. F. Hartvigson aus London: „Prometheus"-Ouverture von Beethoven, Clavierwerke von Rubinstein (D moll-Concert), Liszt (Ungarische Rhapsodie, Concert in Es dur), Schumann (Etudes symphoni-

ques etc.), Chopin, Weber u. A., Gesangsoli. — Concert des Musikvereins am 19. März: 9. Symphonie und Ouverture Op. 115 von Beethoven etc.

**Dresden.** Symphonieconcerte der Mannsfeld'schen Capelle: Cdur-Orchestersuite von J. Raff, 4. Symphonie von Mendelssohn, Scherzo aus Beethoven's 9. Symphonie, „Vehmrichter"-Ouverture von Berlioz, „Eine Faust-Ouverture" von Wagner, „Gaudeamus igitur", Orchesterhumoreske von Liszt etc. — Am 18. März Vocal- und Instrumentalconcert von derselben Capelle und dem „Orpheus": Deutsches Requiem für die gefallenen Krieger von Reinecke, „Gaudeamus igitur", Humoreske für Männerchor und Orchester von Fr. Liszt, Kaisermarsch von R. Wagner etc.

**Essen.** 2. Kammermusik der HH. Witte, E. Helfer und C. Reichelt: Gmoll-Quartett von Mozart, Bmoll-Trio von R. Volkmann, „An die ferne Geliebte" von Beethoven, Nocturne Op. 148 von Schubert.

**Farmington** (Conn.). Kammermusikconcerte, veranstaltet von Hrn. Carl Klauser: 57. Concert: Quartette von Beethoven (Op. 18, No. 5), Schubert (in Dmoll) und Haydn (Op 76, No. 2). 58. Concert: Quartette von Mozart (in B), Schumann (Op. 41, No. 1) und Beethoven (Op. 59, No. 3). Die Executirenden waren HH. Dr. Leop. Damrosch, Schüssel, Matzka und Bergner.

**Graz.** 5. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins: 1. Symphonie von Rubinstein, Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von Wagner, Nummern aus Schumann's „Kinderscenen" für Streichorchester von F. Hegar, Gesangvorträge des Hrn. H. Gassner aus Wien („Belsazar" von Schumann und Lieder von R. Franz), Violoncellvorträge des Hrn. H. Corel.

**Königsberg.** Gesangvereinsconcert am 17. März: Psalm 121 von Grell, „Te deum" von Thoma, „Zigeunerleben" von Schumann etc.

**Leipzig.** Aufführung des Riedel'schen Vereins am 24. März: Passion von H. Schütz in der Bearbeitung von C. Riedel. Solisten: HH. Rebling, Siebert (aus Berlin), Zehrfeld. Den einzelnen drei Theilen ging je ein Choralvorspiel von Bach, gespielt von Hrn. Dr. H. Kretzschmar, voraus.

**Magdeburg.** Am 13. März von J. Mühling unter Mitwirkung von Frl. M. Klauwell aus Leipzig und Hrn. Rappoldi aus Berlin veranstaltetes Concert: Pastoralsymphonie von Beethoven, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Violin- und Gesangsoli.

**Mainz.** „Grosses" Concert des Vereins für Kunst und Litteratur: Symphonie von Haydn, „Ouverture, Scherzo und Finale" von R. Schumann (für Mainz Novität!), Gesangvorträge des Hrn. Diener, Claviervorträge der Fr. B. Schott.

**Mannheim.** 3. Kammermusikaufführung der HH. Naret-Koning und Genossen: Streichquartette von Haydn und Beethoven (Op. 59, No. 1), Adur-Clavierquartett von Brahms.

**Nürnberg.** Concert der HH. A. Kömpel aus Weimar, Violine, und J. Weidenbach, Piano, unter Mitwirkung von Frl. E. Port und Hrn. C. Wunder: Kreutzer-Sonate von Beethoven, Vocalsoli von Händel, Schubert und Mendelssohn, Clavierwerke von Weber (Sonate Op. 39), Hiller, Chopin und Schumann, Violincompositionen von Spohr (8. Concert) und Bach. Das Concert erfreute sich wärmster Zustimmung seitens des Publicums.

**Oldenburg.** 3. Kammermusiksoirée: Quartette von F. Kiel (Amoll) und Beethoven (Op. 18, No. 2), Gmoll-Trio von Schumann.

**Prag.** Liedertafel des deutschen Männergesangvereins mit Gesängen von W. Speidel, Ed. Tauwitz, Faisst, Markull, Derckum u. A., Violoncellvorträge des Hrn. B. Wilfert. — Am 13. März Concert der Sophienakademie mit Werken von Prätorius, Doles, E. F. Richter, C. Löwe (aus „Die sieben Schläfer"), Ed. Grell (Psalm 84), Schubert, Mendelssohn und Marschner.

**Pressburg.** Monstreconcert zu wohlthätigen Zwecken am 24. März: Symphoniesätze von Schumann (Romanze aus der 4. Symphonie) und R. Volkmann (Allegretto aus der 2. Symphonie), Ouverture von Mozart („Zauberflöte"), Beethoven (No. 3 zu „Leonore"), Weber („Freischütz") und Wagner („Tannhäuser"), Toccata von Bach-Esser, Hmoll-Marsch von Schubert-Liszt, Rakoczy-Marsch von Berlioz etc.

**Würzburg.** Concert der Liedertafel am 15. März: „Frithjof-Scenen" von M. Bruch, Lieder von R. Franz etc.

**Zofingen.** Concert der Pianistin Frl. Marie Heisterhagen aus Zürich unter Mitwirkung ihres Vaters, Concertmeister W. Heisterhagen u. A.: Violinsonate von Gade, „Hommage à Händel" von Moscheles, Clavierstücke von Chopin und Weber etc. Die Concertgeberin wird als eine gewiegte Pianistin gerühmt.

**Zürich.** 6. Abonnementconcert in der Tonhalle: Cmoll-Symphonie von Gade, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Suter-Weber, Claviervorträge des Frl. Erika Lie. — Concert von Hans v. Bülow: 1) Fmoll-Concert von Henselt. 2) Sonate Op. 31, No. 3, von Beethoven. 3) „Faschingsschwank" von Schumann. 4) „Des Sängers Fluch", Ballade für Orchester vom Concertgeber. 5) Clavierstücke von Chopin. 6) Phantasie über ungarische Nationalmelodien für Pianoforte mit Orchester von F. Liszt.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Am 18 und 20. d. M. gaben die ersten Mitglieder der kaiserl. Italienischen Oper zu St. Petersburg (mit Frau Désirée Artôt als Primadonna) im hiesigen Opernhause Gastspiele. Donizetti's „Dom Pasquale" und Rossini's „Barbier" kamen bei dieser Gelegenheit zur Aufführung. Besonders in den höheren Kreisen findet man das italienische Zuckerwasser von wohlschmeckendster Süsse. — **Cairo.** Signor Bottesini, der Capellmeister der vicekönigliehen Oper, hat — angeblich wegen eines Conflicts mit Mad. Sass — seine Entlassung verlangt. — **Coburg.** Unsere derzeitige Primadonna Frau Fichtner-Spohr scheidet aus dem hiesigen Bühnenverbande; als Ersatz wurde Frl. Lüdecke aus Schwerin engagirt. — **Cöln.** Der k. würtemberg. Hofopernsänger Hr. Sontheim eröffnete sein bereits erwähntes hiesiges Gastspiel am 19. d. M. als Eleazar in der „Jüdin" und setzte dasselbe am 21. d. M. („Martha") als Lyonel fort. — **Hamburg.** Hr. Link aus Hannover führte am 19. („Tell") und 22. d. M. („Afrikanerin") als Arnold resp. Vasco seine hiesigen Debuts weiter. Am 24. trat hier Hr. W. Müller vom Hoftheater zu Hannover als Tannhäuser auf. Am 23. eröffnete Pollini's italienische Operngesellschaft (Frau Artôt, Hr. Marini, Hr. Padilla etc.) im „Barbier von Sevilla" ein Gesammtgastspiel, welches bereits am 25. im „Troubadour" seinen Abschluss fand. — **Mainz.** Hr. Sontheim trat jüngst einigemal im hiesigen Stadttheater auf. — **Pest.** Am 9. April eröffnet die italienische Operntruppe des Impresario Franchetti hier ein sechszehn Abende umfassendes Gastspiel; es werden hierbei folgende acht Opern zur Aufführung gelangen: „Moses", „Othello", „Crispino", „Troubadour", „La Traviata", „Ernani", „Lucia von Lammermoor" und „Martha". — **Wien.** Am 19. d. M. haben im Theater an der Wien die Vorstellungen der Merelli'schen italienischen Operngesellschaft (Capellmeister: Signor Arditi, Primadonna: Frau Adelina Patti) mit Donizetti's „Lucia" ihren Anfang genommen. Am 21. folgte eine Reprise derselben Oper, und am 23. d. M. schloss sich hieran Verdi's „Rigoletto" als drittes Gesammtgastspiel. Frau Friedrich-Materna ist von Neuem auf drei Jahre an die hiesige Hofoper engagirt worden.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 23. März: „Ach, bis zum Tod am Kreuz hinab", Lied von F. Schneider; BACH-Fuge No. 1 von Schumann; Schlusschor aus der Johannes-Passion von S. Bach. Am 24. März: Requiem von Cherubini. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 10. März: „Befiehl du deine Wege" von H. L. Hassler; „Preis und Dank sei dir, Christe" von Palestrina. — **Chemnitz.** St. Jacobi- und St. Johanniskirche am 29. März: „Tenebrae factae sunt", Chor a capella von M. Haydn.

— **Dresden.** Kreuzkirche am 23. März: „Domine ad adjuvandum me festina" von A. Homilius; „Convertere Domine", Graduale von C. G. Reissiger. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 24. März: Vocalmesse in G nebst Einlagen von Albrechtsberger. Am 25. März: Messe in B von Mozart mit Einlagen von J. Haydn und Weigl. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 22. März: Requiem von F. Schubert. Am 25. März: Messe von Kempter mit Einlagen von Krall und L. Weiss. Dominicanerkirche am 24. März: Vocalmesse nebst Einlagen von R. Führer. Am 25. März: Messe in C von Horak mit Einlagen von Blahak und C. Czerny. Italienische Nationalkirche am 24. März: Vocalmesse nebst Einlagen von Hetsch. Pfarrkirche zu St. Joseph am 25. März: Messe, „Ave Maria" (Altsolo) und „Salve regina" (Frauenchor) von A. H. Mayer.

## Opernübersicht.

(Vom 17. bis 22. März.)

**Leipzig.** Stadtth.: 19. Nachtlager von Granada 22. Catharina Cornaro. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 17. Weisse Dame; 18. Dom Pasquale; 19. Rienzi; 20. Barbier von Sevilla; 21. Hermione (M. Bruch); 22. Feldlager in Schlesien. Walhalla-Volksth.: 17. Alessandro Stradella; 21. Freischütz. Victoria-Th.: 22. Morilla. — **Bremen.** Stadtth.: 17. Afrikanerin; 20. Nachtlager von Granada; 22. Weisse Dame. — **Breslau.** Lobe-Th.: 21. Dorothea (Offenbach). — **Chemnitz.** Stadtth.: 20. Margarethe; 22. Lustige Weiber von Windsor. — **Cöln.** Thalia-Th.: 17. Zauberflöte; 19. Jüdin; 21. Martha; 22. Regimentstochter. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 17. Teufels Antheil; 19. Czaar und Zimmermann; 22. Don Juan. — **Elberfeld.** Stadtth.: 17. Afrikanerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 19. Wilhelm Tell. — **Hamburg.** Stadtth.: 17. Fra Diavolo; 18. Lohengrin; 19. Wilhelm Tell; 20. Lucrezia Borgia; 21. Czaar und Zimmermann; 22. Afrikanerin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 19. Tannhäuser; 21. Barbier von Sevilla; 22. Iphigenie in Aulis. — **Magdeburg.** Stadtth.: 18. u. 21. Rienzi; 22. Zauberflöte. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 18. Troubadour; 21. Wildschütz. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 19. Walküre („Nibelungen", I. Theil); 21. Prophet. Königl. Residenzth.: Dorfadvocat (R. v. Hornstein). — **Nürnberg.** Stadtth.: 17. La Traviata; 20. Maskenball (Verdi); 22. Postillon von Lonjumeau. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 19. Prophet; 22. Schöne Helena. Kralovské zemské české divadlo: 20. Vilém Tell (Rossini). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 17. Zauberflöte; 19. Mignon. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 17. Fliegender Holländer. — **Wien.** K. k. Hofoperntli.: 18. Mignon; 19. Waffenschmied; 20. Prophet; 21. Postillon von Lonjumeau; 22. Meistersinger. Carl-Th.: 17. und 19. Fleurette (Offenbach); 17. Verlobung bei der Laterne; 18. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 18. Grossherzogin von Gerolstein; 19. und 21. Lucia von Lammermor; 20. Fantasio; 22. Schöne Helena. — **Würzburg.** Stadttheater: 18. Oberon; 22. Robert der Teufel.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), 2. Claviertrio. (Amsterdam, 3. Soirée des Hrn. D. de Lange.)

Bennet (W. St.), „Die Maikönigin", Pastorale für Soli, Chor und Orchester. (Naumburg a. S., Gesangvereinsconcert.)

Berlioz (H.), „Romeo und Julie". (Berlin, Concert von Bilse.)

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Berlin, Wohlthätigkeitsconcert des Cäcilienvereins. Hamburg, Wohlthätigkeitsconcert der Singakademie. Weimar, Concert in der Stadtkirche.)

Bruch (M.), „Normannenzug" und „Römische Leichenfeier". (Stralsund, Abendunterhaltung im Gymnasium.)

Erkel (F.), Ouverture zu „Hunyadi Lasslo." (Stralsund, Abendunterhaltung im Gymnasium.)

Fischer (A.), Symphonie in Amoll. (Breslau, 10. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Theatercapelle.)

Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang". (Stralsund, Abendunterhaltung im Gymnasium.)

Grieg (Ed.), Violinsonate Op. 8. (Amsterdam, 3. Soirée des Hrn. D. de Lange.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in Gmoll. (Leipzig, 63. Kammermusik im Riedel'schen Verein.)

Kiel (F.), Streichquartett in Amoll. (Oldenburg, 3. Kammermusiksoirée.)

Kolbe (O.), „Johannes der Täufer", Oratorium. (Berlin, Wohlthätigkeitsconcert.)

Liszt (F.), „Mazeppa". (Weimar, 6. Abonnementconcert im Hoftheater.)

Raff (J.), Orchestersuite in Cdur. (Dresden, Symphonieconcert von Mannsfeld.)

Reinthaler (C.), „Das Mädchen von Kola", Elegie für Chor und Orchester. (Stralsund, Abendunterhaltung im Gymnasium.)

Rheinberger (J.), „Wallenstein"-Symphonie. (Prag, 5. Conservatoriumsconcert.)

Rubinstein (A.), Ocean-Symphonie. (Coblenz, 7. Winterconcert des Musikinstitutes.)

Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester. (Carlsruhe, Wohlthätigkeitsconcert.)

Volkmann (R.), Claviertrio in Bmoll. (Essen, 2. Kammermusik der HH. Witte und Genossen.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Dresden, Concert von Mannsfeld und dem Orpheus.)

## Journalschau.

Caecilia (Trier) No. 3. Fortsetzungen.

Echo No. 12. Betrachtungen, hervorgerufen durch die Festvorstellung des „Freischütz" in Wien. Von F. Gehring. — Berichte und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 12. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 13. Clavier- und Orchestertuttigedanken. — Besprechungen (Gesänge von G. Hasse [Op. 6], sowie Lieder-Album der „Musikalischen Gartenlaube"). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Orchester des Pester Nationaltheaters veranstaltete jüngst ein grosses Concert, dessen Reinertrag (1000 Fl.) dem Fonds der Bayreuther Festspiele im Jahre 1873 zugewiesen wurde. Am 2. April wird in München unter Mitwirkung H. v. Bülow's ein Concert des dasigen Wagner-Vereins stattfinden, dessen Reinertrag gleichfalls dem eingangs erwähnten Unternehmen zugewendet werden soll.

* Nach den „Bl. f. Th., M. u. K." ist Schubert's Cdur-Symphonie nun endlich in eine handliche Form gebracht worden nur zwar durch den Director des Mozarteums zu Salzburg, Hrn. O. Bach, welcher gelegentlich einer von ihm geleiteten Aufführung dieses Werkes in demselben Kürzungen vorgenommen hatte, „die dem Werk nur zum Vortheil gereichten, indem darin . . . . nur jene Wiederholungen und Ausdehnungen weggelassen worden sind, die den einzelnen Sätzen eine übermässige Länge gegeben hätten und eben dadurch eine das Interesse an dieselbe abschwächende Wirkung hervorzubringen geeignet gewesen sein würden" etc. Es ist schade, dass diese Verbesserung nicht bereits vor dem Druck dieser Symphonie entdeckt worden ist; man hätte dieselbe gewiss einer thatkräftigen Berücksichtigung für werth gehalten und dadurch jede Zeitverschwendung an die „himmlische Länge" des Werkes im Keime erstickt.

* A. Rubinstein's geistliche Oper „Das verlorene Paradies" kam am Chardienstag in Wien in dem 2. ausserordentlichen Concert der Gesellschaft der Musikfreunde zur erstmaligen Aufführung.

* In den Berliner musikalischen Kreisen ist man gespannt, ob die nach Hinrichtung H. v. Bülow's („Cölnische Ztg." am 4. März) geschehene hervorragende Betheiligung Dr. Ferd. Hiller's an dem von uns bereits erwähnten Wohlthätigkeitsconcert eine

Besetzung des weiland vacanten Generalmusikdirector-Postens durch den Cölner Capellmeister zur Folge haben wird, oder nicht. Obwohl das Leiborgan des Hrn. Hiller, die „Cölnische Zeitung“, schon wiederholt darauf aufmerksam gemacht hat, dass der musikalische Hofstaat des neuen Kaiserreiches etwas pauvre sei, so bezweifeln Viele doch, dass es gerade diesem Candidaten gelingen sollte, die Pfarre zu bekommen. Enfin, um mit dem deutschen Hiller zu reden, c'est possible.

* J. Brahms' Requiem hat in den letzten Tagen Aufführungen in Berlin, Hamburg, Mannheim und Weimar gefunden. Ebenso ist sein „Schicksalslied“ an verschiedenen Orten zur Vorführung gelangt.

* Im k. Hof- und Nationaltheater zu München gingen im Laufe der beiden letzten Wochen Wagner's „Rheingold“ und „Walküre“ nach längerer Pause wieder in Scene.

* In Copenhagen werden in diesen Tagen die sorgfältig einstudirten „Meistersinger“ von R. Wagner in Scene gegangen sein. Verschiedentliche Aufsätze in dortigen Localblättern bereiteten im Voraus das Publicum einigermaassen auf den zu erwartenden Kunstgenuss vor.

* M. Bruch's „Hermione“ ging endlich am 21. d. M. in Berlin in Scene. Dem Dichter ist es vortrefflich gelungen, aus dem blühenden Wintermärchen nicht nur alles Episodische, sondern auch alles Dramatische, Packende zu entfernen. Der Geist wurde dabei freilich radical ausgetrieben, dagegen das Phlegma in Gestalt eines spiessbürgerlichen Rührstückes gerettet. M. Bruch nun hat dieses Buch mit einer nobeln Musik versehen: wie sein Mitarbeiter das Dramatische verkümmerte, so ist der Componist merkwürdigerweise bestrebt gewesen, das Melodische nicht aufkommen zu lassen. In der „Voss. Ztg.“ wird sehr richtig bemerkt, dass Wagner in den „Meistersingern“ mehr Melodie gebe, als Bruch in der „Hermione“. Aber die Partitur des Letzteren ist von seltener Züchtigkeit, allewege dem Gemeinen abhold, edles Streben, wählerische Hand sind überall ersichtlich — eine reinlichere Partitur hat seit Langem nicht auf dem Pulte des Capellmeisters gelegen — so die flüchtige Mittheilung eines unserer Mitarbeiter. Jedenfalls werden wir auf dieses Werk noch einmal zurückkommen. Nach Alledem dürften die sanguinischen Hoffnungen, welche man von gewisser Seite an das Erscheinen dieser Oper im Interesse der wahren Kunst zu knüpfen sich bewogen fühlt, kaum in Erfüllung gehen.

* Im Laufe der am 26. d. M. beginnenden italienischen Opernsaison in London werden u. A. als Novitäten vorgeführt werden die Opern „Il Guarany“ von Carlo Gomez (einem Brasilianer) und „Gelmina“ vom Fürsten Poniatowsky.

* Gegenwärtig sind die Directionen der Theater zu Chemnitz, Lübeck, Rostock und Trier zur öffentlichen Bewerbung ausgeschrieben; auch in Mainz scheinen die Unterhandlungen mit Hrn. Ubrich wieder ins Stocken gerathen zu sein, denn es verlautet, dass neuerdings sich auch Frau Ernst (Gattin des früheren Directors des Hamburger Stadttheaters und jetzigen Berliner Hofopernregisseurs Hrn. Ernst) mit Hoffnung auf Erfolg um die Direction des Mainzer Stadttheaters beworben habe.

* Das Hamburger Stadttheater soll in nicht allzuferner Zeit einen vollständigen Umbau erleiden.

* Im Residenztheater zu München wurde am 17. d. M. eine neue Operette von Robert v. Hornstein, „Der Dorfadvocat“ betitelt, zum ersten Mal aufgeführt.

* Maassgebenden Orts trägt man sich mit dem Gedanken, die kaiserl. russ. Nationalopernbühnen unter denselben Bedingungen an Privatunternehmer zu verpachten, welche bei Verpachtung der kaiserl. ital. Opern zu St. Petersburg und Moskau aufgestellt wurden.

* Verdi ist — wie der „B. B.-C.“ erfährt — zur Zeit damit beschäftigt, die Partitur einer neuen grossen Oper zu vollenden, deren Libretto nach Dumas' „Prinzessin Georges“ verfasst ist. Vielleicht ist es dieselbe Oper, die er dem Scala-Theater in Mailand versprochen hat.

* Zum Geburtsfest des deutschen Kaisers sollte im Hamburger Stadttheater Pierson's grosse Oper „Contarini“ in Scene gehen, allein die Erkrankung von Frl. Hofrichter verzögerte die Aufführung, hoffentlich aber auf nicht zu lange Zeit.

* Am 23. März wurde den Besuchern des Berliner Victoria-Theaters zum ersten Mal Offenbach's „Schneeball“ vorgeführt.

* Der Berliner k. Domchor wird am 2. April in Königsberg concertiren.

* Das Thomas'sche Orchester bereist gegenwärtig den Süden Amerikas und ist mit Erfolg bis New-Orleans vorgedrungen, — „Liszt und Wagner predigend“, wie sich unser Gewährsmann ausdrückt.

* Frau Mallinger verlässt nunmehr leider doch noch ihre derzeitige Berliner Stellung. Dieses Factum wird mit grossem Nachdruck und Behagen von den Lucca-Propheten betont.

* Der hygiëische Inseratenkönig Jacobi in Berlin fängt an, den Dichtern, Componisten und Dirigenten als Concurrent gefährlich zu werden. Er hat nämlich kürzlich in gen. Stadt eine selbst gedichtete und componirte Hymne unter sehr ergötzlicher persönlicher Direction zur Aufführung gebracht. Das geistige Gebräu soll äusserst lustiger Art gewesen sein.

**Briefkasten.** *N. N.* in *D.* Ihre Bekehrungsversuche haben uns wieder eine heitere Stunde geschaffen. — *G. T.* in *C.* Wir können in dem Eingesandten Ihre humoristische Ader nicht entdecken. Haben Sie sich vielleicht mit dem Manuscript vergriffen? — *P. F.* in *Z.* Wilhelmstrasse 37, vom 4. n. M. ab 28. — *J. H.* in *A.* Ja. — *W. T.* in *B.* W. in Luzern, Sch. Täubchenweg 2. — *C. v. R.* in *C.* Wir wissen nicht, was wir eigentlich verschuldet haben.

# Anzeigen.

# Musikalien-Nova No. 28

[108.] aus dem Verlage von

## Praeger & Meier in Bremen.

Ausgewählte Stücke für Violoncell mit Pianoforte
No. 2, Du bist die Ruh, von Fr. Schubert. — 10
No. 3. Arie von J. S. Bach . . . . — 10
No. 4. Siciliano, von F. Fesca . . . — 10

**Beyer, Victor,** Op. 11. *Bunte Reihe.* Tonstücke über beliebte Motive zu 4 Händen.
No. 4. Gounod, „Faust und Margarethe". — 10
No. 5. Mozart, „Don Juan" . . . . . — 10
No. 6. Donizetti, „Lucia di Lammermoor". — 10

**Blumenthal, J.,** *Kleine Potpourris* aus den beliebtesten Opern, für Violine mit Pianof.
No. 23. „Die weisse Dame", von Boieldieu. — 15
No. 24. „Der Barbier von Sevilla", von Rossini . . . . . . . . . . — 15
No. 25. „Zampa", von Herold . . . . — 15

**Dornheckter, R.,** Op. 13. *Salvum fac Regem,* für vierstimmigen gemischten Chor a capella. Partitur . . . . . . . . . . . . — $7^1/_2$

**Hennes, Aloys,** Op. 194. „Ich wollt meine Liebe", von Mendelssohn. Phantasie f. Pfte. — $7^1/_2$
—— Op. 198. Beim Abendläuten, Salonstück für Pianoforte . . . . . . . . . . — $12^1/_2$
—— Op. 212. Frühlings Erwachen, Salonstück für Pianoforte . . . . . . . . . — $17^1/_2$

**Lange, G.,** Op. 3. Aus der Heimath, Salonstück für Pianoforte . . . . . . . . — $7^1/_2$
—— Op. 10. In guter Stunde, Salonstück für Pianoforte . . . . . . . . . . — 10

**Lichner, Heinr.,** Op. 107. Im Vaterhaus. 6 leichte Lieder ohne Worte für Pianoforte.
Heft 1. Tanzlied. Jagdlied. Wiegenlied. — $12^1/_2$
Heft 2. Spinnerlied. Gondellied. Frühlingslied . . . . . . . . . . — $12^1/_2$
—— Op. 108. Liebend gedenk ich Dein. Nocturno für Pianoforte . . . . . . — $12^1/_2$

**Löw, J.,** Op. 64. Vögleins Scheidegruss. Charakteristisches Tonbild für Pianoforte . . — 10
—— Op. 65. Im Zillerthale. Zweite Tyrolienne für Pianoforte . . . . . . . — $12^1/_2$
—— Op. 67. Sechs melodiöse Clavierstücke zu 4 Händen . . . . . . . . . . à — $7^1/_2$
No. 1. Idylle, No. 2. Romanze, No. 3. Rhapsodie, No. 4. Scherzo, No. 5. Ariette, No. 6. Impromptu.

**Pergolese, G. P.,** *Tre giorni son che Nina,* für Mezzosopran . . . . . . . . . . — 5

**Schubert, Franz,** *Vierhändige Compositionen,* für das Pianoforte zu 2 Händen arrangirt von J. F. C. Dietrich.
—— Op. 107. Grand Rondeau . . . . — $22^1/_2$

**Schubert, Franz,** *Zweihändige Compositionen,* für Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von J. F. C. Dietrich.
Op. 15. Phantasie . . . . . . . . 2 —

**Spindler, Fritz,** Op. 233. Zephyretten. Polka für Pianoforte . . . . . . . . . . . — $12^1/_2$
—— Op. 234. Abendphantasie, für Pianof. — $12^1/_2$

**Wickede, Fr. von,** Op. 25. Abschiedsgruss. Tonstück . . . . . . . . . . . . — 10

**Ketterer, E.,** Op. 21. *L'Argentine* (Das Silberfischchen) . . . . . . . . . . . . — $12^1/_2$

**Richards, B.,** Op. 47, No. 1. Am Abend . — $7^1/_2$
No. 2. Wanderers Traum. — $7^1/_2$

---

# Neue Musikalien

[109.] **(Nova No. 2)**

**im Verlage von**

## Fr. Kistner in Leipzig.

**Argenton, A. d',** Op. 31. **Carneval musical.** 4 Morceaux p. Piano (Polichinelle, le voilà! — Sérénade sous son balcon. — Elle est morte! Son enterrement. — Grand desespoir!) à 10 Ngr.

**Chopin, Fréd.,** Op. 8. **I. Trio** (G moll) p. Piano, Violon et Violoncelle. *Nouv. Edition en Partition revue* p. Ferdinand David. 2 Thlr. 10 Ngr.

**Engel, D. H.,** Op. 37. **Weihnachts-Hymne** für gemischten Chor. Part. und Stimmen. 20 Ngr.

**Mendelssohn-Bartholdy, Fel.,** Op. 118. **Capriccio** (E moll) für Pianoforte. (No. 47 der nachgelassenen Werke. Neue Folge.) 20 Ngr.

**Metzdorff, Rich.,** Op. 6. **Rêverie** für Orchester, für **Pianoforte zu 4 Händen** einger. von Aug. Horn. $12^1/_2$ Ngr.

---

[110.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

# Ouverture

zu

Shakespeare's „Die Zähmung der Widerspänstigen"

**für Pianoforte zu vier Händen**

von

## Jos. Rheinberger.

Op. 18. — 25 Ngr.

---

[111.] Eine **Pianistin,** Schülerin der HH. Anton v. Kontsky, A. Dreyschock und A. Bernard in St. Petersburg, der französischen, russischen und polnischen Sprache mächtig und deutsch verstehend, wünscht einen namhaften Künstler oder einen Sänger, resp. Sängerin auf Concertreisen zu begleiten. Ausser dem concertirenden Duospiel und der üblichen Clavierbegleitung, ist dieselbe zu Solovorträgen sehr befähigt. Ueber die Bedingungen, welche übrigens nur mässig gestellt sind, können Erkundigungen in der Hofmusikalienhandlung von M. Bernard in St. Petersburg, Nevsky No. 10, eingezogen werden.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige von **C. F. Peters** in Leipzig.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 5. April 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 15.



### Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

II.

Lehrer.
Bedenk, o Kind, woher sind diese Gaben?
Du kannst nichts von dir selber haben.
Kind.
Ei! Alles hab ich vom Papa.
Lehrer.
Und der, woher hats der?
Kind.
Vom Grosspapa.
Lehrer.
Nicht doch! Woher hats denn der Grosspapa bekommen!
Kind.
Der hats genommen. *Goethe.*

Drei Ansichten über die Entstehung der Musik kommen in Betracht. Nach der einen ist die Musik eine Erfindung, nach der anderen ist sie dem Menschen angeboren, nach der dritten ist sie Nachahmung.

Dass die Musik nicht etwas von einem Einzelnen Erfundenes oder zufällig Gefundenes sein kann, lehrt ein flüchtiger Blick in die Geschichte der Kunst, lehrt eine richtige Auffassung der geistigen Entwickelungsgesetze überhaupt. Wenn wir bedenken, welch eines langwierigen Processes es bedurfte, bis nur die einfachsten Elemente der Musik, der Rhythmus, die Gliederung nach feststehenden Tonintervallen, die Harmonie und endlich die selbständige Melodie ins Bewusstsein traten und bleibende Errungenschaften wurden, so werden wir die Meinung als unglaublich zurückweisen müssen, dass nur das kleinste musikalische Gebilde aus Nichts geschaffen, mit anderem Worte: erfunden worden wäre. Es hiesse alle Bildungsgesetze der Natur und des Geistes verkennen, wenn man glauben würde, ein so vielfach complicirtes Gebilde, wie selbst die einfachste Folge von Naturtönen ist, hätte je in seiner Einheit begriffen werden können, wenn nicht eine vielstufige Vorbildung, eine lange, bis in die Anfänge alles Bewusstseins führende Reihe von Voraussetzungen allmählich dahingeleitet, das Verständniss dafür unbewusst vorbereitet hätte.

Freilich wird es uns, die wir in Musik förmlich athmen, die wir in Melodien aufgezogen wurden, und denen jede Minute die Gesetze der Diatonik und des Rhythmus in aufdringlichster Weise predigt, — freilich wird es, sage ich, uns schwer, Zeiten zurückzubeschwören, in denen der erste bestimmte Ton an ein Menschenohr gedrungen sein mochte, und den Eindruck zu ermessen, den derselbe hervorgebracht haben konnte. Gewöhnt, die Musik als einen Theil unseres Selbst, als innig verwebt mit unserem Seelenleben, als natürlichen Ausdruck desselben zu betrachten, können wir uns kaum einen Zustand vergegenwärtigen, in welchem es anders war.

Ein Aehnliches ist es mit der Sprache. Sie in einen von dem gegenwärtigen wesentlich verschiedenen Zustand zu versetzen, aus welchem sie sich erst allmählich zur gegenwärtigen Gestaltung emporgerungen hätte, hielt man für undenkbar. Nur als ein fertig Gegebenes konnte man sie fassen, und die Theorien von einer

durch Gott den Menschen gelehrten oder von einer erfundenen Sprache spuken noch heute in einzelnen Köpfen herum. Die neuere Sprachwissenschaft (W. Humboldt, Jacob Grimm, Steinthal, Jäger, Geiger) hat nicht nur die Unhaltbarkeit derselben dargethan, sondern auch positive Nachweise für ein allmähliches, aus den einfachsten Urelementen naturgemäss hervorgehendes Entstehen der Sprache geliefert. Und wer könnte darin eine Erniedrigung oder Entweihung dieser Trägerin des Denkens, dieser höchsten Offenbarung des Geistes erblicken? Für das einmalige Wunder ihres Entstehens staunen wir das ewige Wunder ihrer Entwickelung und Fortbildung an, und hätten wir dort die momentane Huld einer freigebigen Laune zu preisen, so erkennen wir hier den unerschöpflichen Born einer uns unablässig überströmenden Gnade.

Ein Gleiches ist es mit Allem, was wir auf geistigem Gebiete Grosses, Schönes, Unvergängliches haben. Die Sagen von einer Welt, die aus Nichts entstanden, von einer Pallas Athene, welche vollgerüstet aus dem Haupte Jupiter's gesprungen wäre, hat die neuere Forschung auf allen Gebieten gründlich widerlegt. Nicht die hohen Ideen, nicht das Schönheitsgefühl des Künstlers unserer Zeit waren es, welche zur Hervorbringung der ersten Götterbilder drängten. Unförmliche Holzklötze oder Steinblöcke genügten dem Bedürfnisse, gefürchteten höheren Mächten Verehrung zu zollen. Erst nach und nach schnitzte oder meisselte man in den rohesten Umrissen Menschen oder Thiergestalten daraus, und an dem so Gewonnenen bildete sich der nimmer ruhende Menschengeist nach und nach zu immer feinerer Unterscheidung, zur steten Veredelung der Form, bis zur Verklärung derselben durch den erwachenden Schönheitssinn, durch die aufdämmernde Gewalt höherer Ideen.

Ein Gleiches offenbart sich in der Baukunst. Auch hier war es ein derberer Antrieb, nämlich das Bedürfniss, sich vor den Elementarmächten der Natur zu schützen, welches den Menschen bestimmte Höhlen wohnlich einzurichten oder Zelte und Hütten zu bauen veranlasste. Von dem nächstliegenden Baumateriale, von klimatischen und topographischen Einflüssen abhängig, entwickelten sich mit einer gewissen Nothwendigkeit die verschiedenen Baustile.

Die ionische und dorische Säule, welche den Charakter der Völker, denen sie angehören, so augenscheinlich kennzeichnen, dass man meinen sollte, sie seien mit Bewusstsein als Monumente desselben hingestellt worden, verdanken ihre Construction solchen durch die Natur gegebenen äusseren Bedingungen. Es erfüllen sich damit die Worte der Dichterdioskuren:

> Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
> Und haben sich, eh man es denkt, gefunden.

und: *Goethe.*

> Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde,
> Was der eine verspricht, leistet die andre gewiss.
>
> *Schiller.*

Man wird mir wohl die Aufführung weiterer Beispiele für eine nahezu allgemein anerkannte Wahrheit erlassen. Von selbst drängt sich die Frage auf, ob es denn nach Alledem möglich und denkbar sei, dass die Musik in ihrer Entstehung eine einzig dastehende Ausnahme gemacht habe, dass sie als ein tröstender Engel plötzlich vom Himmel gekommen, oder gleich dem Feuer des Prometheus den Göttern entwendet worden, dass sie mit einem Worte: erfunden worden wäre?

Allerdings erzählen uns Mythe und Sage von Erfindern der Musik, womit jedoch durchgängig nur die Erfinder einzelner Instrumente gemeint sind. Da ist Jubal, von dem die Pfeifer und Geiger kommen, da sind Minerva und Pan, welche der Flöte die ersten Töne entlockten, da ist Thot, welcher an eine Schildkrötenschale stossend, das Erklingen der vertrockneten Muskeln des Thieres hörte und nun eine Lyra daraus bildete u. s. w.

Mag gleich die Neuheit zufälliger Töne den Ersten, welcher sie gehört oder hervorgebracht hat, überrascht, mag sie gleich auf ihn einen mächtigen, zur Wiederholung drängenden Reiz ausgeübt haben, immer unerklärlich würde die Weiterbildung dieser rohen Elemente bleiben. Ein rhythmisches Aneinanderreihen solcher Töne konnte nicht vorkommen; wir wissen, welche Zeit der Entwickelung selbst die einfachsten rhythmischen Gebilde bedurften und wie lange der musikalische Rhythmus am Gängelbande des sprachlichen geleitet werden musste. Ebensowenig konnte die Aufeinanderfolge von Naturtönen zunächst irgend ein melodisches oder harmonisches Verständniss erwecken; dazu gehört, wie die Geschichte lehrt, schon ein feines, vielfach vorgebildetes, mit den erst spät gefundenen Gesetzen der Naturharmonie und der daraus hervorgehenden Intervallenfolge vollkommen vertrautes Ohr. Es ist vollends undenkbar, dass jener Glückliche ein ganz äusserlich als ein vollständig Neues an ihn Herantretendes als Bildungselement in sein Inneres aufnehmen, dass er es mit seinem Gefühlsleben gleichsam identificiren und in demselben als ein nunmehr unveräusserliches Gut hätte fortentwickeln können. Ein solcher Vorgang würde lebhaft an die Märchenprinzen erinnern, welche mit der unbewussten Vorahnung der Geliebten in der Brust die Welt durchwandern, dieselbe in einer Höhle verzaubert finden, durch einen glücklichen Zufall erlösen und nun erst erkennen, dass sie das Räthsel ihres Lebens gelöst, dass sie nun das erreicht, was ein guter Zauberer oder eine weise Fee ihnen schon in der Wiege bestimmt hatte.

Niemand wird glauben, dass ein Solcher, dessen Auge nie irgend Etwas, oder auch nur bestimmte Gegenstände gesehen hätte, wenn ihm plötzlich eine oder mehrere Farben zu Gesichte kämen, auf den Gedanken verfiele, zu malen, oder dass, wenn er auch entzückt von dem Geschauten den Eindruck zu wiederholen trachtete, dies je den Keim zur Entwickelung einer Kunst hätte bilden können. Nicht anders als mit den Farben ist es mit den Tönen. Nur in steter Um-

armung mit dem Naturgegebenen vermag der Menschengeist zu immer Vollendeterem fortzuschreiten. Losgelöst von diesem, verflüchtigen seine Producte als stoff- und haltlos. Vergebens würde man aber nach der Grundlage suchen, an welcher sich fortrankend, aus welcher stets erneute Nahrung ziehend, eine in der erwähnten Art erfundene Musik sich hätte weiterbilden können. Sie hätte über die ersten Anfänge, über den zufällig hervorgebrachten Ton nicht hinausführen können. — Wenn demnach die Musik etwas Erfundenes nicht sein kann, so ist sie wohl dem Menschen als Gesang angeboren, etwa wie der Gesang der Vögel?

Sofern damit ein Gesang, der in unserem Sinne als Musik aufgefasst werden könnte, gemeint sein soll, muss auch dies verneint werden. Dagegen spricht vor Allem die Erfahrung, dass eine grosse Anzahl Menschen trotz der vielseitigen musikalischen Anregung, welcher heutzutage Niemand entgehen kann, so wenig Antrieb zur Musik bekunden, dass sie ausser Stande sind, das kleinste Liedchen hervorzubringen oder auch nur nachzuahmen. Dagegen spricht ferner, dass vielen minder cultivirten Völkerschaften ein Gesang in unserem Sinne vollends fremd ist; auf ein unarticulirtes Aufschreien, oder auf das Hervorbringen von Tönen, deren rationelle Verhältnisse nicht fassbar sind, beschränkt sich ihre Musik. Selbst dem Gesange des gemüthreichsten aller Culturvölker, der Germanen, geben die Römer kein allzuglänzendes Zeugniss, und noch Johannes Diaconus, der Biograph Gregor's, vergleicht die Töne, welche die Alemannen und Gallier hervorbrachten, dem Gepolter eines von einer Höhe herabrollenden Lastwagens.

Endlich lehrt uns die Geschichte eine stufenweise Entwickelung, wie alles Geisteslebens, so auch der Musik, welche auch nach rückwärts hin eine jähe Unterbrechung nicht leidet. Eine solche wäre aber die Annahme, dass, gleichsam wie aus dem Nichts, im Menschen schon ein im gewissen Grade fertiger Gesang dagewesen wäre. Ueberhaupt ist die Voraussetzung eines plötzlich Gegebenen auf allen Gebieten der Wissenschaft meist nur ein Hokuspokus der Denkfaulheit, durch welchen sich eine ernste Untersuchung nicht blenden lassen darf. Sofern sich also die Annahme von einer dem Menschen angeborenen Musik nicht darauf beschränken will, dass die Keime dazu, dass die Triebkraft zu ihrer Entwickelung dem Menschen von Anbeginn an eigen waren, muss sie als unhaltbar ebenfalls zurückgewiesen werden.

Wie das Wesen aller Künste, hat man es auch versucht, das Wesen der Musik als Nachahmung aufzufassen. Schon Schriftsteller alter Zeit glauben in den Schalläusserungen der Natur, im Rauschen des Windes durch das Schilf u. s. w. ein Vorbild der Musik zu finden. Das Schlangengezische nachzuahmen, erfand Minerva die Flöte u. s. w. Das Bedürfniss einer solchen Nachahmung zu einem anderen Zwecke, als dem der Verständigung wäre aber nicht zu erklären; einem solchen Zwecke hätte aber die Abweichung von der naturgetreuen Imitirung, die Veredelung derselben, wie sie Grundbedingung einer darauf gebauten Musik wäre, geradezu widersprochen. Wie hätte sich auch aus dem chaotischen Getümmel solcher Schalläusserungen der Sinn für Ton und Rhythmus entwickeln können? Das Bedürfniss, der Theorie der Nachahmung in der Kunst Rechnung zu tragen, hat auch zu dem gewaltthätigen Versuch geführt, die Sprache als Gegenstand der Nachahmung für die Musik hinzustellen. Darf gleich die Ahnung des Richtigen, die Musik der Sprache näher zu bringen, dabei nicht verkannt werden, so muss doch die zu den heillosesten Consequenzen führende unrichtige Hoffnung des Gedankens bekämpft werden. Die Aristotelische Theorie der Nachahmung in den Künsten sollte man meinen, wäre längst abgethan. Gerade Dasjenige, was das Wesen der Kunst macht, ist nicht Nachahmung; eine getreue Naturcopie ist an sich noch kein Kunstwerk; im Gegentheile wird ihr die allzuängstliche Nachahmung zum Vorwurfe gereichen. Und eben nur die bildende Kunst, welche ihren Stoff der Natur entnimmt, hat dieser Theorie einen äusserlichen Anhaltspunct gegeben; geradezu krampfhaft erscheint ihre Anwendung auf Poesie und Architektur. So gut als man von diesen behaupten kann, sie ahmen Handlungen oder Felsblöcke nach, kann man vom Tischler sagen, er ahme Holz, vom Schuster, er ahme Leder nach. Nicht in Dem, was die Kunst braucht, sondern in Dem, womit sie wirkt, besteht ihr Wesen.

Und was ist auch mit einer Theorie gedient, welche den Künstlern zuruft: Die Kunst ist Nachahmung; hütet euch aber, blos nachzuahmen, wenn ihr Künstler sein wollt!?

Nicht Abbild der Sprache ist die Musik, sondern selbst Urbild, nicht Schatten, sondern Wesen. Sie ist nicht erfunden, noch angeboren, noch nachgeahmt; ihre Anfänge fallen mit den ersten Lebensäusserungen des Menschen zusammen; aus den rohesten Elementen heraus hat sie sich als nothwendiger Ausdruck des Gemüthslebens zu immer grösserer Bestimmtheit emporgearbeitet. Gleichzeitig mit der Sprache und untrennbar von ihr ist sie als das in ihr lebende Empfindungselement entstanden, hat sich gleichzeitig mit ihr fortgebildet, ihre Lebensschicksale getheilt, und erst in später Zeit als gesonderter, selbständig forttreibender, jedoch in seinen Wurzeln stets mit ihr verbundener Stamm sich von jener abgetrennt.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Kritik.

**Friedr. Gernsheim.** Nordische Sommernacht (v. Lingg), für Chor, Soli und Orchester, Op. 21. Mainz, B. Schott's Söhne.
— Germania. Ein deutscher Siegesgesang (v. Rittershaus), für Männerchor und Orchester, Op. 24. Ebendaselbst.

Der Dichter schildert in dem „Nordische Sommernacht" betitelten Gedicht weniger diese selbst, als dass

er in die nur flüchtig angedeutete dämmerige Stille einer leuchtenden Sommernacht im Norden das düstere Gegenbild eines grausamen Menschenopfers auf dem Altare Hertha's, der segnenden Göttin des Jahres, als die Hauptidee seines Werkes hineinträgt. Ein inneres Band übertragener Stimmung, welche hier die Naturanschauung und die Begebenheit vermitteln sollte, ist nicht vorhanden: gegen das Leuchten der Nacht im Schnee, die rosige Dämmerung, welche wie funkelnder Wein in die Wellen tropft, das Erglühen der Buchen am Strand bildet der aus dem Blute der hingeschlachteten Gefangenen aufsteigende Opferdampf, bildet der wilde Gesang der bluttriefenden Priester einer wahnerfüllten, grausamen Religion nur eine grelle Antithese; auch die kurzen Betrachtungen der Gefangenen, welche das dem Opferbeil verfallene Leben mit der kurzen Sommernacht einer-, dem kurzen Wintertag andererseits vergleichen, sind zu flüchtig hineingestreut, um in der Wirkung als innere Vermittelung, als Milderung dieser Antithese aufgefasst zu werden. Diese Beschaffenheit des Gedichtes lässt die Geeignetheit desselben zur Composition anzweifeln. Der Contrast der Stimmungen wird musikalisch wesentlich in zweierlei Weise auftreten, entweder als vorübergehender Gegensatz einer zu Grunde liegenden einheitlichen Hauptstimmung, oder als Wechsel verschiedener coordinirter Stimmungen. In beiden Fällen wird die Form durch das verschiedene Verhältniss der Momente in abweichender Weise bestimmt erscheinen: in jenem Falle wird die äussere Form als ein Satz erscheinen, die Gegensätze werden aus dem Motiv der Hauptstimmung heraus sich entwickeln, der thematische Zusammenhang wird sich wesentlich geltend machen; im anderen Falle wird das einzelne Moment in der wechselnden Reihe der Stimmungsfolge sich in der ausführlicheren Breite eines selbständigen Satzes auseinanderlegen und, um zum erschöpfenden, vollaustönenden Ausdruck zu gelangen, in seiner Bewegung selbst wieder die feineren Unterschiede innerer Charakteristik zur Aussprache bringen. Es versteht sich von selbst, dass hierbei nicht an eine bestimmte Form dieser einzelnen aber zusammengehörigen Sätze gedacht wird, sondern dass für diese Form im einzelnen Falle die künstlerische Idee dieses coordinirten Stimmungswechsels maassgebend ist. Das Lingg'sche Gedicht weist in formeller Hinsicht unbedingt auf den ersten der angeführten Fälle, während es seinem Inhalt nach darüber hinausgeht. Für die musikalische Darstellung, welche die gegenständliche Schilderungskraft realer Erscheinungen, wie sie dem Werke eigen ist, nicht besitzt, sondern dieselben nur im Reflex subjectiver Empfindung darstellen kann, wird es immer seine Schwierigkeit haben, die einheitliche Beschaffenheit eines Satzes zu wahren, wenn, wie es hier durch das Gedicht vorgezeichnet ist, die Stimmung durch eine Folge von Momenten durchbrochen wird, welche nicht aus der Grundidee genetisch sich entwickelt haben, oder, um mich musikalisch auszudrücken, wenn der Charakter dieser gegensätzlich hervortretenden Motive sowohl unter sich, wie von den die Grundstimmung feststellenden Hauptthemen durchaus verschieden und eine Vermittelung durch thematische Vorbereitung nicht anwendbar ist.

Dies ist in der That mit der Composition Gernsheim's der Fall. Der Componist hat, in richtiger Erfassung der Aufgabe seiner specifischen Kunst, die Wirkung der sommernächtlichen, duftigen Stille auf das Gemüth in ausgedehnterer Weise, als das Gedicht es nöthig hatte, geschildert und damit die tonangebende Grundstimmung angeschlagen; wie sich in der Naturerscheinung Abend- und Morgenröthe die Hände reichen, so hat der Componist die Entfaltung dieser Grundidee zu Anfang und Ende seines Satzes hingestellt; dazwischen aber liegt eine disparate Reihe mannichfaltig und charakteristisch-wechselnder Einzelschilderungen, welche den Satzbau in eine Reihe eben so vieler kleiner, motivisch von einander geschiedener Satztheilchen zersplittert; eine innere, auf thematischer Verarbeitung beruhende Zusammengehörigkeit dieser Satztheilchen mit jenem Hauptsatze ist nicht vorhanden, weil der Gegensatz dieser Schilderungen nicht aus dem Grundmotiv entwickelt, sondern antithetisch und, wie man füglich hinzusetzen kann, von aussen hineingetragen ist. So stellt dieser ganze mittlere Theil in der Lebhaftigkeit und Schlagfertigkeit der Einzelcharakteristik zwar ein lebendiges Bild mannichfaltig im Wechsel fortfluthender Stimmungsmomente dar, aber er lässt jene innerlich erfüllende und sättigende Wirkung vermissen, welche die organische Entwickelung und Herausarbeitung des Gegensatzes aus der Grundidee erzeugt, ja er drängt bei seiner Ausdehnung (S. 15—41 der Partitur, welche überhaupt 55 Seiten zählt) diese selbst aus ihrer Stellung als Hauptsache fast ganz heraus, sodass die Gesammtwirkung nicht eine in dem Sinne einheitliche genannt werden kann, wie sie vom ästhetischen Standpuncte aus von einem derartigen einsätzigen Musikstücke gefordert werden dürfte. Der vom Componisten beobachtete genaue Gleichlauf der musikalischen Entwickelung mit der wörtlichen Schilderung beeinträchtigt die rein musikalisch-ästhetische Wirkung, eine Bestätigung dessen, dass ein Parallelismus der Gesetze musikalischer und gedanklicher Bewegung nicht vorhanden ist, wenigstens nicht aus dem durchaus heterogenen Wesen dieser Bewegungen als nothwendige Folge abgeleitet werden kann.

Was nun die eigentliche musikalische Seite der Composition betrifft, so kann dieselbe die vortheilhafte Meinung nur bestätigen, welche die früheren Werke des Autors begründet haben. Gernsheim beherrscht die formelle Technik des Satzes ebenso frei und sicher, wie die Ausdrucksmittel nach ihrer inneren wie äusseren Bedeutsamkeit. Die Motive der einzelnen Schilderungsmomente sind in ihrer Ausdrucksfülle gleich tief wie eindringlich; ihr ideeller Empfindungsgehalt wird wesentlich durch eine schlagfertig charakteristische äusserliche Tonmalerei unterstützt; an manchen Stellen bricht der absolute Musiker in bemerkenswerther Weise durch, so bei der formal-technisch vortrefflichen Herausbildung

der zwei schönen, langathmigen gegen einander contrapunctirenden Motive S. 17, 18 (Clarinette) und 19 (Fagott), welche ein lebhaftes Bedauern hinterlassen, dass ihre Verwendung nicht eine breiter ausgeführte sein konnte. Bei der oben skizzirten Anlage des Satzbaues ist es nicht möglich, von diesem Bau selbst in seinen musikalischen Hauptbestandtheilen auch nur ein annäherndes Bild durch Beschreibung zu entwerfen; es sei nur bemerkt, dass der Hauptsatz zu Anfang, welcher die dämmernde Abendstimmung schildert, ein Molto Moderato, $^3/_4$, Ddur, ist und am Schluss in seinem Hauptmotiv, aber in selbständiger, gesteigerter Verarbeitung wiederkehrt; gegenüber der mehr und mehr in sich versinkenden Ruhe der hereinbrechenden Nacht ist die allmählich wachsende Bewegung des wiedererwachenden Morgenlichtes in diesem Schlusssatz sehr schön wiedergegeben. Von diesem als Eins gefassten Hauptsatz sind nun die in der Mitte liegenden einzelnen Abschnitte rahmenartig eingeschlossen, welche, in ihrer charakteristischen Haltung durchaus durch den Gang der dichterischen Schilderung bestimmt, in motivischer Arbeit, in Tempo und in Modulation eine mannichfaltig wechselnde, im Einzelnen fesselnde Bewegung der Tonelemente entrollen.

Das andere obengenannte Werk für Männerchor steht durchaus auf demselben Standpuncte, wie das eben besprochene. Die einheitliche Anlage und Durchführung des dichterischen Gedankens ist für die Gesammthaltung und Wirkung der Composition entschieden günstig; die innere Beziehung der Motive zu einander ist unverkennbar und hat einen gleichartigen Fluss der Bewegung ermöglicht, welcher wesentlich die einheitliche Gesammtwirkung bedingt. Um so mehr aber fällt hier die Zerstückelung der motivischen Arbeit, die Verzettelung der ganzen Satzanlage in einzelne, motivisch ganz selbständig und getrennt ausgeführte Sätzchen auf; durch die wahlverwandt-charakteristische Bildung der Motive mit einander in Beziehung stehend, geben zwar diese Satztheilchen in ihrer Zusammensetzung ein einheitliches Stimmungsbild, allein diese mosaikartige Zusammensetzung selbst ist vom Standpuncte der formal-musikalischen Entwickelung nur eine äusserliche zu nennen und hat selbst da, wo der dichterische Ausdruck der Idee vermittelnd und verständlichend hinzutritt, immerhin seine Bedenken, weil die Idee der musikalischen Entwickelung nicht wie die der räumlich plastischen Darstellung in eine Gesammtanschauung zusammengefasst, sondern nur in der Bewegung des Nacheinander der einzelnen Zeittheilchen aufgefasst werden kann. Hier tritt die Möglichkeit nahe, dass die Theile als solche ihre Bedeutsamkeit als organische Bildungselemente zum Ganzen in den Hintergrund zurückdrängen, und dies um so mehr, je tiefer und eindringlicher die Wirkung des Einzelnen, je bedeutender die einzelnen Motive, je fliessender die Tonbewegung, je glänzender die Entfaltung der inneren und äusseren Ausdrucksmittel. Dieses disparate Wesen, das die einzelnen Momente alle mit gleich coordinirender Wichtigkeit behandelt, macht sich hier ganz besonders bei dem kurzen Adur-Satz (S. 17 der Partitur), einer Art Reiterlied, zu den Worten: „Heraus du Klinge blank und breit!“ fühlbar; hier ist offenbar der Höhepunct der Entwickelung, welcher das Correlat zu dem das Resultat dieser Entwickelung schildernden Schluss-Siegeshymnus bildet und darum eine breitere musikalische Auseinanderlegung beanspruchen durfte. Eine besondere Bemerkung, welche noch gestattet sein mag, betrifft das Motiv dieses Schlussgesanges S. 33, welches nicht bedeutend genug erscheint und trotz aller Verschiedenheit der äusseren Darstellung in seinem Beginn die Vergleichung mit einer bekannten „Don Juan“-Melodie etwas gar zu nahe legt.

Zum Schluss sei hier noch ein Punct berührt, der wegen seiner Beziehung zur Frage von Tonsystem und Temperatur nicht unwichtig erscheint, nämlich der der musikalischen Orthographie. Während Gernsheim's Melodiebildung, Harmonie und Modulation überall den Standpunct des diatonischen Systems kennzeichnen, welcher die enharmonisch gleichen Töne als verschieden betrachtet, ist seine Orthographie sehr häufig ohne Rücksicht auf den aus diesem Standpuncte herzuleitenden Sinn der Tonverbindungen angewendet. Mag man auch zugeben, dass für eine isolirte Stimme hie und da eine augenblickliche Erleichterung der Auffassung für die technische Ausführung geboten werden kann, so hat doch eine derartige ungleiche Schreibweise für eine Partitur keinen Sinn und keine Berechtigung. Dass das Lesen derselben nicht nur nicht erleichtert, sondern nur erschwert wird, kann wohl nicht angezweifelt werden; man kann aber gewiss weiter behaupten, dass es für die Reinheit der Ausführung bedenklich sein muss, wenn gleichartige Instrumente, z. B. Violinen und Violen einen unisonen Ton, oder gar eine solche Tonfolge nach verschiedener Schreibart zu spielen haben; vollends aber wird diese Manier bestritten werden müssen, wenn sie auch auf vocale Stimmen angewendet erscheint, weil sie hier, wo die gleichschwebende 12stufige Temperatur keine praktische Geltung hat, nothwendig zu Unreinheiten führen muss.

Concertinstitute werden diese Werke Gernsheim's, namentlich das erstgenannte, nicht übersehen dürfen.

**A. Maczewski.**

---

## Biographisches.

### Carl Riedel.

(Schluss.)

Noch bevor übrigens Riedel mit dem Project eines Männerchores für alte Kirchenmusik umging, hatte er ungefähr einen Winter hindurch einen kleinen Männergesangverein geleitet und denselben mit Schumann'-

schen, Mendelssohn'schen, Gade'schen Chören beschäftigt. Was als besonders künstlerisch verdienstlich hierbei in die Augen springt, ist der Cultus Schumann's, für den in solchen Kreisen zu wirken damals noch schwer war. —

Den Keim zu dem gegenwärtig bestehenden Riedel'schen Verein bildete ein einfaches Gesangquartett, welches im Mai 1854 unter Riedel's Leitung zusammentrat, um vierstimmige Lieder von Hauptmann, Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. zu studiren. Bereits im November des genannten Jahres hatte sich die Gesellschaft so erweitert, dass sie mit einer Aufführung hervortreten konnte; eine zweite folgte im März, eine dritte im Mai 1855, wo der Verein über einen Bestand von 36 Mitgliedern verfügte. Bei der Wahl der bei den genannten drei Aufführungen zu Gehör gebrachten Werke — 24. Psalm von Arrey v. Dommer, Theile aus Gluck's „Orpheus", Berlioz' „Flucht nach Egypten", Romberg's „Glocke"— hatte Riedel ein bestimmtes Princip noch nicht verfolgt. Das rasche Wachsen des Vereins liess den Dirigenten nunmehr jenes Ziel wieder ins Auge fassen, auf welches ihn ebensowohl innere Neigung, wie die eigenthümliche Gestaltung der Leipziger Musikverhältnisse hinwiesen. Einer so reichen Pflege sich nämlich in Leipzig die weltliche Musik nach allen Richtungen hin zu erfreuen hatte, so dürftig fand sich die religiöse Tonkunst und besonders die alte Kirchenmusik vertreten. Diese letztere war nur durch einige von Zeit zu Zeit vorgeführte Werke Bach's und Händel's repräsentirt; ihre deutschen Vorgänger, wie die altitalienischen Schulen waren gänzlich unberücksichtigt geblieben. Und doch „eröffnet sich hier ein beinahe unversiechbarer Quell der erhebendsten geistigen Genüsse demjenigen, der nicht einseitiger Weise an dem weltlichen Theile der Tonkunst sich genügen lassen kann. Jede Kunst erfordert zu ihrem wahren Gedeihen eine gleich sorgsame Pflege nach allen wesentlichen Richtungen, soll nicht die nothwendige gegenseitige Aufeinanderwirkung der letzteren gehemmt werden und neben der Einseitigkeit auf Verflachung eintreten." Die bezeichnete Lücke im Leipziger Musikleben mit seinem Vereine auszufüllen, stellte sich nun Riedel zur Aufgabe. Ein Concert im November 1855, welches altitalienische und altdeutsche kirchliche Compositionen zu Gehör brachte, eröffnete in erfolgreicher Weise die neue Richtung in der Thätigkeit des Vereins, der nunmehr ausdrücklich als Grundsatz aufstellte, „nach und nach alle hervorragenden Erscheinungen der älteren Kirchenmusik aufzuführen, ohne deshalb neue Kirchenmusik oder Compositionen anderer Gattung, namentlich selten gehörte Werke, principiell ausschliessen zu wollen." Dieser Aufgabe kam der Verein in den rasch folgenden weiteren Aufführungen in umfassendster Weise nach. Die berühmten Werke der altitalienischen Schule: Palestrina's „Improperien" und „Stabat mater", Allegri's „Miserere" und Lamentation, Gabrieli's dreichöriges „Benedictus", die Compositionen Astorga's, Marcello's, Lotti's, Clari's, Vittoria's und Durante's, die Schätze altdeutscher Vorzeit, Tonsetzer wie Eccard, Stobäus, Prätorius, Schütz, Wolfgang und Melchior Franck wurden dem Leipziger Publicum erschlossen, wurden ihm lieb und werth.

Die Thätigkeit des Vereins seit seiner Wendung zur alten Kirchenmusik hatte sich zunächst auf Chorwerke a capella erstreckt; mit dem stetigen äusseren Erstarken des Vereins stellte sich der Dirigent immer höhere Ziele. Eine wesentliche Aufgabe erblickte er in der wiederholten Vorführung und Einbürgerung grosser, bisher noch wenig bekannter schwieriger Chorschöpfungen Bach's, Beethoven's, Händel's, die zu ihrer Darstellung hervorragender Solokräfte und grosser Orchestermittel bedürfen. Die Reihe dieser Aufführungen eröffneten im Winter 1858—59 Bach's „Weihnachts-Oratorium" und „Hohe Messe" (H moll), 1860 folgte die „Missa solemnis" von Beethoven, 1861 Bach's Johannes-Passion, 1862 Händel's „Samson", 1863 dessen „Israel in Egypten", 1864 Bach's „Magnificat", 1868 dessen Trauerode. Von diesen Werken sind bis jetzt die „Hohe Messe" vier Mal, die Johannes-Passion drei Mal, das „Magnificat" und „Israel in Egypten" je zwei Mal und Beethoven's Missa solemnis z e h n Mal aufgeführt worden. Die letztere, bekanntlich eines der technisch heikeligsten und dem Verständniss schwer zugänglichsten Chorwerke, die es überhaupt gibt, ist gegenwärtig ebenso dem Verein völlig geläufig und in Fleisch und Blut übergegangen, wie beim Publicum eingebürgert und populär geworden, wenn man einem Werke von der Eigenthümlichkeit der Missa solemnis gegenüber überhaupt diesen Ausdruck anwenden darf. — Als eine der verdienstvollsten Thaten des Vereins sei bei dieser Gelegenheit auch der wiederholten Vorführung der Passion von H. Schütz (d. h. der von Riedel in ein Werk zusammengezogenen vier Passionen dieses Meisters) gedacht. Dieses Werk gehört weniger zu den technisch ungewöhnlich schwierigen und grosser Darstellungsmittel bedürftigen, als zu den kunstgeschichtlich in hohem Grade werthvollen und gerade zur Gegenwart in bedeutsamer Beziehung stehenden. Der dramatische Zug, die schlagende Charakteristik, die prägnante Fassung der Chöre, die ausdrucksvolle Declamation lassen in Schütz für seine Zeit und auf seinem Gebiet eine Wagner analoge Erscheinung sehen. Von nicht geringerem Interesse sind die vom Vereine vorgeführten „Sieben Worte" sowie die dreichörige oratorische Scene „Saul, Saul, was verfolgst du mich" desselben Meisters.

Während der Dirigent durch die Aufnahme dieser monumentalen Werke dem Repertoire gewissermaassen eine hochstrebende, imposante Anlage verlieh, gab er demselben inzwischen einen immer mannichfaltigeren Ausbau, indem er den Kreis der kleineren kirchlichen Compositionen immer mehr erweiterte, sodass das Publicum allmählich den umfassendsten Ueberblick über die Kirchenmusik, nach ihren verschiedenen Richtungen und Formen, gewann. Und zwar kam diese Erweiterung ebensowohl der Production der Gegenwart, wie der der Vergangenheit zu Gute. Die erstere fand Berücksichtigung in

Berlioz, Liszt, Volkmann, Hiller, Franz, Vierling, Brahms, Bronsart, Schulz-Beuthen, Cornelius u. A. Unter den der Gegenwart angehörigen grösseren Werken sind zu nennen Berlioz' (überhaupt in Deutschland zum ersten Male aufgeführtes) Requiem (Tonkünstlerversammlung in Altenburg), Liszt's Graner Messe, „Elisabeth" und 13. Psalm (der letztere gleichfalls in Altenburg aufgeführt), Kiel's Missa solemnis und Cornelius' Trauerchöre.

Wenn somit die Riedel'schen Aufführungen dem Publicum die Kenntniss und das Verständniss der Schätze der kirchlichen Tonkunst in möglichst erschöpfender und systematischer Weise vermittelten — welchem Zwecke auch die den Programmen hinzugefügten historischen und erläuternden Notizen dienten — und nach der rein künstlerischen Seite, gleichsam als Museen sich von hohem Interesse erwiesen, so ist auch die Bedeutung des Institutes als eines wichtigen geistig erziehenden und bildenden Factors für die weitesten Kreise des Publicums nicht zu unterschätzen. Die Instrumentalmusik ist gerade in ihren herrlichsten und tiefsten Erzeugnissen nur einem verhältnissmässig kleinen Kreise Auserwählter zugänglich. Zudem sind die meisten derjenigen Concertinstitute, welche die Pflege der Instrumentalmusik sich zur Aufgabe machen, der grossen Menge in Folge der hohen Eintrittspreise verschlossen. Die Vocalmusik dagegen hat vor der Instrumentalmusik durch die Textunterlage immer eine gewisse Unmittelbarkeit der Wirkung voraus und trägt somit die Fähigkeit in sich, auch der grossen Menge verständlich zu werden. Dass diese letztere aber zur Theilnahme an den R.'schen Aufführungen Zugang findet, ermöglicht die vom Dirigenten getroffene Einrichtung, derzufolge ein jedes der activen Mitglieder eine bestimmte Anzahl Billets zur Vertheilung an Angehörige erhält. Auf diese Weise werden die weitesten Kreise des Volkes des veredelnden Einflusses der Kunst, der gerade von der religiösen Musik, in welcher so Hochbedeutendes geschaffen worden ist, in reicher Fülle ausströmt, theilhaftig gemacht.

Wie die Gesangsmusik dem grossen Publicum die Annäherung an die Kunst erleichtert, so bietet sie auch den Vortheil, dass auf ihrem Gebiet eine Menge Personen sich selbst künstlerisch bethätigen können, dass hier der Dilettantismus künstlerisch verwerthet werden kann. Indem der Riedel'sche Verein in seinen Mitgliedern Personen jedes Standes und Lebensalters — Handwerker, Gelehrte, Künstler, Studenten und Knaben — umschliesst, die nicht durch Nebenabsichten, gesellschaftliche Vergnügungen und dergleichen zur Einhaltung gesellschaftlicher Grenzen genöthigt, sondern nur zu dem Einen Zwecke eifrigsten Kunstbetriebes zusammengehalten werden, wird in zahlreiche Kreise, besonders in die mittleren Bürgerclassen, ein Kunstideal hinein getragen, an dessen Stelle sie sonst Zerstreuungen und oberflächlichen Kunstnäschereien anderer Vereinigungen nachgegangen sein würden. Eine Menge Persönlichkeiten, denen sonst die Höhen und Tiefen der Kunst wohl für immer verschlossen geblieben wären, werden mit den grössten religiösen Chorwerken italienischer und deutscher Tonsetzer bekannt und dabei zu selbstthätiger künstlerischer Wirksamkeit herangezogen.

Während das Studium der kirchlichen Tonschöpfungen den Mitgliedern des Vereins die Bildung und Veredlung des Geschmacks als einen unmittelbaren, von selbst sich ergebenden Gewinn zuführt, so erscheint derselbe in den allwinterlich vom Dirigenten für den Verein veranstalteten Kammermusikunterhaltungen als ausgesprochener Zweck. Gegenüber seiner Wirksamkeit nach aussenhin in den öffentlichen Aufführungen handelt es sich hier um die Fortbildung des Vereins im Innern, die aber eben wieder seiner öffentlichen Leistungsfähigkeit zu Gute kommen soll. Somit stehen die Kammermusikunterhaltungen mit der öffentlichen Aufgabe des Vereins in Wechselwirkung. In ihnen soll der musikalische Horizont der Mitglieder nach Seite der weltlichen Musik hin erweitert, sollen ihnen als Erholung die Genüsse des blossen Hörers geboten werden. Den Kern dieser Aufführungen bildet in der Regel ein Streichquartett, um welches sich dann Instrumental- und Gesangsoli, mitunter auch kleinere Chorwerke gruppiren. Besondere Pflege wurde namentlich in den letzten Jahren den letzten Beethoven'schen Quartetten zu Theil, und es ist eine wahre Freude zu beobachten, mit welchem gespannten Interesse, ja mit welcher Andacht gerade diese angehört werden und wie sie bereits den Zuhörern vertraut geworden sind. Auch bei diesen Veranstaltungen wird der Production der Gegenwart umfassende Berücksichtigung zu Theil.

Es wurde schon bemerkt, dass der grösste Theil des Publicums unentgeltlich Zutritt findet zu den Riedel'schen Aufführungen. Der Verein schliesst eben principiell alle Speculation auf materiellen Erfolg aus, er verfolgt lediglich Kunstzwecke. (Blos die zeitweiligen Wohlthätigkeitsaufführungen finden gegen Entrée statt.) Diese ideale, rein sachliche Richtung des Vereins ist eine weitere bedeutsame, wo nicht die bedeutsamste Eigenthümlichkeit desselben. Sie wird dadurch ermöglicht, dass die gesammte technische und künstlerische Verwaltung ausschliesslich in der Hand des Dirigenten ruht und die für die Aufführungen, wie für die Erhaltung des Vereins nöthigen Mittel innerhalb dieses selbst (durch die Beiträge der activen und inactiven Mitglieder) aufgebracht werden. Dem Dirigenten fällt somit freilich auch das ganze pecuniäre Risico seiner Unternehmungen zur Last, und in der That musste derselbe Jahre lang, bevor die Zahl der Mitglieder (activer und inactiver) die gegenwärtige Höhe erreichte, die namhaftesten persönlichen Opfer bringen und die jeweiligen Deficits mit seinem eigenen Erwerb als Musiklehrer decken. Der aus dieser Art und Weise der Organisation hervorgehende Gewinn im künstlerischen Interesse kann aber nicht hoch genug angeschlagen werden. Der Verein sichert sich dadurch seine Unabhängigkeit von allen seiner künstlerischen Tendenz zuwiderlaufenden äusseren Einflüssen, er bleibt unberührt von den Launen und der Willkür des Publicums und bringt dieses wiederum durch die unbeirrte Consequenz seines Strebens in das

wahre Verhältniss zur Kunst, zieht es zu derselben herauf. Dem Verein selbst aber (als Complex der Ausübenden) wird das Bewusstsein einer Geschlossenheit und Solidarität eingeprägt, welches wiederum seinem Streben Festigkeit und Energie verleiht und sein künstlerisches Pflichtgefühl fort und fort lebendig erhält. Wirklich hat das Riedel'sche Institut, wenn auch ein Theil des Mitgliederbestandes naturgemäss immer fluctuirt, doch von Anfang an einen festen Kern gehabt, der an den idealen Zielen des Vereins unverbrüchlich und opferfreudig festhielt. Diesem Umstand, sowie der nachhaltigen Theilnahme der kunstsinnigen Bewohner Leipzigs (als inactiver Mitglieder) ist vornehmlich das äussere Emporblühen des Vereins zu danken.

Wenn der Riedel'sche Verein gegenwärtig als ein integrirender Bestandtheil des Leipziger Musiklebens dasteht, als ein Institut, welchem Leipzig seinen Weltruf als Musikstadt mit verdankt, so bleibt dieser vollendeten Thatsache gegenüber begreiflicher Weise dem aussenstehenden Betrachter jede Ahnung davon fern, wie allmählich, unter welchen Hindernissen, unter welchen Kämpfen sich die Entwickelung desselben vollzogen hat, Kämpfe, die zum grossen Theil eben die eigenthümliche Natur des Institutes bedingte, welches wesentlich ganz auf sich selbst gestellt war. Es bedurfte der ganzen Begeisterung und zähen Energie des Dirigenten, um unter der Menge erschwerender Umstände oft der kleinlichsten Art in der Verwirklichung der ins Auge gefassten Kunstzwecke nicht zu ermatten. Ebenso nöthig war aber auch neben jenem nie wankenden Idealismus das praktische Talent, der nüchternklare Blick, der sich angesichts herandrängender Schwierigkeiten nicht verwirren lässt, sondern durch sie hindurch immer noch zu den entferntesten Möglichkeiten vordringt, welche der Realisirung seiner Unternehmungen dienen können. Diese praktische Intelligenz, diese die Verhältnisse unerbittlich consequent in den Dienst der künstlerischen Zwecke zwingende Thatkraft kann uns bei dem Manne nicht überraschen, der wie wir sahen, schon in seiner Jugend eine besondere Begabung für die „exacten", mit Gegebenem rechnenden Wissenschaften gezeigt hatte. —

Die Zahl der activen Mitglieder des Vereins beläuft sich gegenwärtig auf ungefähr 250, unter denen 20—30 Knaben. Diese letzteren werden in einem Vorbereitungscursus vom Dirigenten selbst in den Anfangsgründen der Musik und des Chorgesanges unterrichtet; darnach treten sie in den Verein ein und haben bei demselben bis zu ihrer Mutation zu verbleiben, nach der Mutation treten sie wieder ein mit den Rechten und Pflichten ordentlicher Mitglieder. Die ersten Aufführungen fanden in einem Privatsaal, in Räumlichkeiten öffentlicher Gebäude (Hôtels, Schulen, Buchhändlerbörse), auch einige im Gewandhaussaale statt; später wurden dem Verein die Kirchen eingeräumt, und zwar werden jetzt in der Regel die Nicolaikirche zu a capella-Aufführungen, die Thomaskirche für solche mit Orchester benutzt. Dieses letztere bestand in frühester Zeit aus einem vom Dirigenten aus Musikern und Dilettanten gebildeten unentgeltlich mitwirkenden Orchesterverein, demnächst ausschliesslich aus Mitgliedern verschiedener Musikcorps, bis es zuletzt dem Dirigenten gelang, das Gewandhausorchester heranzuziehen. Die Zahl der Aufführungen ist in der Regel vier im Jahr, zu denen oft noch Extraveranstaltungen (zu wohlthätigen Zwecken) hinzukommen.

So sehr dem Verein alles ostentative Wesen fern liegt, so wenig steht es mit seinen Tendenzen in Widerspruch, an grossen, rein der Förderung der Kunst dienenden Unternehmungen ausserhalb seines Wirkungskreises sich zu betheiligen, um so weniger, als auch in solchen Fällen materielle Interessen ganz aus dem Spiel blieben. Dies ist geschehen (wie schon gelegentlich erwähnt wurde) bei den vom Allgemeinen deutschen Musikverein veranstalteten Tonkünstlerversammlungen in Weimar (1861 und 1870), Dessau und Altenburg, bei welchen allen dem Riedel'schen Verein die Lösung ungewöhnlicher Aufgaben zufiel (u. A. Missa solemnis von Beethoven, Requiem von Berlioz, 13. Psalm von Liszt). So hat derselbe auch neuerdings, wie die Leser d. Blts. bereits wissen, von Richard Wagner die ehrenvolle Aufforderung zur Mitwirkung bei der von dem Meister projectirten Musteraufführung der 9. Symphonie gelegentlich der Grundsteinlegung des Nibelungen-Theaters in Bayreuth erhalten. —

Bedenkt man, in wie hohem Grade Zeit und Kraft des Dirigenten durch die Leitung und ganze Verwaltung seines Vereins in Anspruch genommen wird, so muss die Achtung vor der Spannkraft desselben sich noch steigern, wenn man in Betracht zieht, dass Riedel seine meiste Zeit seinem Hauptberuf als Musiklehrer, an welchen seine Existenz geknüpft ist, widmen muss, dass er ferner als Vorsitzender des Allgemeinen deutschen Musikvereins (seit dem Jahre 1869) alle Fäden der Verwaltung dieser grossen Genossenschaft in seiner Hand hat, eine Stellung, welche eine Thätigkeit erfordert, von deren Umfang Aussenstehende sich nur eine unvollkommene Vorstellung zu machen vermögen. In der Eigenschaft eines Vorsitzenden hat Riedel die jeweiligen Tonkünstlerversammlungen vorzubereiten, die geschäftlichen Einleitungen und künstlerischen Arrangements zu treffen und die weitverzweigtesten Beziehungen zu unterhalten. Ebenso liegt ihm die Veranstaltung der alljährlich, wenn auch nicht in normirter Anzahl, stattfindenden Kammermusikconcerte des Leipziger Zweigvereins ob, deren mit den Tendenzen des Hauptvereins — Vorführung von Werken lebender Componisten — in Einklang stehende Programme ebenfalls in der Regel eine nicht gewöhnliche Vorbereitung bedürfen.

Dabei hat Riedel noch Musse gefunden zur Herausgabe älterer Kirchenmusikwerke. In erster Linie steht hier die (schon oben erwähnte) Bearbeitung der vier Passionen von H. Schütz, in welcher, bei der Unmöglichkeit, eine jede einzelne derselben in ihrer Originalgestalt vorzuführen — der fast durchweg psalmodirende Vortrag des Evangeliums ist für unsere Zeit unerträglich ermüdend —, aus einer jeden Passion die schönsten

Chöre ausgewählt und an dem Faden der Erzählung in Reihenfolge gebracht, dann aber durch den dazugehörigen Text aus den vier Evangelien zu einem Ganzen verbunden sind. Die Orgelbegleitung zu den Recitativen ist ebenfalls Riedel's Werk. Bei innigem, nur durch völliges Einleben und Vertrautsein mit dem Genius der alten Kirchenmusik ermöglichten Anschluss der Orgelbegleitung an den Schütz'schen Stil sind wir nunmehr wieder in den lebendigen Besitz eines kunstgeschichtlichen Denkmals von hoher Bedeutung gelangt, einer Bedeutung, welche im Vergleich mit der in der Folgezeit durch Bach bezeichneten Entwickelung der Kirchenmusik sich als eine ähnliche herausstellt, wie auf dem Gebiete der Oper die eines Gluck im Verhältniss zu Mozart.

Es sind ferner von Riedel herausgegeben worden: Altdeutsche geistliche Lieder, vierstimmig gesetzt, für den Vortrag in geistlichen Concerten, Kirchenaufführungen, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet, 4 Hefte, und Altböhmische Gesänge für gemischten Chor, 2 Hefte (Leipzig, Fritzsch); Vier altdeutsche Lieder von Prätorius für vierstimmigen Chor und 12 ausgewählte Melodien zu Heinr. Elmenhorst's geistlichen Liedern von J. W. Franck, 2 Hefte (Leipzig, Wartig). In diesen Arbeiten, die in Folge der Aufführungen des Riedel'schen Vereins nicht nur in Leipzig, sondern auch auswärts zum grossen Theil schnell beliebt geworden sind, hat Riedel die Früchte seiner Studien in der alten Kirchenmusik niedergelegt; sie bekunden nicht nur ein vollständiges Heimischsein in der historisch modificirten Technik, sondern auch in der Conception und Ausführung oft ein wahrhaft poetisches Feingefühl.

Obschon die gesammten Verhältnisse es mit sich brachten, dass Riedel davon abstehen musste, als Componist aufzutreten, so hat er sich doch, als gewissermaassen eine praktische Aufforderung für ihn dazu vorlag, auch nach dieser Seite hin bethätigt, und zwar mit einem Cyklus patriotischer Männerchöre (Leipzig, Wartig), deren Entstehung durch den Krieg 1870 veranlasst wurde. In ihnen war es Riedel darum zu thun, gegenüber der Masse seichter Gelegenheitsfabrikate, an denen die Männergesangvereine sich meist genügen lassen mussten, diesen letzteren einen wirklich gehaltvollen, ernsten, geistig kraftvoll concentrirten Stoff zu bieten.

---

# Feuilleton.

## Ein englisches Urtheil über R. Wagner.

Einem durch das Erscheinen des 1. Bandes der Gesammelten Schriften und Dichtungen von Richard Wagner veranlassten Aufsatz in dem Londoner „Observer" entnehmen wir Folgendes:

„Wer die geistige Entwickelung irgend eines lebenden oder todten Kunstgenius verfolgt hat, wird beobachtet haben, dass dessen theoretische Ueberzeugungen in Betreff seiner Kunst sein ganzes Leben hindurch eine Art fortlaufenden Commentar zu seinen künstlerischen Schöpfungen bilden. Es kann kein grösseres Missverständniss geben, als anzunehmen, dass Wagner seine musikalischen Dramen nach gewissen zuvor construirten mehr oder weniger excentrischen Kunsttheorien geschrieben habe. Er hat, gleichwie alle Männer mit starkem schöpferischen Antrieb, den langen, dunkeln Pfad mehr oder weniger instinctmässigen Schaffens breitgetreten, bis er zu einer vollkommenen Meisterschaft in der Verbindung von Mittel und Zweck gelangte. Seine Theorien und seine Praxis verwuchsen in einander, und wenn irgend etwas, so ist das Schaffen ein Resultat dieser letzteren. Wagner ist einer der ersten und vorzüglichsten Dichter, und sein Standpunct unterscheidet sich von dem seiner Vorgänger nur insofern, als er der Welt einen ausgearbeiteten und genauen Bericht von der geistigen Gährung gab, welche seinen Kunstwerken voranging und sie begleitete, und dass er dies gethan hat, muss ihm den Dank aller Derer eintragen, welche wissen, dass ein Dichter etwas verschieden ist von einem blossen Trichter, durch welchen die Götter schöne Gedanken entleeren. Er hat, in Gemeinschaft mit Goethe, die äusserst seltene Gabe eines vollkommenen Bewusstwerdens aller seiner geistigen Bewegungen und die Fähigkeit einer kaltüberlegten vollständigen Rechenschaft, die Fähigkeit, sich wie einen Aussenstehenden zu betrachten. Dies macht ihn so hochbedeutend als Dichter und Schriftsteller. Er spricht stets aus erster Hand, redet nichts, als was er selbst gesehen und gefühlt hat und hält seine Gegenstände mit starkem und leidenschaftlichem Griffe fest. Hier ist keine Durchseihung der Ideen Anderer, kein Umgiessen der Gedanken Anderer von Fläschchen zu Fläschchen. Es war der Widerstreit zwischen seinem künstlerischen Wollen und den bestehenden Mitteln, dieses zu verwirklichen, was ihn eine Zeit lang peinigte und ihn dann mit Gewalt zur Kritik trieb. Er bahnte seine Wege durch einen Wirrwarr von theoretischen Speculationen über die Opernbühne und ihre Elemente, die Darstellungskunst, die Musik und Dichtkunst, durch welche er nach einem langen und mühsamen Forschen zum Vierten kam; mehr als einer dieser Wege bestärkte ihn in seiner Ansicht, und seine künstlerische Kraft wuchs hundertfältig. Nach unserer Ansicht sind es drei Thatsachen, welche beinahe in allen Federstreiten, Wagner betreffend, verfolgt werden können. Erstens, dass er seine Kritiken und abstracten Theorien zu einer Zeit veröffentlichte, in welcher seine letzten Kunstwerke, bei denen allein diese Theorien ihre Bestätigung erhalten konnten, zu wenig bekannt waren und zu selten und nicht angemessen ausgeführt wurden; zweitens, dass durch die socialen und politischen Ketzereien, welche er bei seinen Vorschlägen, um die Luft zu klären und freie Lebensluft für seine künstlerischen Ideale zu finden, vorbrachte, das Volk erschreckt wurde; und zuletzt, dass er hier und da es für passend erachtete, seine Lehren durch Angriffe auf lebende Männer von Ruf, wie z. B. Meyerbeer, zuzuspitzen, bei Gelegenheit in einer sehr harten und unbarmherzigen Weise.

Ueber die Wichtigkeit genauer kritischer Einsicht für einen modernen Künstler kann es kaum zwei verschiedene Ansichten geben. Wir citiren Charles Baudelaire: „Alle grossen Dichter werden natürlich und nothwendig Kritiker. Ich beklage die Dichter, welche allein der Instinct führt, ich halte sie für unvollkommen; es wird wunderbar sein, wenn ein Kritiker Dichter wird, aber es ist unmöglich, dass ein Dichter nicht den Kunstrichter in sich vereinigt". Auch Matthews Arnold predigt oft denselben Text. In seiner lichtvollen Abhandlung „*The Functions of Criticism at the present time*" (Das Amt der Kritik in der Gegenwart) macht er auf die hohe Stellung aufmerksam, welche sich Goethe nicht nur in Deutschland, sondern in Europa errungen hat, setzt dem die vergleichsweise spurlose Erscheinung Byron's am englischen Horizont entgegen und beweist, dass Goethe solches Gewicht als Dichter hat, nicht weil seine schöpferische Kraft grösser war, sondern weil seine kritischen Anstrengungen und die seiner Zeitgenossen ihm einen stärkeren und sicheren Stützpunct gaben. Unter den Lebenden könnte man hierzu keine bessere Erläuterung finden, als Wagner.

Seine hauptsächlichsten theoretischen Werke wurden zwischen 1849 und 1852 veröffentlicht, als er aus Deutschland verbannt war und nicht die geringste Hoffnung hatte, eines seiner neuen Dramen der Opernbühne einverleibt zu sehen. Es entspann sich ein Federkrieg, in Vergleich zu welchem der Pariser Streit im letzten Jahrhundert zwischen den Gluckisten und Piccinisten als der Frosch-Mäusekrieg erschien. Scharfsinnige Kritiker, zwei Fliegen mit einem Schlage treffend, setzten seinen Theorien seine früheren Opern entgegen, stachen eine Menge Widersprüche auf und bewiesen, dass Beides das Erzeugniss eines verwirrten und ausschweifenden Kopfes sei. Einige behaupteten, dass er ein blosser Charlatan sei, welcher Theorien als einen Deckmantel erfand, um sein musikalisches Unvermögen zu verbergen; Andere, dass er ein musikalisches Genie sei, irregeführt durch die Neigung zu einer Handvoll Metaphysischem. Eine dritte, bei weitem die lärmendste Partei stellt ihn dem öffentlichen Aergerniss als einen wüthenden Narren hin, welcher alle bestehenden Kunstanstalten niederreissen möchte, um auf den Ruinen sich selbst als „Gott der Zukunft" aufzupflanzen. In einer Hinsicht, aber auch nur in einer, waren Alle einmüthig: dass eine Zwangsjacke ihm sehr erspriesslich sein würde. — Die meisten Meinungsverschiedenheiten in Kunstsachen, wie fast aller Widerstreit der Anschauungen über Welt und Leben, ist, wie wir glauben, auf jene philosophischen Grundbegriffe zurückzuführen, welche sich die Menschen entweder mit oder ohne vorgängige Prüfung zu eigen gemacht haben. Wagner sieht in der Kunst das letzte Erzeugniss, die Endblüthe der irdischen Dinge und er sucht darin das, was er das Drama nennt, in welchem der Mensch seine eigene Natur in all ihrer Würde als die höchste und, bestimmter gesprochen, die einzige angemessene künstlerische Ausdrucksweise betrachtet. Die in vieler Hinsicht neuen Bedingungen, unter welchen er die Verwirklichung eines Dramas für möglich hält, welches sich mit der stetigen Entwickelung der Humanität entfalten soll, bilden den Hauptinhalt seiner theoretischen Schriften. In „Kunst und Revolution" und vorzüglich in „Das Kunstwerk der Zukunft" sind die rund um diesen Mittelpunct des Dramas gezogenen Kreise von unermesslicher Weite und Schönheit — nicht das Geringste eines socialen und artistischen Utopiens. In seinem ausführlichsten Werke „Oper und Drama" und in der Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" ziehen sich diese Kreise mehr in geschmeidigere Grenzen zusammen, und er strebt nach verhältnissmässig geraden und anwendbaren Endzielen.

## Tagesgeschichte.

### Berichte.

**Leipzig.** Das vom „Leipziger Musiker-Verein" am 18. d. M. unter Mitwirkung der HH. F. Lachner, Jadassohn, Reinecke und Gura veranstaltete Concert zum Besten seiner Invalidencasse hatte leider nicht den Zuspruch, der dem Unternehmen im Interesse des guten Zweckes zu wünschen gewesen wäre. Dieser Umstand lässt sich zwar begreifen, im Hinblick auf die Ueberfülle von Musik, welche dem Publicum gegenwärtig geboten wird; andererseits aber hätte, wenn irgend eine, so die in Rede stehende Veranlassung dem Publicum eine Aufforderung sein müssen, die ihm nachgesagte Opferwilligkeit wohlthätigen Zwecken gegenüber zu bethätigen. Das Programm brachte an Instrumentalwerken die in d. Bl. schon besprochene Suite No. 6 von Lachner, von welcher die Gavotte auch bei dieser Gelegenheit da capo verlangt wurde, ferner eine Concertouverture (C moll) von Jadassohn, die bei gewandter und effectvoller Formtechnik und manchen ansprechenden Motiven doch den rechten organischen Zusammenhalt vermissen lässt; ferner einen deutschen Triumphmarsch von Reinecke, dessen Lapidarstil und starker Farbenauftrag nie die Hand würde haben errathen lassen, aus der er hervorgegangen; sodann spielte Hr. Reinecke das erste Beethoven'sche Clavierconcert mit der ihm eigenen kernig-klaren Technik und mit künstlerischem Schliff. Hr. Gura betheiligte sich ausserdem mit dem lebhaft-beifällig aufgenommenen Vortrag dreier Nummern aus dem Cyklus „Liebeslust und Liebesleid" von H. Zopff. St.

**Basel,** 20. März. Die interessanteste und künstlerisch vollendetste Sololeistung in den drei letzten Abonnementconcerten bot unstreitig Frl. Lie aus Christiania, und hat dieselbe somit den günstigen Ruf, der ihr vorausgeeilt, auch hier in glänzender Weise gerechtfertigt. Ihr in das 10. Abonnementconcert fallende Vortrag von Schumann's Amoll-Concert war ganz besonders im 1. und 3. Satz vollendet. — In den beiden vorhergegangenen Concerten spielte Hr. Gayrhos (Lehrer an der hiesigen Musikschule) das H moll-Capriccio von Mendelssohn in correcter, gut musikalischer Weise, und Hr. Bargheer wendete seine Sympathie den zwei classischen Sätzen eines Violinconcertes von Bériot zu. Von Sängerinnen hörten wir Frl. Reiter, welche in Arien von Lotti und Sapienza Gelegenheit hatte, ihre hübsche Coloratur zu entfalten; ferner Frl. von Facius aus Berlin, welche eine Arie von Mozart und Lieder von Walter, Schumann und Hoffmann sang; doch weder in der Arie noch in den Liedern vermochte sie die gute Meinung, die sie nach ihrem früheren Auftreten hier zurückliess, aufrecht zu erhalten. — Frl. Rohr, eine geborene Schweizerin und Schülerin von Stockhausen, sang eine Arie aus den „Jahreszeiten" und Lieder von Mendelssohn und Schubert. Die junge Dame besitzt eine angenehm klingende Stimme, und ihre Vorträge liessen auch in mancher Beziehung die gute Schule ihres Lehrers erkennen, doch fehlt ihr dermalen noch die für öffentliches Auftreten nöthige Ruhe und Sicherheit. — Die Orchesterwerke: „Ocean"-Symphonie von Rubinstein, die beiden Sätze der H moll-Symphonie von Schubert, Ouverture zu „Hamlet" von Gade etc. kamen den hiesigen Verhältnissen nach zu recht befriedigender Ausführung, und hat namentlich das Streichorchester seit einigen Jahren, d. h. seitdem weniger Dilettanten und mehr Musiker dabei mitwirken, entschieden gewonnen. — Nicht übergehen dürfen wir das Concert, welches die Theatercommission zum Besten der hier gefeierten Leipziger Primadonna Frau Peschka-Leutner gab, die zuvor sechs Mal im Theater auftrat und besonders in Rollen, wo sie ihre ausserordentliche Coloratur entwickeln konnte, mit Beifall wahrhaft überschüttet wurde. Das erwähnte Concert war indessen nicht so besucht, wie man es nach allem Vorhergegangenen hätte erwarten können, woran vielleicht auch das ausser den Vorträgen der Concertgeberin uninteressante und zusammengestoppelte Programm die Schuld trug. Frau Peschka-Leutner sang Arie der Eglantine aus „Euryanthe" und die erste Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte", und war besonders die Mozart'sche Arie eine wirklich glänzende Leistung; hingegen hat ihr Liedervortrag („Widmung" und „Ich wandere nicht" von Schumann) weniger befriedigt, derselbe liess namentlich Wärme des Ausdrucks und Einfachheit vermissen. — Die Soiréen für Kammermusik (sechs an der Zahl) haben auch diesen Winter ein zahlreiches und dankbares Publicum gefunden, und heben wir unter den Vorträgen besonders hervor: Sextett (B dur) von Brahms, Quartette von Schumann (F dur), Schubert (A moll), Beethoven (A moll Op. 132) und Kreutzer-Sonate von Beethoven, gespielt von den HH. Gayrhos und Bargheer. Letzterer und Hr. Kahnt (Violoncellist) sind die Hauptstützen im Quartett, und beiden trefflichen Künstlern haben wir hauptsächlich das Gedeihen des verdienstvollen Unternehmens zu verdanken. m.

**Magdeburg.** Angesichts der herannahenden wärmeren Jahreszeit beginnt auch hier das Musikleben allmählich ins Stocken zu gerathen; ein Concertinstitut nach dem anderen stellt seine Thätigkeit ein. Den Abschluss einiger Concertcyklen deuteten wir früher bereits an. Diesmal haben wir noch nachzutragen, dass auch die Logenhausconcerte nunmehr ihr Ende erreichten; die 8. und letzte dieser Musikaufführungen fand am 6. März statt. An Orchesterwerken wurden an diesem Abend Schumann's Dmoll-Symphonie und die Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und zu den „Lustigen Weibern von Windsor" von Nicolai in durch-

aus dankenswerther Weise den Hörern übermittelt. Als Solisten traten Hr. Heckmann aus Leipzig und die herzogl. Hofopernsängerin Frl. Wilhelmine Schwartzkopf aus Dessau auf. Der Erstere erntete für seine echt künstlerische Interpretation des Adur-Violinconcertes, Op. 6, von Svendsen und des Ddur-Concertinos von Bazzini reichen Beifall; leider hatte der Solist in Etwas mit der Hinfälligkeit der einen Saite zu kämpfen. Frl. Schwartzkopf wusste ihre wohlklingende, ausgibige und gut geschulte Stimme beim Vortrag einer Scene aus „Romeo und Julie“ von Bellini und zweier Lieder von Schubert und Schumann erfolgreich zur Geltung zu bringen. — Eine Woche später fand unter Mitwirkung der Solisten Hrn. Rappoldi aus Berlin und Frl. Klauwell aus Leipzig das Benefizconcert des Hrn. Musikdirector Jul. Mühling statt. Das Orchester und sein Dirigent verdienten vollkommen die ihnen von der zahlreichen Versammlung für Vorführung der Pastoralsymphonie von Beethoven und der „Sommernachtstraum“-Ouverture von Mendelssohn gezollte warme Anerkennung. Die Solisten, von ihrem früheren hiesigen Auftreten her noch in gutem Andenken, bewährten sich wiederum als durchaus tüchtige Künstler. — Zwei Tage vor eben besprochener Musikaufführung (also am 11. März) gab das unter Leitung des Organisten Hrn. Palme stehende „Gesangkränzchen“ im Saale der Loge Harpokrates ein Vocalconcert, dessen erster Theil Solo- und Chorgesänge von Hauptmann, Palme, R. Franz, Hinrichs und Curschmann und das Quintett („Herr, mein Gott! ich rufe dich“) aus Wagner's „Lohengrin“ in wohlgelungener Ausführung bot. Den zweiten Theil des Concertes füllte eine oratorische Composition, „Undine“ betitelt, von Jul. Benedict. Dieselbe erhebt sich nicht über das Niveau sogenannter Capellmeistermusik; Sätze in deutschem, französischem und italienischem Stil folgen in bunter Reihe aufeinander; dabei aber geht Alles glatt und fliessend ab, auch für den „Effect“ ist gesorgt. — In genussreicher Weise verlief die 2. Triosoirée von Frl. M. Hertwig und den HH. Heckmann und Stalknecht. Die dankenswertheste Programmnummer war das Adur-Quartett von Brahms. Man hofft auf eine Fortsetzung dieses echt künstlerischen Unternehmens. — Am 16. März — um auch dies noch zu erwähnen — unternahm die von Hrn. Wehe geleitete Singakademie eine von Erfolg gekrönte Aufführung von Händel's „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato“. Leider diente den Vocalisten nur eine Clavier- resp. Harmoniumbegleitung zur Folie. Durch Hinzuziehung des Orchesters dürfte der Eindruck des Oratoriums bedeutend an Intensität gewonnen haben. —rl.

**München**, 16. März. Die zweite Triosoirée, veranstaltet durch die HH. Bärmann, Abel und Werner, bot neben zwei Trios von Beethoven (Op. 70, No. 2) und Haydn (No. 3 der Härtel'schen Ausgabe) eine selten gehörte Composition von Beethoven: Variationen für Clavier und Violoncell über das Händel-Chorthema „Seht den Sieger ruhmgekrönt“ und Schumann's Amoll-Sonate für Violine und Clavier. Im Ganzen dürfte mehr der Fleiss als die Begeisterung der Vortragenden gerühmt werden. — Das Programm der 3. k. Vocalcapellesoirée war folgendes: 1) Doppelchörige Motette „Ich lasse dich nicht“ von J. Chr. Bach. 2) „Ave Regina“, vierstimmig von Orlando di Lasso. 3) „Zion“, fünfstimmiger Chor von Hammerschmidt. 4) Hymne („Sperent in te“) für Mezzosopran und Orgel von Rheinberger. 5) 16stimmiges „Kyrie“ von Orazio Benevoli. 6) „Komm, süsse Nacht“, altenglisches Chormadrigal von John Wilbye. 7) a. Vierstimmiger Chor von Orazio Vecchi (1550), b. Tanzlied von Bald. Donati (1555). 8) Violinsonate von Rust. 9) Drei vierstimmige Lieder von Hauptmann: a. „Abendlied“, b. „Hell ins Fenster“, c. „Wenn Zweie sich gut sind“. 10) Der 43. Psalm von Mendelssohn (achtstimmig). Trotz den vorzüglichen Leistungen der k. Vocalcapelle ermüden doch ihre Vorträge sehr, und Werke, wie z. B. das 16stimmige „Kyrie“ von Benevoli im Concertsaale aufzuführen, kann höchstens interessant, aber nie eindrucksvoll in der vom Componisten beabsichtigten Wirkung sein. Solch ein 16stimmiges Flehen um Erbarmen („Kyrie eleison“) klingt natürlich in hochgewölbten Domen, wo der Schall von Säule zu Säule dringt und zurückschlägt, in ganz anderer Weise, als im Saale, dessen nüchterne Akustik die unvermeidlich dünne Besetzung der einzelnen Stimmen das ganze Gerippe des Werkes durchfühlen lässt und einem fadenscheinigen Tuche gleicht. Auch dürfte es angemessen sein, nicht wieder im Programm auf das 16. Jahrhundert zurückzukommen, wenn man sich bereits bis zum 18. oder 19. Jahrhundert durchgewunden hat. Frau von Mangstel sang die Rheinberger'sche Hymne sehr ausdrucksvoll, nur schien uns die Orgel zu stark registrirt. Hr. Josef Walter erntete gewohnten, feurigen Beifall. — Das jüngst gehörte Abonnementconcert der Musikalischen Akademie gewährte uns den Genuss, Brahms' Deutsches Requiem in nahezu mustergiltiger Ausführung zu hören. Wenn wir hier in Kurzem mit Befriedigung constatiren, dass das schnell berühmt gewordene Werk sich einer sehr achtungsvollen Aufnahme erfreute, so gestatten Sie doch, einige Worte über dasselbe anzufügen. Vor Allem drängt sich die Bemerkung auf, dass Brahms den Begriff „Requiem“ zu weit fasste; denn eine Sammlung Bibelsprüche bildet streng genommen kein Requiem und bietet (wenn auch noch so geschickt zusammengestellt) dem Componisten nicht den schönen, echt musikalischen Vorwurf, wie der uralte, lateinische Text mit seinen granitenen Worten (?). Vergleichen Sie z. B. Stellen, wie „Rex tremendae majestatis“ mit den trockenen Worten: „Sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird!“ Unlängst war irgendwo zu lesen, dass es ein Vorzug des Brahms'schen Werkes sei, die engen confessionellen und conventionellen Schranken durchbrochen zu haben. Das klingt nach Etwas und imponirt gewiss Manchem; unseres Wissens aber ist ein Requiem jener Gottesdienst (Missa pro defunctis), welchen die katholische Kirche für die Seelenruhe der Verstorbenen feiert, wobei eine genau bestimmte Reihe von Hymnen („Requiem“, „Dies irae“, „Domine Deus“, „Sanctus“ etc.) gesungen wird. Ein Requiem mit „gesprengten confessionellen Schranken“ gleicht also ungefähr der „monarchisch-constitutionellen Republik mit dem verstorbenen Grossherzog an der Spitze“ 1848er Badener Andenkens. Wollen wir es also beim hergebrachten Requiem-Texte belassen — ist ja doch auch der reformatorische Versuch des seligen Gottfried Weber (aus Anlass der Mozart-Requiem-Controverse) ohne Wirkung geblieben. Betrachten wir das Brahms'sche Opus als das, was es wirklich ist, nämlich als musikalische Todtenfeier, so gestehen wir gerne dem Werke eine hohe Bedeutung zu, indem wir vor Allem seine edle Haltung, die jedem Effecthaschen ferne steht, betonen. Von vorzüglicher Originalität sind der 1., 2. und 6. Satz. Dem Requiem folgte als 2. Concerttheil die Cmoll-Symphonie von Beethoven und zwar leider in ziemlich zerfahrener Ausführung. — Der Oratorienverein machte uns gestern mit Händel's Trauerhymne (auf den Tod der Königin Caroline von England) und mit dem neuen Requiem von Franz Lachner bekannt. Natürlich war das grössere Interesse dem letzten Werke zugewendet, von dessen jüngsten Erfolgen in auswärtigen Städten man viel gehört hatte, und das bereits eingehend in den Leipziger Blättern besprochen wurde, weshalb wir nur bemerken wollen, dass das „Lacrymosa“, „Hostias“ und „Sanctus“ jedenfalls die bedeutendsten Nummern des Werkes sind und besonders letzteres einen nachhaltigen Eindruck macht, den das darauf folgende, etwas gewöhnliche „Pleni sunt coeli“ entnüchtert. Ueberhaupt dünkt uns, als fiele vom „Sanctus“ an das ganze Werk ab. Die Ausführung von Seite des Chors und Orchesters war vorzüglich; unter den Solisten ragte Frl. Hedwig Kindermann durch ihr ungewöhnliches Stimmmaterial besonders hervor. — Dem von Hrn. Heinrich Stiehl aus Petersburg mit der Sängerin Leontjeff aus Mailand veranstalteten Concert im k. Odeon beizuwohnen, waren wir verhindert. Der Concertgeber spielte meist eigene Compositionen. — Die vom Generalintendanten von Perfall auf allerhöchsten Wunsch componirte Musik zu Racine's „Esther“ hatte sich so sehr des Königs Beifall errungen, dass derselbe in einem äusserst gnädigen Handschreiben seine Zufriedenheit aussprach. Auch die öffentliche Kritik lautet günstig über die Musik und sorgfältige Ausstattung des Dramas. M.

## Concertumschau.

**Altdorf.** Concert im Schullehrerseminar am 20. März: Motetten von Palestrina und Aichinger, „Das Thal des Espingo“, Ballade für Männerchor und Orchester von Rheinberger etc.

**Amsterdam.** 4. Kammermusiksoirée des Hrn. D. de Lange unter Mitwirkung von Frl. Franziska Stoetz und der HH. Heckmann aus Leipzig, S. de Lange aus Rotterdam und eines ungenannten Violoncellisten: Claviertrio Op. 8 von Brahms, Violinsuite von Goldmark, Violinsonate von Händel, Lieder von D. de Lange und G. J. v. Eyken, „Märchenbilder" für Clavier von S. de Lange.

**Basel.** 6. Kammermusik der HH. Bargheer und Genossen: Quartette von Mozart und Beethoven (Op. 132), Claviertrio von Haydn.

**Berlin.** Am 25. März von Hrn. Dienel geleitetes Concert in der Domkirche mit Werken von Bach, Pergolese, Stradella, Tartini, J. Gallus, Beethoven, Lüdecke und Grell und unter Mitwirkung der Fr. Mallinger, der Fr. Jachmann-Wagner, der HH. Stahlknecht und Rehfeld, sowie des k. Domchors. — 1. Symphoniesoirée (2. Cyklus) der k. Capelle: G dur-Symphonie für Streichinstrumente von S. Bach, D moll-Clavierconcert von Mozart, Es dur-Symphonie von Beethoven. — Concert in der Petrikirche am 29. März: „Der Tod Jesu" von Graun.

**Breslau.** Tonkünstlerverein am 25. März: Quintett für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott Op. 55 von A. Rubinstein, Baritonlieder von Schubert und Damrosch, A moll-Streichquartett Op. 132 von Beethoven. — Concert der Singakademie am 28. März: „Die Schöpfung" von J. Haydn.

**Carlsruhe.** Grosses Concert im Hoftheater am 24. März: 9. Symphonie von Beethoven, „Genovefa"-Ouverture von Schumann, Rhapsodie (aus Goethe's „Harzreise im Winter") für Altsolo mit Männerchor und Orchester von J. Brahms, A dur-Concert von Svendsen und Concertstück von Bazzini (Hr. Violinvirtuos Heckmann aus Leipzig).

**Düsseldorf.** Familienabend des Evangelischen Gesangvereins am 26. März unter Leitung des Hrn. Th. Ratzenberger: Geistliche Gesänge für gemischten Chor von M. Hauptmann, Claviersoli von Händel und Beethoven, Passionsmusik von H. Schütz (4. Theil).

**Erfurt.** Triosoirée von Frl. M. Breidenstein und den HH. Fleischhauer und L. Grützmacher aus Meiningen: Claviertrios von Beethoven (Op. 70, D dur) und Bargiel (Op. 37), Clavier-, Violin- und Violoncellsoli.

**Esslingen.** Am 15. März Aufführung von Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" durch den Oratorienverein.

**Frankfurt a. M.** Concert des Violinisten Hrn. R. Gleichauff am 18. März: Clavierquartett von Schumann, C moll-Violinsonate von Beethoven etc.

**Hamburg.** Wohlthätigkeitsconcert der Singakademie am 26. März: „Ein deutsches Requiem" von Brahms etc.

**Hannover.** Concert in der Marktkirche am 29. März: Matthäus-Passion von Bach.

**Kronstadt** (Siebenbürgen). Concert des Musikvereins am 16. März mit für die dortigen Verhältnisse stattlichen Orchester- und Chormassen: „Freischütz"-Ouverture von Weber, 7. Symphonie von Beethoven, „Hochzeitsmarsch" und „Brautzug" aus „Lohengrin", Ouverture und 1. Finale aus „Rienzi" von Wagner.

**Leipzig.** Am Charfreitag Aufführung von Bach's Matthäus-Passion unter üblicher Leitung des Hrn. Reinecke und solistischer Mitwirkung von Frl. Mahlknecht, Frl. Schmidt (Berlin), den HH. Schneider (Rotterdam), v. Milde (Weimar), Ehrke und Pielke. — Diese Aufführung litt im Wesentlichen an denselben misslichen Umständen, die in dem in No. 16 unseres vor. Jahrg. enthaltenen Bericht über die damalige Wiedergabe angeführt sind.

**Lübeck.** Geistliches Concert in der St. Marienkirche am 24. März: Orgelpräludium von Bach, Passionslied von J. W. Franck, „Kyrie" und „Gloria" aus der „Missa choralis" von Liszt, Passionsmotette und Psalm 150 für mehrstimmigen Knabenchor von H. Jimmerthal, Motette von E. F. Richter etc.

**Magdeburg.** Concert des Kirchengesangvereins in der St. Johanniskirche am 29. März: Johannes-Passion von Bach. Solisten: Frl. Marie Beck aus Magdeburg, Hr. Rebling aus Leipzig und Hr. Bletzacher aus Hannover.

**München.** 3. Triosoirée der HH. C. Bärmann und Genossen: Clavierquartett in Es dur von J. Rheinberger, Variationen für Pianoforte und Clarinette von Weber, Claviersonate Op. 53 und Trio Op. 97 von Beethoven.

**Naumburg a. S.** Musikalische Abendunterhaltung des Gesangvereins: Streichquartette von Haydn (E dur) und Beethoven (E moll), vorgetragen von den HH. Röntgen und Genossen aus Leipzig, Violinsonate von Tartini, gemischte Chöre von Rheinberger („Die Schäferin vom Lande") und Mendelssohn.

**Paris.** 2. Concert spirituel der Société des concerts: 1. Symphonie und Theile aus dem Septett von Beethoven, „Die Flucht nach Egypten" von H. Berlioz etc. — 4. Sitzung der Schumann-Société: Trio Op. 97 von Beethoven, Streichquartette in F dur und Es dur von Schumann.

**Pest.** 6 Orchesterconcert von Hans Richter: „Freischütz"-Ouverture von Weber, Mephisto-Walzer von F. Liszt, Concertarie mit obligater Violine von Mozart (Frau Pauli, Hr. Blau), A dur-Symphonie von Beethoven.

**Prag.** 5. Conservatoriumsconcert: „Wallenstein", symphonisches Tongemälde von J. Rheinberger (unter Leitung des Componisten), Concertouverture in D moll von J. Krejci, E moll-Trauermarsch von Schubert-Liszt, Claviervorträge der Fr. Sara Heinze aus Dresden (F moll-Concert von Chopin und Concertstück von Weber).

**Rotterdam.** Musikalische Soirée des Hrn. S. de Lange unter Mitwirkung der HH. Heckmann aus Leipzig (Violine) und O. Eberle (Violoncell): H moll-Claviertrio von J. Brahms, Sonate für Clavier und Violine von S. de Lange, Claviersonate von Beethoven (Op. 53) und Violinsonate von Händel.

**Sondershausen.** Festvorstellung im Hoftheater am 22. März: Huldigungsmarsch von Wagner, „Prinzessin Ilse", für Soli, Chor und Orchester von M. Erdmannsdörfer etc. — Die Aufführung des letzteren Werkes trug dem dirigirenden Componisten neben einer Anzahl Lorbeerkränze einen werthvollen goldenen Taktirstock ein.

**Weimar.** Concert in der Stadtkirche am 28. März: „De profundis" (Psalm 130) für achtstimmigen Chor, Sopransolo, grosses Orchester und Orgel von Raff, „Ein deutsches Requiem" von Brahms. Solisten: Frau Diez und Hr. Leop. Müller.

**Zofingen.** Am Charfreitag von Musikdirector Hrn. Petzold geleitete Aufführung von H. Schütz' Passion in der Bearbeitung von C. Riedel.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Von Hamburg zurückgekehrt, gab Pollini's italienische Operntruppe am 1. April hier eine dritte Vorstellung („Barbier von Sevilla"). — **Dresden.** Frl. Löffler vom Strampfer-Theater in Wien und Frl. Pessiachi ebenfalls aus Wien sind neuerdings für die hiesige Hofoper engagirt worden. Am 3. April führte uns die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini den „Barbier von Sevilla" vor. — **Hamburg.** Am 2. April eröffnete Hr. Sontheim hier als Eleazar in der „Jüdin" ein Gastspiel. — **Stuttgart.** Hr. Speigler vom Hoftheater zu Carlsruhe trat am 1. April hier als Sarastro auf. — **Wien.** Das 3. u. 4. Gesammtgastspiel der Merelli'schen Operngesellschaft im Theater an der Wien bot am 23. und 26. März Wiederholungen von Verdi's „Rigoletto". Die 5. und 6. Vorstellung werden „La Traviata" und „Linda von Chamounix" bieten. Am 7. April wird Frl. Dillner vom Deutschen Landestheater zu Prag ihr bereits früher erwähntes Gastspiel an der hiesigen Hofoper eröffnen, und zwar als Aennchen im „Freischütz". Am 1. Mai tritt der hiesige Kammer- und Hofopernsänger Hr. Walter seinen contractlichen Urlaub an, den er diesmal zu einem 6—8wöchentlichen Aufenthalt in London benutzen wird. Der Künstler gedenkt, einer persönlichen Einladung der Prinzessin von Wales folgend, sich dort als Liedersänger hören zu lassen; ein ihm ebenfalls angebotenes Bühnengastspiel hat Hr. Walter abgelehnt.

## Kirchenmusik.

**Leipzig**. Thomaskirche am 27. März: „Christe, du Lamm Gottes" von M. Hauptmann; Zwei „Sprüche" von Mendelssohn. Am 28. März: Schlusschor aus dem Oratorium „Das Ende des Gerechten" („Wir drücken dir die Augen zu") von Schicht. — **Dresden**. Neustadtkirche am 28. März: „Christe, du Lamm Gottes" von J. G. Schicht; Deutsche Messe von F. Schubert. — **München**. St. Michaelis-Hofkirche am 27. März: Responsorien von C. Ett. Am 28. März Vormittags: Missa „Aeterna Christi munera" von Palestrina; Offertorium („Dextera domini") von Orl. di Lasso; Graduale und „Pange lingua" von C. Ett; „Adoro te", arrangirt von C. Ett. Nachmittags: Responsorien etc. von C. Ett. Abends: „Miserere" (vier- und fünfstimmig) von Tomaso Baj. Allerheiligen-Hofcapelle am 27. März: Matutin mit Responsorien von Palestrina; „Benedictus" (vierstimmig) von Jac. Händl. Am 28. März Vormittags: Missa „Assumtus est" (sechsstimmig), Graduale („Christus factus est", vierstimmig) und Offertorium („Dextera domini", fünfstimmig) von Palestrina. Nachmittags: Matutin mit Responsorien von Palestrina; „Benedictus" von F. Lachner. Abends: „Miserere" (zehnstimmig) von G. Aichinger. — **Prag**. Capuzinerkirche zu St. Joseph am 29. März: „Stabat mater" von Pergolese. — **Wien**. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 27. und 28. März: Lamentationen von verschiedenen Componisten. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 25. März: Messe in C von Mozart mit Einlagen von L. Weiss. Am 29. März: „Die sieben Worte des Erlösers", Oratorium von J. Haydn. Pfarrkirche zu Mariahilf am 29. März: „Stabat mater" von Astorga (für Soli, Chor und Orchester bearbeitet von R. Franz). Pfarrkirche zu Rossau am 25. März: Messe in C von M. Haydn mit Einlagen von A. Kosch und Wenusch. Am 29. März: „Die sieben Worte des Erlösers", Oratorium von J. Haydn.

## Opernübersicht.

(Vom 23. bis 31. März.)

**Leipzig**. Stadtth.: 31. Weisse Dame. — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 23. Troubadour; 25. Freischütz; 26. Hermione; 27. Fra Diavolo; 31. Don Juan. Walhalla-Volksth.: 24., 26., 28. u. 31. Jüdin. Victoria-Th.: 23., 24., 25., 26., 27., 28., 30. u. 31. Schneeball. — **Bremen**. Stadtth.: 24. Romeo und Julie (Bellini). — **Chemnitz**. Stadtth.: 31. Margarethe. — **Cöln**. Thalia-Th.: 27. Postillon von Lonjumeau; 31. Hugenotten. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 31. Zauberflöte. — **Elberfeld**. Stadtth.: 24. Zauberflöte; 31. Afrikanerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 23. Lohengrin. — **Hamburg**. Stadtth.: 23. Barbier von Sevilla; 24. u. 31. Tannhäuser; 25. Troubadour. — **Magdeburg**. Stadtth.: 24. Zauberflöte; 25. u. 27. Rienzi; 31. Weisse Dame. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 24. Margarethe; 26. Troubadour. — **Nürnberg**. Stadtth.: 24. Wilhelm Tell. — **Prag**. Deutsches Landesth.: 25. Meistersinger. Kralovské zemské české divadlo: 23. Ruslan a Ludmilla (Glinka); 25. La Traviata; 27. Blesk (Halévy). — **Wien**. K. k. Hofopernth.: 23. Zauberflöte; 31. Robert der Teufel. Theater an der Wien: 23. u. 26. Rigoletto; 27. Grossherzogin von Gerolstein.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Claviertrio in Esdur. (Erfurt, Triosoirée von Frl. Breidenstein und HH. Fleischhauer und L. Grützmacher.)

Berlioz (H.), „Vehmrichter"-Ouverture. (Dresden, Symphonieconcert von Mannsfeld.)

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Mannheim, Concert des Musikvereins.)

— — Clavierquartett in Adur. (Mannheim, 3. Kammermusik der HH. Naret-Koning und Genossen.)

— — Claviertrio in H moll. (Amsterdam, 7. Kammermusiksoirée des Hrn. D. de Lange. Rotterdam, Musikalische Soirée des Hrn. S. de Lange.)

Brahms (J.), „Schicksalslied". (Breslau, 12. Abonnementconcert des Orchestervereins. Frankfurt a. M., 12. Museumsconcert.)

— — Rhapsodie für Altsolo mit Männerchor und Orchester. (Carlsruhe, Wohlthätigkeitsconcert im Hoftheater.)

Bruch (M.), „Frithjof-Scenen". (Würzburg, Liedertafelconcert.)

Goldmark (C.), Suite für Pianoforte und Violine. (Amsterdam, 4. Kammermusiksoirée des Hrn. D. de Lange.)

Lange (S. de), Sonate für Pianoforte und Violine. (Rotterdam, Musikalische Soirée des Autors.)

Liszt (F.), „Tasso". (Boston, 7. Harvard-Symphonieconcert.)

— — „Gaudeamus igitur", Humoreske für Männerchor und Orchester. (Dresden, Concert von Mannsfeld und dem Orpheus.)

Raff (J.), „De profundis" für achtstimmigen Chor, Sopransolo, Orchester und Orgel. (Weimar, Concert in der Stadtkirche.)

Rheinberger (J.), Clavierquartett in Esdur. (München, 3. Triosoirée der HH. Bärmann und Genossen.)

— — „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester. (Altdorf, Concert im Schullehrerseminar.)

— — „Die Schäferin vom Lande", für gemischten Chor und Pianoforte. (Naumburg a. S., Abendunterhaltung des Gesangvereins.)

Rubinstein (A.), Symphonie No. 1. (Graz, 5. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins.)

Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde". (Graz, 5. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins.)

— — „Eine Faust-Ouverture". (Dresden, Symphonieconcert von Mannsfeld.)

— — Kaiser-Marsch. (Würzburg, Festvorstellung im Stadttheater.)

## Journalschau.

Echo No. 13. Die Frage über Unterstützung der Musik von einer politischen Körperschaft. — Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechung von F. W. Jähns' C. M. v. Weber in seinen Werken. — Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 3. Anfrage (ein Cantional aus dem 17. Jahrhundert betr.). — Wagneriana. Von A. W. Ambros (Abdruck aus dessen „Bunte Blätter"). — Weltausstellung 1873 in Wien (die Ausstellung Cremoneser Instrumente betr.). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 13. Recensionen (Compositionen von B. Ramann [Op. 25] und F. Ries [Op. 15]). Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 14. — Besprechung von F. W. Jähns' C. M. v. Weber in seinen Werken. — Berichte (u. A. ein aus dem „Ung. L." abgedruckter über Liszt's neuliches Auftreten als Pianist) und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Ueber die Zusammensetzung des Orchesters zu der von R. Wagner am 22. Mai in Bayreuth geleiteten Aufführung von Beethoven's 9. Symphonie können wir heute Näheres mittheilen. Berlin und Wien liefern die allerersten Mitglieder ihrer Orchester, sodass der Meister die ersten Flötisten, Oboer, Clarinettisten etc. doppelt zusammen hat. Der Grossherzog von Weimar entsagt seiner Capelle für die Pfingstwoche sogar gänzlich und stellt das Orchester voll zur Verfügung. Weiter ist tüchtiger Zuzug von Mannheim und Pest bestimmt zu erwarten. Hingegen will man in Carlsruhe, Darmstadt und Dresden selbst Opernvorstellungen in jenen Tagen geben und die Musiker deshalb zu Haus behalten. Interessant ist hierbei Carlsruhe insofern, als das vollständige Hoforchester mitwirken wollte und seinen Wunsch sogar durch Eingabe an die Intendanz zu verwirklichen suchte. Hr. Director Kaiser aber hat, entgegen einer früheren von uns wiedergegebenen Nachricht, schliesslich auch die bescheidenste Betheiligung an der Bayreuther Aufführung

seitens der Carlsruher Hofcapelle abzulehnen beliebt und zwar im Hinblick auf die auf Pfingsten angesetzte Vorführung von Gounod's „Faust", für die er sämmtliche Musiker im Dienste behalten müsse. Allerdings geht die würdige Inscenesetzung dieser französischen Oper einer Musteraufführung von Beethoven's, Hrn. Kaiser bez. ihres Werthes vielleicht etwas zweifelhafterer „Neunter" bei Weitem vor! In Dresden dürfte es vielleicht doch wenigstens einigen Hofcapellmitgliedern noch gelingen, Urlaub zu der Reise nach Bayreuth zu erlangen. Stuttgart, wo auch angefragt wurde, hat unseres Wissens bis jetzt noch keine Antwort gegeben. Nach Alledem steht aber schon jetzt ein ganz vortreffliches Orchester für den Bayreuther Festtag zu erwarten.

* Der „Wiener Musikerbund", der sich die Wahrung und Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiker Wiens zur Aufgabe gestellt hat, hielt am 28. März seine constituirende Versammlung ab.

* Das diesjährige grosse Märkische Sängerfest findet in den Tagen vom 1. bis 3. Juni in Berlin statt.

* Der Municipalrath zu Lyon hat 500,000 Frcs. zur Wiederherstellung des Théâtre de Célestins bewilligt.

* Die zum Neubau des Stadttheaters zu Barmen benöthigte Summe von 100,000 Thlr. ist auf dem Wege der Subscription fast vollständig gedeckt worden.

* In Copenhagen gingen vor einigen Tagen Wagner's „Meistersinger" unter glänzender Aufnahme zum ersten Mal in Scene.

* Im Théâtre royal zu Gent befindet sich Wagner's „Rienzi" in Vorbereitung.

* H. Litolff arbeitet zur Zeit an einer „Heloise und Abailard" betitelten dreiactigen komischen Oper, welche Ende dieses Jahres in den Folies dramatiques zu Paris zur Aufführung kommen soll.

* Die Ende März im Berliner Opernhause zum Besten des Chorpersonals dieser Bühne veranstaltete Matinée ergab die überraschend hohe Einnahme von 3000 Thlr.

* Herr Capellmeister F. Hiller dürfte diesmal denn doch in Berlin mehr äusserliche Auszeichnungen (Kronenorden, Schenkung der Portraits des Kaiserpaares etc.), als rein künstlerische Erfolge gefunden haben. Die dortige Presse ist ihm theilweise recht mannhaft zu Leibe gegangen und hat ihm unverhohlen ihre Meinung ausgesprochen trotz der Bedeutung, die man diesem Capellmeister am Rhein zuweist, und trotz der hohen Protection, deren sich derselbe gerade in der Hauptstadt des Deutschen Reiches erfreut. Ohne damit unserem geschätzten ständigen Berliner Berichterstatter vorgreifen zu wollen, theilen wir heute schon eine bezeichnende Stelle aus einem Referat der „N. A. Z." mit, die so lautet: "Hiller's Name ist viel genannt, seine Werke sind wenig gekannt. Eine nervöse Unruhe hat ihn von jeher nach hier und dort getrieben, die Sucht nach Ruhm liess ihn dies und das schreiben; man behauptet, dass er nicht von einem Compositionsplane irgend eines namhaften Musikers hören könne, ohne sofort denselben seinerseits auch in Angriff zu nehmen. Bis vor einiger Zeit hatte sein Name als Oratorien-Componist noch guten Klang, aber die letzte Aufführung seiner „Zerstörung Jerusalems" zerstörte auch diesen Nimbus, mit welchem gute Freunde ihn umwoben hatten. Fétis z. B. bezeichnet ihn als einen „unbestritten grossen Musiker", als den „Musiker der Gegenwart, dessen Eigenschaften die am meisten schätzenswerthen" seien. Freilich ist der Berliner Capellmeister Dorn der Meinung, „gegen eine Art der Musikmacherei, wie sie Hiller im letzten Concert trieb, könne nicht scharf genug aufgetreten werden." Hr. Hiller fordert allerdings zu einer scharfen Sprache förmlich heraus, unseres Erachtens aber doch weniger durch seine Compositionen, als durch seine schriftstellerischen Excursionen in der „Cöln. Ztg.", wo man vierzehn Tage vor seinem hiesigen Concerte eine „Musikalische Plauderei" aus seiner Feder über einen Beethoven-Abend des Hrn. Hans v. Bülow las, die an Rücksichtslosigkeit gegen einen so hoch stehenden Kunstgenossen durchaus Nichts zu wünschen übrig lässt. — Damit nun nicht mehr bei uns gefragt werden könne: Was hat denn der viel genannte, berühmte Componist eigentlich componirt? — gab er uns gleich einen ganzen „Hiller-Abend" und zeigte sich nicht nur als Componist, Dirigent und Virtuos, sondern auch von einer ganz neuen Seite, indem er uns mit einem Liede bekannt machte, dessen Ton- und Wortdichter er ist. Was er von Hrn. Bülow's Concert schrieb: „Der Concertgeber versetzte sein, wenn auch nicht allzuzahlreiches, aber durchaus gewählt-musikalisches Publicum durch mehrere Stunden in ein so athemloses Erstaunen, dass es zuletzt etwas schmerzhaft wurde" — das passt überraschend auf sein eigenes und würde ganz und gar auf dasselbe anzuwenden sein, wenn anstatt „ein athemloses Erstaunen" dastände „eine kopfschüttelnde Verwunderung", und es anstatt „schmerzhaft" hiesse „schmerzlich langweilig" etc. etc.

* Hr. Emil Breslaur in Berlin kann sich mit der Besprechung seiner „Musik-pädagogischen Flugblätter" in No. 11 d. Blts. nicht zufriedenstellen, sondern gibt sich vielmehr im heutigen Inseratentheil Mühe, seine angegriffene Reputation durch das Gegengewicht eigenen Geistes und fremder Urtheile über beregte Flugblätter wiederherzustellen. Zur weiteren Charakteristik des Hrn. Breslaur mögen ausser seiner Bekanntgabe selbst nun aber auch noch folgende dem Brief, in dessen Begleitung das Inserat des Hrn. Breslaur einlief, entnommene Zeilen dienen: . . . . . „Der Verleger einer Zeitung ist verantwortlich für das, was seine Zeitung bringt und hat doch vor allen Dingen sein eigenes Interesse zu wahren. Ich glaube, es würde Ihnen nicht gefallen, wenn W(üerst). und ich in den uns zu Gebote stehenden fünf Zeitungen Ihre Verlagsartikel so mit Koth bewerfen würden, wie es in Ihrer Zeitung mit Verlagsartikeln von Bock und Bahn geschehen ist. Meine Schüler zahlen nach Hunderten und meine Freunde auch. Ich habe bisher nach Kräften für die Verbreitung Ihrer Zeitung gewirkt, da ich sie für ein sehr gut redigirtes Blatt halte, es würde mir natürlich nicht einfallen, das ferner zu thun, wenn ich ähnlichen Artikeln wieder begegnen würde" etc.

* Wie der „B. B.-C." erfährt, hat Frau Mallinger am 22. März mit dem Impresario Merelli einen zweimonatlichen Gastspielvertrag (Nov. und Dec. 1872) für St. Petersburg und Moskau abgeschlossen. Nach anderen Blättern ist der Contract ein viermonatlicher und garnutirt der Künstlerin ein Honorar von 66,000 Frcs.

* Th. Wachtel hat während seiner viermonatlichen Kunstreise durch Amerika, wenn auch durch eine Kehlkopfentzündung mehrfach am Auftreten gehindert, zuverlässigen Berichten zufolge doch noch gegen 56,000 Dollars bei Seite legen können. Die Bühnenpostillone scheinen sich also immer noch etwas besser zu stehen, als die Staatspostillone.

* Wir theilten schon mit, dass Franz Abt nach Amerika reisen wolle. Er hat eine Einladung zu dem Gesangfest in St. Louis erhalten und angenommen. In Baltimore wird ihm allein zu Ehren ein grosses Concert veranstaltet werden, an dem sich sämmtliche dasige Gesangvereine betheiligen wollen. Welch ein Enthusiasmus!

* Während der Ostermesse wird der Musikdirector Jos. Gungl aus München mit seiner Capelle 14 Concerte in Leipzig geben.

* Musikdirector Bilse hat die in seinem Orchester vacant gewordene Stelle eines ersten Soloviolinisten für das classische Genre durch den herzogl. Sachsen-altenburg. Kammervirtuosen Hrn. O. Lüstner, einen der tüchtigsten und strebsamsten Künstler Breslaus, besetzt.

* Die HH. Musikdirector Bratfisch in Stralsund, Concertmeister Fleischhauer und Kammervirtuos L. Grützmacher in Meiningen werden nächstens in Stralsund eine gemeinschaftliche Concerttour beginnen, welche verschiedene Städte der dortigen Gegend in ihr Bereich ziehen soll.

**Auszeichnungen.** Der Herzog von Meiningen hat den HH. Hofcapellmeister Emil Büchner das dem herzoglich Sachsen-Erne-

stinischen Hausorden affiliirte Verdienstkreuz, Concertmeister F. Fleischhauer die demselben Orden affiliirte Medaille in Gold und Kammermusicus Leopold Grützmacher das Diplom eines Kammervirtuosen verliehen.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

J. Rheinberger, Fünf Motetten für gemischten Chor, Op. 40.
E. F. Richter, Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapuncts. Praktische Anleitung zum Studium desselben.

*In Sicht:*

C. G. P. Grädener, Clavierquintett, Op. 57.
H. v. Herzogenberg, Duo für Pianoforte und Violoncell

Die durch Beilage zu unserer vor. No. angezeigten Novitäten der Edition Peters werden eine höchst beachtenswerthe baldige Fortsetzung in der Ausgabe der Partituren zu folgenden Werken erhalten: L. v. Beethoven, „Fidelio" (mit vollständigem Dialog), sowie die Symphonien No. 6—9. — Ch. W. v. Gluck, „Iphigenia auf Tauris", „Iphigenia in Aulis", „Alceste", „Armida". (Diese Ausgabe mit französischem und deutschem Text ist überhaupt die erste deutsche und dürfte um so willkommener sein, als sie die der französischen Ausgabe fehlenden Wiener Veränderungen enthält.) — W. A. Mozart, „Don Juan" (in der Rochlitz'schen Uebersetzung und mit den Seccorecitativen). — Die angeführten Gluck'schen Opern erscheinen ausserdem auch noch in den Stimmen.

### Berichtigung.

Die in vor. No. als stattgehabt erwähnte Aufführung eines Oratoriums von O. Kolb ist im letzten Augenblick noch auf einen späteren Termin verschoben worden.

**Briefkasten.** *Leser* in *K. i. d. N.-M.* Noch mehr, als Sie Beethoven's Trauermarsch, setzte uns Ihre etwas verwegene Berichterstattung in Verwunderung. Wir bescheiden uns in solchem Falle herzlich gern mit dem blossen Programm. — *Carl Locker* in *Wien.* An Stelle der gewünschten Photographie lief Ihre weitere Correspondenzkarte ein. Sie entwickeln eine wunderbare Schreiblust, doch dem Muthigen gehört ja die Welt. — *A. M.* in *P.* Geistreiches Aesthetisiren ohne entschiedene Haltung und nützlicher durch andere Schriften zu ersetzen.

Durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

[119.]

# Heinrich Nitschmann.

| | | |
|---|---|---|
| Op. 6. | Weihnachtspolka . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 5 Sgr. |
| Op. 7. | Frühlingsbotschaft. Cantilene für Pianoforte und Viola (Violoncell) . . . . . . . . . | $12\frac{1}{2}$ „ |
| Op. 8. | Mägdlein am Quell (Lubisches Volkslied) . . . . . . . . . . . . . . . . | 5 „ |
| Op. 9. | Lebewohl! Notturno für Pianoforte und Viola (Violine) . . . . . . . . . . . | 15 „ |

Orchesterstimmen sind in Abschrift von der Verlagshandlung zu beziehen.

## Verlag von Ernst Challier in Berlin.

---

[120.] Neuer Verlag

von

## Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

# Mein Himmel

von

# Franz Abt.

## Op. 417, No. 1.

Nicht hoch in den Lüften in ewiger Fern
Hab ich meinen Himmel bei Sonn und bei Stern,
Nicht blick ich in Nebel und Wolken hinein,
Mir winkt in der Nähe unsterblicher Schein.
Deine leuchtenden Augen, süss lächeln sie mir,
Ich schaue und jauchze: Mein Himmel seid ihr!

* * *

**Ausgabe für Sopran Esdur 10 Sgr. Für Mezzosopran Cdur 10 Sgr. Für Alt oder Bass 10 Sgr,**

## Transscription für Pianoforte

von

## Gustav Lange.

---

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

[121.]

## Tarantella

für Pianoforte zu vier Händen componirt von

## Jos. Rheinberger.

Op. 13. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

---

[122.] Soeben erschien in meinem Verlag:

# Rob. Schumann, Op. 113.

## Märchen-Bilder

## für Pianoforte und Violoncell.

Heft I. 25 Sgr. Heft II. 20 Sgr.

**C. Luckhardt**'sche Musikalienhandlung
in Cassel.

---

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[123.]

## Lehrbuch

**des einfachen und doppelten**

# Contrapuncts.

**Praktische Anleitung zu dem Studium desselben.**

Zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig
bearbeitet von

## Ernst Friedr. Richter.

gr. 8⁰. geh. 1 Thlr.

In vorliegendem Werke bietet der hochgeschätzte Verfasser einen neuen dankenswerthen Beitrag zur Theorie der Musik, auf dessen späteres Erscheinen er bereits in dem Vorwort zur ersten Auflage seiner „Harmonielehre“ hingewiesen. Das obige Lehrbuch des Contrapuncts schliesst sich aufs Engste an die Uebungen der Harmonielehre an und bildet sonach als **zweiter Theil der praktischen Studien zur Theorie der Musik** zugleich das Bindeglied zwischen ersterem Werke und dem „Lehrbuch der Fuge“.

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 12. April 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 16.



### „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

#### Erster Act.

1. Scene.

Wie im „Rheingold", so versetzt uns auch hier die Musik *in medias res.* Es stürmt und tobt; heulend saust es im aufgeregten Luftmeere an uns vorüber, es prasselt und knittert im Forst, dumpf brüllt der Donner von ferne, stets näher wälzt sich sein Schlag; grell aufleuchtende Blitze blenden das Auge eines unter dem grausen Ungestüm der Elemente rastlos fliehenden Helden. — Siegmund ists, von seinen Feinden gehetzt, dessen ermattender Leib nach schützendem Obdach verlangt; Hunding's Wohnung erreicht endlich der Müde, und erschöpft sinkt er am Heerde nieder. Wie in dem Vorspiel zu „Rheingold", so finden wir auch in dem zur „Walküre" die Schilderung einer Naturscene; es vergegenwärtigt Sturm und Wetter. Wie vielfach sind nicht gerade diese Erscheinungen zur musikalischen Darstellung gelangt, entweder in rein symphonischen Werken oder als dramatisches Wirkungsmittel. Das Tongemälde, womit nun Wagner die „Walküre" einleitet, wirkt zunächst wohl rein musikalisch, aber wir dürfen dasselbe dennoch nicht vom einseitigen, absolut musikalischen Standpuncte erfassen; die Musik tritt hier sofort in relatives Verhältniss zu einer dramatischen Idee, welche in der wilden Flucht des Wälsungen Siegmund verkörpert erscheint.

Die Tonart, welche dem Vorspiel zu Grunde liegt, ist D moll; Geigen und Bratschen halten den Grundton als Orgelpunct in der Entfernung einer Octave 60 Takte hindurch in Triolenbewegung fest, während die Bässe das eigentliche S t u r m - M o t i v aufnehmen:

1a.



Die Vortragsweise der beiden Motivglieder (Takt 1 und 2), welcher sich im Orgelpunct die Geigen und Bratschen anschliessen, verräth das ungestüme Sausen des Windes, der heftig anprallt, wieder abnimmt, um immer wieder neue, verstärkte Kraft zu gewinnen. Diese Erscheinung legen uns die ersten 16 Takte nahe, die Bässe stürmen bis zur Decime *f* empor;

1b.



in den folgenden 20 Takten dieselbe Erscheinung: das Motiv erhebt sich vom Basston *e* aus, steigt jetzt bis zur Undecime *b*; hier hält es inne, richtet seine Bewegung abwärts und wieder nach oben, 8 Takte hindurch hartnäckig auf die Undecime *b* gerichtet.

16




Zur Belebung der musikalischen Form trägt auch der Wechsel nach Rhythmus und Tonfall in Beispiel 1a und 1c bei: dort die Sechszehntelbewegung auf dem ersten Taktgliede, hier auf dem letzten; dort der Tonfall stets nach unten, hier stets nach oben gerichtet. — In den letzterwähnten 8 Takten aber brechen aus den Fagotten, Hörnern und in den übrigen Holzblasinstrumenten schlagende Rhythmen, welche aus der Tiefe zur Höhe aufzucken (A. 4), wie leuchtende Wetterstrahlen aus der Ferne. Lassen wir nun diese 44 Takte nochmals vorüberrauschen, vergegenwärtigen wir uns die Töne, welche die Kunst der Natur abgelauscht, so wird es unserer Phantasie nicht schwer werden zu erkennen, wie der schaffende Geist des Künstlers das Walten der Naturkräfte in den Zauberkreis seiner Darstellung gebannt. Wer hat wohl noch nicht beobachtet, wie die vom Sturme aufgeregten Luftwellen Schwingungen erzeugen, welche aus dumpfem Brausen endlich mehr und mehr zu einem gewissen heulenden, stets höher vernehmbaren Tone anwachsen, und wie der sich verstärkende grelle Widerschein des Blitzes uns ahnen lässt, dass der Sturm nur mit verdoppelter Kraft anbrechen werde. So auch in diesem Tongemälde: die Elemente sind entfesselt, auf wenige Augenblicke scheinen sie zu ruhen, um mit neuer Wucht zu erstehen; denn nach dem ersten Aufschwung innerhalb der 44 Takte sinkt das Motiv in der rückgängigen Bewegung (Bsp. 1c) stufenweise 8 Takte abwärts zur Unterdominante G moll, wo in der ursprünglichen Form des Motivs abermals über 8 Takte weg ein *crescendo* entwickelt wird, das einen zweiten Aufschwung im Orchester vorbereitet.

War es während der bisher abgewickelten 60 Takte die Aufgabe der Geigen und Bratschen, das Sturm-Motiv blos tonlich durch den Orgelpunct zu unterstützen mittelst adäquater Nuancirung, so wird von jetzt ab vom ganzen Streicherchor durch das Sturm-Motiv die Charakterisirung des Bildes präcisirt. Durch alle Stimmen dieses Chores fährt das Sturm-Motiv, dreifach streng nachgeahmt, auf und ab (A. 5); die Rhythmik pulsirt stärker, die Sechszehntelfigur erscheint auf jedem Takttheile, die Bässe voraus, antworten Bratsche und 2. Geige eine Octave höher, endlich die ersten Geigen wiederum eine Octave höher.






So stürmt dieser dreistimmige Satz fort; ein Tonmeer, als wäre es vom Sturme gepeitscht; dazu tragen Oboen und Flöten den aufheulenden Sturmeston in die Ferne, indem sie an dem Motiveinsatz der ersten Geigen theilnehmen, aber auf der Höhe der Figur mit schneidendem Tone beharren; der harmonische Grundbass, der früher als Orgelpunct in den Violinen lag, geht jetzt an Hörner und Fagotte über, die den harmonischen Fortschritt von 4 zu 4 Takten markiren. Diese zweite Sturmperiode erstreckt sich über 19 Takte, deren letzte viertaktige Gliederung plötzlich abbricht, um in einem mächtigen Donnerschlag zu gipfeln. Das Brüllen des Donners wechselt mit den im Zickzack niederfahrenden Blitzen ab,




deren grelles Leuchten allmählich verschwindet. Auch hier begegnen wir einem wohlgeordneten Satzbau von 16 Takten. Es ist aber mit der rein äusserlichen Wirkung und Steigerung in diesem Stück der Einleitung nicht abgethan; hier wird die Brücke geschlagen für den musikalisch dramatischen Zusammenhang mit dem „Rheingold“. Mit überwältigender Macht schlägt nämlich das Motiv des Wolkensammlers, Gott Donner's, ans Ohr (s. „Rheingold“, Jahrg. II d. Bl., S. 388, Bsp. 1), wenn kräftigsten Schalles Posaunen und Trompeten dasselbe in die wirbelnde Windsbraut hineinschmettern.

Ich habe schon hervorgehoben, dass die in Rede stehende Einleitung neben ihrer musikalischen auch eine dramatische Bedeutung habe. Ich kann mich in Erinnerung des erstgenannten Sturm-Motivs des Gedankens nicht erwehren, dass in dem rastlos hintreibenden Staccato-Motiv auch der Erscheinung des flüchtigen Wälsungen Siegmund gedacht sei, und das Auftreten des Donner-Motivs aus dem „Rheingold“ bestärkt mich hierin. Durch die Verbindung beider Motive ist auf die innige Verbindung der Wälsungen mit dem Göttergeschlecht hingewiesen. Wie im „Rheingold“ Donner's mächtiges Wort die Wolken berief, um die Götter aus banger Nacht zu freudig strahlendem Lichte zu führen, so ertönt hier sein herrischer Ruf, um dem Wälsungen Siegmund, dem Liebling Wotan's, verderbendrohend in den Weg zu treten, ihn der Vernichtung preiszugeben. Es ist, als ob wir jetzt schon das Schicksal Siegmund's ahnen sollten, welches ihm sein göttlicher Beschützer bereiten muss, weil dieser ihn gegen der Götter Rath aufgereizt (2. Act, 2. Scene). — Und nun richten wir

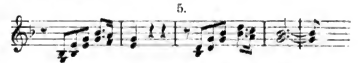
einen Blick auf Walhalla. Zu seligem Dasein sollte die Burg die Götter vereinen; aber schon ist der Friede gebrochen, schon beginnt die Macht der Zwietracht, hervorgerufen durch der Götter eigene Sünde, ihre vernichtende Wirkung zu äussern.

So schleudert denn Gott Donner seine drohenden Blitze gegen den verfolgten Siegmund, der endlich ein schützendes Obdach erreicht. Der Gewittersturm legt sich, und auch das zugehörige Motiv verliert sich nach der Tiefe, um wieder nach D moll einzulenken (in einer Folge von 24 Takten). Unterdessen hat sich der Vorhang der Bühne geöffnet; wir sehen das Innere der Wohnung Hunding's. Das Vorspiel ist beendigt, und mit dem letzten Takte, mit welchem die Musik die Aufgabe scenischer Vorbereitung erfüllt hat, betritt sie das Feld eigentlich dramatischen Lebens. Dem letzten Takte aus der Sturmesscene unmittelbar anschliessend, erklingt ein Motiv, welches uns auf die Erscheinung Siegmund's hinweist (A. 8, Z. 1). Wir sehen den todtmüden Helden mühselig sich dahinschleppen, vergebens nach neuer Kraft ringen, bis er endlich am Heerde erschöpft niedersinkt.

In den Bässen erscheint dieses Motiv,




durch synkopirten Rhythmus den wankenden Fusstritt des Flüchtigen kennzeichnend, in den aufsteigenden Synkopen der Geigen aber (Bsp. 4b) sehen wir, wie er gegen sein herbes Geschick sich zu ermannen sucht; dazwischen ertönt aus den Hörnern in kurzen Stössen der Schlachtruf der Feinde, welche sich an seine Fersen heften. Immer eindringlicher gestaltet sich der Synkopenrhythmus; düstere Harmonienfolgen verleihen dem tiefen Herzeleid des Verfolgten Ausdruck, mit den Worten: „Wess Heerd dies auch sei, hier muss ich rasten" sinkt Siegmund in Hunding's Wohnung nieder und bleibt regungslos ausgestreckt liegen. Da erscheint Sieglinde aus dem Innengemache; ihren Gatten wähnt sie heimgekehrt, aber einen Fremden erspäht sie; um zu erfragen, wer dieser sei, tritt sie näher, langsam und leise (A. 9, Z. 3). Ihre Bewegung, ihren neugierig forschenden Blick commentirt das Orchester mit wenig Accorden, welche die öfters stockende Bewegung nach vorwärts und das plötzliche Stillestehen markiren, ein nur kleiner Zug aus der Geberdensprache, zu welcher Wagner das Orchester erhebt; — und man vergleiche das Bild des hinfälligen Siegmund, als er die Wohnung Hunding's betritt, mit der plastificirenden Darstellung durch das Orchester. Redet hier die Musik nicht eine wundervoll deutliche Sprache? Sieglinde betrachtet den Gast, der „müde von des Weges Mühen liegt"; Siegmund's Motiv (Bsp. 4a), in den 3/4-Takt verengt, und schwach verhallende Hornrufe begleiten die Worte der sinnenden Frau; doch alsbald erfasst sie theilnehmende Besorgniss um des Fremden Ergehen: „Schwanden die Sinne ihm, wäre er siech?" — Sie neigt sich zu ihm herab, um zu lauschen. Zu dem in den Bässen wiederkehrenden Siegmund-Motiv treten in den Violinen zarte Klänge, ein Widerhall aus dem Herzen des liebenden Weibes (A. 9, Z. 5). Ich nenne dies Sieglinden's Liebes-Motiv.




In der Verbindung dieser beiden Motive, welche häufig wiederkehrt, ist eine psychologisch tief liegende Absicht des Dichtercomponisten unverkennbar; hier schon wird musikalisch das unzertrennliche Schicksal der Wälsungen festgestellt. Was ferner bei dem jedesmaligen Eintritt des Liebes-Motivs auffallen muss, ist die Zweistimmigkeit, gerade als ob damit die Unzertrennlichkeit Siegmund's und Sieglinden's geschildert werden sollte. Im „Rheingold" begegneten wir einer ähnlichen Erscheinung beim Reif-Motiv. Ich behielt mir vor, diese Parallele erst jetzt zu ziehen. Das zweistimmige Auftreten des Reif-Motivs trägt Ursache und Folge in sich, sofern nämlich der Besitz des Reifes den unvermeidlichen Fluch nach sich zieht. Anders erweist sich diese Erscheinung beim Liebes-Motiv; unbewusst sind Siegmund und Sieglinde vereinigt, ein herbes Geschick lässt Beide zu gegenseitigem Schutze sich finden, und ich möchte daher das zweistimmige Liebes-Motiv als eine Folge des Siegmund-Motivs bezeichnen. In beiden Motiven spricht sich ein unendlicher Schmerz, eine unnennbare Sehnsucht aus, und doch ist das Liebes-Motiv zugleich von einem Hauche ermuthigender Hoffnung durchweht, der uns durch die harmonische Verbindung beider Motive erst recht klar wird, besonders wenn wir den musikalischen Abschnitt von den Worten an: „Wäre er siech?" bis „Labung biet ich dem lechzenden Gaumen" aufmerksam verfolgen. Das erste Mal vollzieht sich die Verbindung beider Motive auf dem verminderten Septimenaccorde *cis e g b*, das zweite Mal auf dem Dominantseptimenaccorde *c e g b*, wobei die Schlusswendung des Motivs auf der Septime ruht. Als Siegmund, nach Erfrischung lechzend, das Haupt erhebt und Sieglinde das Verlangen zu stillen eilt, begegnen wir wiederum einem verminderten Septimenaccord *gis h d f*, und als sie zurückkehrt, dem schmachtenden Siegmund das Trinkhorn zu reichen, da erhebt sich das Liebes-Motiv wiederum auf dem Septimenaccord *c e g b* mit dem melodischen Ausgangspunct auf der Septime. So klagt der Held Siegmund unter der Last bitteren Leidens, so tröstet ihm zur Seite die rettende Liebe des Weibes. Der eben besprochene Abschnitt bietet auch insofern interessante

Beobachtungspuncte, als er uns überzeugt von der ganz bestimmt gedachten Wechselbeziehung zwischen Handlung und Musik.

Als Sieglinde im Begriffe ist, mit dem Trinkhorn aus dem Hause zu gehen, da erhebt sich in den Bässen das Siegmund-Motiv auf dem Accord *gis h d f* (A. 10). Die gesteigerte Bewegung in der Bassfigur versinnlicht die wachsende Qual des brennenden Durstes und die Eile Sieglinden's, — mit dem Eintritt des Quartsextaccordes *c f a*, als dem Moment der Rückkehr Sieglinden's, sind die herben Accordfolgen verscheucht, die Violinen schlängeln sich mit einschmeichelndem Melodienfluss nach abwärts: Sieglinde kehrt zurück, sie neigt sich wieder unter den Klängen des Liebes-Motivs zu ihrem Gaste herab.

In vollen Zügen schlürft Siegmund den Labetrunk ein; dankerfüllten Herzens reicht er das Trinkhorn zurück, und sein Blick haftet mit steigender Theilnahme an dem Weibe, das ihm als schützender Engel erschienen ist; jedoch nur durch die Geberde spricht Siegmund, bevor er Kraft findet, zu fragen, wer so ihn gelabt. Die Musik begleitet hier 18 Takte hindurch mit ergreifender Schönheit den Seelenzustand Siegmund's (A. 11). Ein Violoncellsolo trägt das Siegmund-Motiv in dreimaliger Folge auf den Grundtönen *c-es-g* aufwärts; auf der Septime *b* angelangt, hält das Motiv inne, und indem die übrigen Violoncelle als vierstimmiger Begleitungschor herantreten (*f a c es*), bietet jener Schlusston *b* den Anknüpfungspunct für das Thema, welches im „Rheingold" zwischen der zweiten und dritten Scene so hervorstechend sich geltend machte und dort als Motiv der Wälsungennoth bezeichnet wurde (vgl. „Rheingold", Jahrg. II d. Blts., S. 323, Bsp. 1). Das Wälsungen-Motiv erscheint hier mit einem Anhang, der später als selbständiges musikalisches Ingrediens auftritt:

6.



Was soll nun diese Orchestersprache bedeuten? Siegmund sieht im Auge Sieglinden's sich selbst, das Bild eines traurigen Helden, der als Sohn des stolzen, gottentstammten Wälsungengeschlechts vor sich den Abgrund des Verderbens sieht und sehnsüchtigen Blickes nach Rettung verlangt, nicht ahnend, dass dem Weibe ihm zur Seite gleiches Loos beschieden ist: so ersehnen beide Befreiung aus bitterer Drangsal, welche die letzten Wälsungensprossen zusammenführt. Obiges Motiv Bsp. 6 möchte daher die Bezeichnung S e h n s u c h t s - M o t i v verdienen.

Siegmund drängt es nun zu wissen, wessen Schutz ihn beherberge. „Kühlende Labung bot ihm wohl der Quell, des Müden Last machte er leicht, erfrischt ist der Muth, das Auge erfreut des Sehens seligste Lust: doch wer ists, die so ihm das Auge labt?" Auch hier gehen beide Motive innig Hand in Hand: Siegmund's Gesang baut sich aus Bsp. 4a auf, während das Orchester das Liebes-Motiv wie eine tröstende Stimme der Liebe wiedergibt. Bevor nun Sieglinde dem fragenden Gaste Antwort gibt, erscheint das Liebes-Motiv in seiner zweiten Hälfte in eigenthümlich rhythmischer Spaltung (A. 11, Z. 5) durch Pausen unterbrochen, als ob es andeuten sollte, wie das Herz Sieglinden's erstarrt vor dem Gedanken, Hunding's Weib sich nennen zu müssen. Dieselbe Unterbrechung vernehmen wir bei Sieglinden's Worten: „Dies Haus und dies Weib sind Hunding's Eigen" — welch düsterer Sinn klingt aus diesen Tönen! — Schüchtern bittet sie Siegmund zu bleiben bis zur Rückkehr ihres Gatten. Mit besorgter Hast fährt sie auf, als sie vernimmt, dass Siegmund verwundet sei; er achtet jedoch als Held nicht der Wunden: ein Motiv martialen Charakters (A. 12) schildert uns die neuauflebende Kampfeslust Siegmund's:

7.



und während er Sieglinden erzählt, wie er Schild und Speer verloren, wie die Feinde ihn müde gehetzt, erhebt sich in den Violoncellen das Sturm-Motiv (A. 12, Z. 4), wie zur Erinnerung an den bangen Schauer in der Gewitternacht. Wohl sank ihm Nacht auf die müden Augenlieder; doch bald im Schutze weiblicher Liebe lacht neu ihm die Sonne! Das Orchester durchbricht auch den Wolkenschleier, mit welchem die Scene bisher umhüllt war: das Liebes-Motiv (A dur) wird, in thematischen Verwebungen ausgesponnen, zur Höhe getragen, um auf der Dominante (E dur) wieder herabzugleiten und schliesslich auf der Septime *d* auszuschwingen (A. 13, Z. 4). Nicht nur der Eintritt der A dur-Tonart nach vorausgegangenem Moll ist hier von erfrischender Wirkung; die Orchesterfarbe wird auch wärmer, indem zum Streichquartett der Klang der Clarinetten, Hörner und Fagotte sich mischt. Dieser Abschnitt gleicht nach Inhalt und Form jenem auf pag. 10, Z. 3—5, nur dass dort modulatorisch auf D moll F dur folgt.

Neue Labung dem Müden zu bieten, beugt sich Sieglinde wiederum herab, indem sie ein Horn seinigen Methes reicht, und als sie auf Siegmund's Wunsch ihm zutrinkt, nimmt die Clarinette das Sehnsuchts-Motiv auf mit einer *crescendo*-Wendung nach oben, als sollten diese Töne den innigsten Wunsch für das Wohl Siegmund's aussprechen; mit dem Schlusstakt ergreift das Violoncell, vom Streichquartett begleitet, dasselbe Motiv, wendet sich dann zum Motiv der Wälsungennoth bis zur harmonischen Wendung in Sextaccord G moll abwärts steigend (A. 14, Z. 1). Von hier an

trägt das Violoncell eine Motivkette *accelerando* aufwärts,




welche aus der Umkehrung des Sehnsucht-Motivs gebildet, mit voller Macht im Wälsungen-Motiv gipfelt; dieses letztere Motiv greift nun das englische Horn mit den Fagotten auf, aus dem *ff* zum *p* verhallend: da erklingt endlich in den Violoncellen allein das Siegmund-Motiv als Schlussgedanke und Anknüpfungspunct für die Worte: „Einen Unseligen labtest du". Was soll nun diese Verkettung der musikalischen Gedanken bedeuten? — Sieglinde hatte dem Siegmund den Labetrunk mit so sichtlicher Theilnahme zugebracht, dass dies dem Wälsungen nicht entgehen konnte. Dagegen wird nun auch Siegmund's Herz von dem Gedanken an das liebende Weib gewaltig ergriffen; ja er scheint seine Noth darüber zu vergessen, und als er während des absteigenden Wälsungen-Motivs das Trinkhorn langsam sinken lässt, da ergreift ihn der Minne fesselnde Gewalt; wie himmlische Ahnung durchströmt es ihn, als ob er, der überall Verstossene, im Herzen dieses Weibes sein Eden finden könnte. Doch die Erinnerung an sein trauriges Schicksal (Wälsungen-Motiv) verscheucht solch himmlisches Sehnen; er erkennt sich wieder nur als tiefgebeugten Heldensohn (Siegmund-Motiv). Düster senkt Siegmund den Blick zur Erde, als er bekennt: „Einen Unseligen labtest du, Unheil wende der Wunsch von dir!" Er bricht von seinem Lager auf, um seine Schritte nach süsser Rast weiterzulenken. Den Entschluss Siegmund's begleitet das Liebes-Motiv in eigenthümlicher Veränderung (A. 14), nicht nur dass der fremdartige Rhythmus als charakterisirendes Moment der auffliegenden Angst hervorsticht, auch die Zweistimmigkeit ist abgestreift, nur *unisono* tritt das Motiv auf, es gemahnt uns, als ob nach dem bitteren Leid der Trennung die Vereinsamung der liebenden Herzen geschildert werden sollte. Doch Sieglinden's Stimme hält den Fliehenden zurück, der unter düsteren Harmonien klagt, dass überall Misswende ihm folge. Wie ein schmeichelnder Ruf bittender Liebe erklingt jetzt aus dem Horn das Motiv der Sehnsucht und wird von einem vierstimmigen Violoncellsatz erwiedert, als Siegmund den Wunsch ausdrückt, dass Misswende fern bleiben möge der Frau, die liebend sein gepflegt; darum wende er Fuss und Blick. Die letzten Worte Siegmund's sind vom umgestalteten Liebes-Motiv eingekleidet, das von den Geigen erfasst, bei einer Verschmelzung mit dem in Bsp. 8 gegebenen Motive im hastigen *staccato* nach oben stürmt. Die Assimilation beider Motive (das letztere mit punctirtem Achtelrhythmus) lässt sich psychologisch begründen. Siegmund erkennt die zwingende Nothwendigkeit, sich von dem Weibe zu trennen (daher das einstimmige Auftreten des Liebes-Motivs); aber nicht blos äusserlich soll sich diese Trennung vollziehen, auch seinem geistigen Auge soll das Bild entrissen werden, welches ihn so unwiderstehlich fesselte, als er dankbaren Blickes für stärkenden Trank ihm tief in die Seele schaute. „So bleibe hier! Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt". Mit diesen Worten, welche Angst und Hoffnung zugleich dem Herzen Sieglinden's abringen, ruft sie den Wälsungen zurück. Die harmonische Wendung bei jenen letzten Worten führt aus D moll heraus auf einen Ganzschluss in C dur (A. 15). Es wird sich noch öfter Gelegenheit bieten, auf die tonartliche Bedeutung des C dur hinzuweisen, wovon hier schon ein kleiner Zug zu erkennen ist. Durch das rückhaltlose Geständniss ihrer unglücklichen Lage hat Sieglinde den Gast an den Ort der Trauer und des Unheils gefesselt; sie hat sich dadurch dem Helden vertraut, der, durch das Schicksal in ihre Nähe geführt, vielleicht im Stande wäre, sie aus den Banden des ihr aufgedrungenen Gatten zu befreien. Da erhebt sich, als ob mit dem Eintritt des männlichen C dur in Siegmund das Bewusstsein der Kraft und Bestimmung eines Helden wiederkehrte, in den Bässen ein Thema, welches wie ein Schicksalsruf dem Helden zu Herzen dringt, der zum Schutze edler Frauen berufen ist, Siegmund's Schicksalsruf:




Zu den ersten Motivgliedern des genannten Themas gesellt sich in den Violinen das Liebes-Motiv (A. 16) wieder in seiner Zweistimmigkeit, und so kennzeichnet die Musik das Verhältniss Sieglinden's zu Siegmund dem Helden. Die zweite Hälfte des Themas spricht Siegmund's Entschluss zur Rückkehr aus und scheint, zum Motiv Siegmund's auslaufend (Bsp. 9, Takt 11 und 12), bei den Worten: „Hunding will ich erwarten" eine harmonische Wendung nach D moll zu nehmen; allein wir werden durch das freundliche D dur überrascht. Dieser D dur-Satz, welcher die erste Scene abschliesst, enthält dieselbe thematische Combination, wie der eben vorhergegangene, nur glänzt das orchestrale Gewand in reicheren Farben, das Liebes-Motiv wird abwechselnd von Clarinetten und Violinen stets zweistimmig vorgetragen, die synkopirt einherschreitenden Harmoniefolgen erklingen in zartem Piano, von einem vierstimmigen Chor der Hörner vorgetragen und gegen das Ende von den Oboen und Clarinetten übernommen.

Gab im Verlaufe der ersten Scene die Moll-Stimmung dem Inhalte entsprechenden Ausdruck, so hat für den Schluss der Scene nun das Dur seine Berechtigung. Das Unglück liess Siegmund und Sieglinden sich finden, in freundlicher Ahnung begrüssen sich Beide, hoffen und ersehnen Beide Rettung aus Schmach und Noth. Dem in Bsp. 9 aufgestellten Thema ist daher (wie dort das Siegmund-Motiv) hier das Motiv der Sehnsucht beigefügt. In tiefem Schweigen, doch mit ruhiger Entschlossenheit steht Siegmund dem Weibe gegenüber, das gesenkten Blickes (A. 16, Z. 4, Thema von der Oboe)



und bang klopfenden Herzens (Synkopenbegleitung) dem Augenblick entgegensieht, wo Hunding's rauhes Wesen sie von Siegmund trennen wird.

---

### Anhang.

Nachdem ich so den musikalisch-dramatischen Inhalt und dessen formelle Gestaltung dargelegt habe, sei noch kurz des harmonischen Gefüges innerhalb der Scene gedacht. Doch kann es nicht meine Absicht sein, das modulatorische Gewebe im Einzelnen zu verfolgen, nur die Hauptmomente gemäss den aus der Handlung entspringenden Stimmungen seien kurz hervorgehoben. Es ist beachtenswerth, wie die Grundtonart D moll sowohl das Vorspiel als auch die ganze Scene beherrscht. Der erste dieser Momente tritt ein, als Sieglinde dem erschöpften Siegmund erquickende Labung reicht; die Haupttonart wendet sich nach F dur. Nach Berührung von C dur und A moll begegnen wir dem zweiten Moment, welchem die A dur-Tonart zu Grunde liegt, da wo Sieglinde den Meth anbietet. Es folgt sodann ein Rückgang über F dur zur Haupttonart D moll, als Siegmund im Begriffe steht, das Haus zu verlassen; nun bleibt D moll die Haupttonart bis am Schlusse der Scene D dur durchbricht. Es muss auffallen, wie die Harmonien zur Form der Dominantseptimenaccorde hinneigen und so der Grundstimmung der ganzen Scene entsprechenden Charakter aufprägen. Klingt aus diesen Harmoniefolgen nicht das nach Erlösung ringende Sehnen tiefgebeugter Herzen entgegen?

Und nun noch eine nähere Untersuchung darüber, wie die Gesangsmelodie nach Maassgabe des Textinhaltes formell ausgebildet erscheint. Ein vergleichender Blick auf die Gesangs- und Orchestermelodie nebst der harmonischen Basis für beide wird sodann die Einsicht erleichtern, wie in dem melodischen und harmonischen Gefüge ein Glied das andere ergänzt, wie im Bau des Ganzen keine der Melodien prädominirt, wie dennoch jede derselben zur vollen Geltung gelangt und so dem Gesammtzwecke: der dramatischen Einheit dient. Gleich der erste Auftritt Sieglinden's lässt uns das Eigenthümliche der Wagner'schen Gesangsmelodie erkennen. Von den Worten: „Ein fremder Mann" bis — „sank müd er auch hin" — ist eine Melodie ausgesprochen, die, als ganze Periode aufgefasst, wiederum eine genaue Gliederung erkennen lässt. Die erste Gliederung zeigt einen Tonfall nach oben bei „Heerd", ebenso die zweite bei „siech", beide Male eine Frage enthaltend; die dritte Gliederung dagegen mit einem Tonfall nach unten führt die Melodieperiode zu Ende; — dazu ein Vergleich der Sentenzen: „Ein fremder Mann" mit „Wer kam ins Haus?" — und „Müde liegt er von Weges Mühn" mit „Das Auge nur schloss er" — und wir sehen, wie die Gliederungen nach Form und Inhalt in ihrer ganzen Ausdehnung sich decken. Die Gesangsmelodie entlehnt ihre Weisen auch der Orchestermelodie, davon geben die Worte: „Labung biet ich dem lechzenden Gaumen" einen Beweis; ihnen ist das Siegmund-Motiv untergelegt, und die anschliessende melodische Phrase („Wasser wie du gewollt") findet Abschluss und Ergänzung in dem Siegmund-Motiv, welches von dem Violoncell aufgenommen wird. Denselben Modus lässt noch evidenter Siegmund's Gesang erkennen („Kühlende Labung" etc.), der an dasselbe Motiv anschliesst. Auf stets höheren Tonstufen klimmt die Melodie empor, bis sie auf dem hohen *f* die gesteigerte Gefühlserregung erreicht. Die Frage: „Wer ists, der so es labt?", welche auf dem A dur-Accord ruht, weist zur harmonischen und melodischen Lösung auf die Antwort Sieglinden's hin, welche in dem entschieden ausgesprochenen D moll erfolgt. Das Siegmund-Motiv charakterisirt den hinfälligen Helden, und analog dieser Eigenschaft ist Siegmund's Melodie: „Waffenlos bin ich, dem wunden Gast wird dein Gatte nicht wehren" an jene Motivwendung gebunden. Formell ist der Abschnitt von Interesse, in welchem Siegmund die Ursache seiner Verwundung erzählt. Es spannt sich hier der Bogen von dem ritterlichen Motiv ($^4/_4$), das den Gesang einleitet, bis zum Eintritt des Liebes-Motivs in A dur; er umfasst 21 Takte. In der ersten Periode des Satzes finden wir 9 Takte mit der Hebung vom 7. zum 8. Takte („Nimmer floh ich den Feind"); in der 2. Periode (6 Takte) sinkt Siegmund's erregter Heldenmuth zur weichen Empfindung eines Schützlings herab, in Folge dessen der melodische Erguss der letzten 6 Takte (3. Periode) in breiteren Rhythmen angelegt ist. Wenn Sieglinde den Methtrank reicht, lehnt sich die Gesangsmelodie genau an das Liebes-Motiv an, welches auch in der Anrede Siegmund's zu erkennen ist („Schmecktest du mir ihn zu?"); dann zur Melodie Sieglinden's, die in den Rahmen des Septimenaccordes *e gis h d* gefasst wird, ist Siegmund's Gesang nur eine Ergänzung mit dem harmonischen Fortgang *eis gis h cis*, dessen Auflösung sodann dem Orchester zufällt. Aehnlich diesem Abschnitt verdient auch der folgende eine genauere Beachtung be-

züglich des periodischen Baues; er reicht von den Worten: „Einen Unseligen labtest du" bis „wo Unheil im Hause wohnt". Die erste Gliederung reicht hier bis „weiter wend ich den Schritt", die zweite bis „fort wend ich Fuss und Tritt", die dritte bis zur Cadenz in Cdur. Wie der melodische Inhalt aus der Motivenwelt geschöpft wird, wie Sprachbetonung und musikalischer Tonfall sich decken, wird nach den vorausgegebenen Erörterungen leicht zu erkennen sein. (Ich verweise hier Beispiels halber auf die Umgestaltung des Liebes-Motivs bei „fort wend ich Fuss und Tritt".) Von der genauen Steigerung der declamatorischen Accente, nicht blos innerhalb der Verszeile, sondern auch von der Steigerung oder beziehungsweise dem Rückgange derselben innerhalb ganzer scenischer Theile hängt die vollendete Wiedergabe des gesanglichen Theiles im Musikdrama ab; nur dadurch wird im Hörer das Bewusstsein von der innigen Zusammengehörigkeit der Wort-, Gesangs- und Orchestersprache erweckt werden können.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Tagesgeschichte.

## Berichte.

**Breslau.** Dass man zur Beruhigung der durch die „Harold"-Symphonie-Fragmente von Berlioz einigermaassen aus der Fassung gebrachten Concertbesucher auf das Programm des 11. Orchestervereinsconcertes je eine Symphonie von Haydn und Mendelssohn gesetzt hatte, erwähnten wir bereits in unserem vorigen Referate. Was die Ausführung dieser beiden Werke anbelangt, so ging Alles glatt und fliessend, frisch und lebendig. Zwischen den beiden Symphonien spielte Hr. Himmelstoss die Fdur-Romanze von Beethoven correct und ausdrucksvoll. Die Mehrzahl der Hörer freute sich nicht wenig über die wahrhaft classische Classicität des diesmaligen Programms. Leider sollte die Freude nicht lange ungetrübt bleiben; denn das 12. und letzte dieswinterliche Abonnementconcert brachte abermals ein Werk eines jener fatalen Componisten, mit denen man in gewissen Kreisen nun einmal nichts anzufangen weiss und denen man deshalb die Existenzberechtigung schlechtweg abspricht. Johannes Brahms hiess diesmal der ungebetene Gast. Sein „Schicksalslied" hatte so ziemlich die Runde durch alle bedeutenderen Concertinstitute Deutschlands gemacht; Breslau konnte nun nicht länger zurückbleiben; man musste es doch auch kennen lernen. So kam denn das „Schicksalslied" auf das Programm des in Rede stehenden Concertes; man hörte es und — fand es nicht so ganz ungeniessbar, als man sich vorher selbst einreden wollte. Vielleicht auch, dass die wirklich ausgezeichnete Ausführung, für welche Hr. B. Scholz eigens einen trefflichen Chor zusammengestellt hatte, sowie auch die kurz vorher von der Singakademie zu Gehör gebrachten Fragmente aus dem „Deutschen Requiem" desselben Componisten das Ihre zu der günstigen Aufnahme des „Schicksalsliedes" beim grossen Publicum beitrugen. Wie dem auch sei, — freuen wir uns des Erfolges! Weiterhin wurden in diesem Concert die Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven und zu „Faniska" von Cherubini von dem Orchester schwungvoll executirt. Eine gleichfalls treffliche Interpretation erfuhr die den Schluss des Abends bildende Chorphantasie Op. 80 von Beethoven. Den vocalen Theil derselben hatte der oben erwähnte Chor (aus den Damen Doniges, Freytag und Krancke, den HH. Torrige, Guhrauer und Teschke, sowie aus Mitgliedern der Singakademie und des Wätzold'schen Gesangvereins bestehend) übernommen; das Orchester entledigte sich seiner Aufgabe recht glücklich; die Claviersolopartie war in den Händen des Hrn. Prof. A. Door aus Wien gut aufgehoben. Schöner, kräftiger Anschlag, Klarheit im Passagenwerk und ruhige Sicherheit waren dem Spiel des Genannten zu eigen und traten bei den vorher von dem Gaste vorgeführten Concertpiècen, dem Fismoll-Concert von F. Hiller und einem Capriccio mit Orchester von B. Scholz, noch deutlicher hervor. Der Vollständigkeit wegen constatiren wir noch, dass der Wätzold'sche Gesangverein unter Leitung des Hrn. Lehnert zwei a capella-Männerchöre und Frl. Doniges unter Frauenchorbegleitung das „Schlummerlied" aus B. Scholz' Oper „Mergiane" vortrugen und für die trefflichen Leistungen wohlverdiente warme Anerkennung ernteten. Hiermit fanden die dieswinterlichen Abonnementconcerte des Orchestervereins einen würdigen Abschluss. — Andere musikalische Vorkommnisse der letzten Wochen anlangend, so ist zunächst das am 9. März stattgehabte Concert des Thoma'schen Gesangvereins zu erwähnen, in welchem Spohr's selten gehörtes Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" zur Aufführung kam. Die Chöre liessen sorgsame Vorbereitung erkennen und gingen sicher und correct; das Orchester that ebenfalls seine Schuldigkeit; die Soli wurden von Frl. Wilhelmine Gips aus Dordrecht (Sopran) und Hrn. Lehrer Schubert von hier (Bariton) angemessen gesungen. Am nächstfolgenden Tage brachte, veranlasst durch seine Freunde, der Musikdirector Carl Schnabel im Saale der Loge „Friedrich zum goldenen Scepter" seine 1852 zum ersten Mal im hiesigen Stadttheater in Scene gegangene Oper „Percival und Griseldis" als Concertstück zur Aufführung. Da Partitur und Stimmen der Oper bei dem Theaterbrande (1865) ein Raub der Flammen geworden waren, so geschah die ber. Vorführung auf Grund des allein übrig gebliebenen Clavierauszuges. Die anmuthige, gefällige Musik wurde von den zahlreichen Hörern freundlich aufgenommen, ohne indess einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. — Schliesslich gedenken wir in Kürze noch des bereits oben erwähnten Concertes der Singakademie (am 12. März), welches in seinem ersten Theil das sechsstimmige und das achtstimmige „Crucifixus" von Lotti, eine Altarie aus S. Bach's Matthäus-Passion und vier Sätze aus dem „Deutschen Requiem" von Brahms und in seinem zweiten Theil die Cdur-Messe von Beethoven bot. Das Hauptinteresse der Anwesenden lenkte sich natürlich auf die Brahms'sche Composition. Welcher musikalischen Richtung die Hörer auch immer angehören, wie verschieden auch ihre Anschauungsweisen sein mochten, — das konnte sich Keiner verschweigen, dass man es hier mit einem hochbedeutenden Werke zu thun habe. Von fast überwältigender Wirkung war der zweite Satz des Requiems. Die Wiedergabe dieser Theile sowie der anderen ebengenannten Werke war durchweg wohlgelungen; wir zählen diese Leistung zu den besten, welche uns noch von der Singakademie geboten wurden. 1—p.

**Cöln,** 30. März. Der 10. und letzte Concerttag dieser Saison — Palmsonntag — bot wieder einmal den Anblick eines dicht gefüllten ausverkauften Hauses. Auf dem Programme stand die grosse Matthäus-Passion von Bach, und dieser Name genügte, um nicht allein Cöln, sondern auch die ganze musikliebende Umgegend auf die Beine zu bringen. Die Matthäus-Passion ist uns nicht neu, denn seit einer langen Reihe von Jahren wird sie durchschnittlich alle zwei Jahre zur Aufführung gebracht. Wahrscheinlich wird man sie in Zukunft ein für alle Mal als ständiges Programm für den Palmsonntag festhalten — wenigstens gibt es kein Werk, so viele Versuche auch schon der Abwechselung halber gemacht worden sind, welches in gleicher Weise sich der unveränderten Theilnahme des Publicums zu erfreuen hätte. In der That ist die hiesige Aufführung der Matthäus-Passion auch ein förmliches Musikfest. Es wirken ca. 400 Sänger und Instrumentalisten mit, dazu lässt die grosse Orgel ihre feierlichen Klänge ertönen, und endlich übernimmt den *Cantus firmus* in den Chören ein Chor von ca. 50 hellen, frischen Knabenstimmen. Der Eindruck dieses Zusammenwirkens ist überwältigend, und

namentlich gibt es kaum etwas Ergreifenderes, als den Moment, wo im ersten Doppelchor die Knaben mit ihrem Choral in die wogenden Stimm- und Orchestermassen hineintönen. Es ist Einem gerade zu Muthe, als ob ein überirdisches Licht in den Saal hineinstrahlte, als ob die Chöre der Engel an dem Menschenwerke sich betheiligten. Bemerken wir hier gleich, dass die prächtige Wirkung dieses Knabenchores (Schüler des hiesigen Gymnasiums an St. Aposteln), seine Klangfülle, unalterirbare Festigkeit und präcises Einsetzen ein besonderes Verdienst des Musiklehrers Hrn. Hermann Kipper ist. Die Chorleistung insgesammt war ganz trefflich, das Werk ist ebensosehr dem Chore, wie dem Publicum ans Herz gewachsen. Wenn freilich hie und da im Saale der Eindruck entstand, als ob ein Einsatz der nöthigen Wucht entbehre, so bezog sich das fast ausnahmslos auf die bekannten kleinen Sätzchen, die nicht dem Gesammtchor, sondern nur einer Hälfte zufallen, und dass dabei ein Abstand sich kund gibt, der leicht den Hörer zu einem irrigen Urtheil in Bezug auf den Einsatz führen kann, ist ganz selbstverständlich. Weniger trefflich war es mit den Soli bestellt, von denen nur zwei Personen ganz auf der Höhe der Situation standen: nämlich Frl. Amalie Kling aus Berlin (Alt) und Hr. Dr. Gunz aus Hannover. Ursprünglich hatte Frau Joachim die Altpartie übernommen, schrieb aber zuletzt ab und empfahl das genannte Frl. Kling als Stellvertreterin. In der That, Frl. Kling dürfte berufen sein, einst Frau Joachim zu ersetzen, soweit wenigstens Stimmmittel und Stimmtechnik in Betracht kommen. In vieler Beziehung klingt der Timbre ganz ähnlich, und auch in der Tonrundung steht Frl. Kling nicht allzuweit hinter der berühmten Altistin zurück. Nimmt man nun hinzu, dass Frl. Kling erst Anfängerin, so dürfte sich das allergünstigste Prognostikon mit Sicherheit stellen lassen. Die Sängerin mag allen Concertinstituten aufs Beste empfohlen sein. Die Sopranistin Frl. Johanna Levié aus Rotterdam führte ihre Partie im Ganzen recht brav durch; ihre Stimmmittel sind nicht besonders gross, der Timbre aber recht angenehm. Dass nicht Alles so ungezwungen frisch zum Ausdruck kam, lag wohl an der natürlichen Befangenheit einer Anfängerin. Hr. Max Stägemann (Christus) scheint seine Glanzperiode überwunden zu haben; das Organ klingt jetzt rauh, mürrisch, und, was das Schlimmste ist, Hr. Stägemann erreicht häufig nicht mehr die richtige Tonhöhe. Die kleineren Basspartien sang Hr. Adolph Peltzer von hier. — Die Kammermusiker haben ihre Soiréen geschlossen. Die sechste und letzte fand am 19. März statt und brachte Streichquintett in D moll, Op. 24, von G. Onslow, Claviertrio in C moll, Op. 66, von Mendelssohn (die Clavierpartie gespielt von Hrn. Prof. Ed. Mertke) und Streichquintett in C dur, Op. 29, von Beethoven. — Ein Gast unseres Thaliatheaters, Hr. Kammersänger Heinrich Sontheim aus Stuttgart, machte diesmal wenig Furore. Hr. Sontheim, zu sechs Vorstellungen eingeladen, ist nur zweimal aufgetreten. Schon beim ersten Debut, „Jüdin" (19. März), war das Theater nicht übermässig besetzt — eine Folge zunächst der hiesigen Theaterverhältnisse —, und was er in dieser Oper an Enthaltsamkeit (Kürzungen, Striche, Stillschweigen im Ensemble, trotzdem Eleazar dabei auch was zu sagen hat), ferner an Tremuliren und Detoniren leistete, war nicht gerade geeignet, das Publicum für die künftigen Vorstellungen zuspruchsvoller zu machen. Als zweite Gastrolle war „Martha" angekündigt, statt ihrer gab man aber den „Troubadour" mit Hrn. Sontheim, und seit der Zeit ist der Sänger nicht wieder aufgetreten. Uebrigens wurde die Rolle des Manrico bedeutend besser durchgeführt, als die des Eleazar. A. G.

**Danzig.** Das am Palmsonntage im Saale des Schützenhauses stattgehabte Concert hatte einen grossen, andachtsvollen Hörerkreis herbeigezogen, denn es galt dem grossartigsten Werke unseres Altmeisters Seb. Bach, der Matthäus-Passion. Es war ein erfreuliches Zeichen für unsere Stadt, die sonst nicht viel Interesse an musikalischen Unternehmungen kundgibt, dass trotz der vor zwei Jahren erfolgten Aufführung des Werkes sowohl Generalprobe wie Aufführung den Saal füllten. Vor Allem gebührt dem Dirigenten Hrn. Prediger Collin der Dank für die Vorführung des Werkes, die, bei der grossartigen Anlage desselben, auch entsprechende Anstrengung nöthig macht. Die Chöre waren sorgfältig studirt, nur müssen wir auch heute rügen, was wir bereits früher an dieser Stelle betonten: es ist die unzureichende Besetzung des Basses und Tenors. Wenn vier Contrabässe und acht Violoncelle (mit entsprechender Besetzung der anderen Instrumente) gegen circa 15 Vocalbassisten kommen, so kann von einer Wirkung der Männerstimmen keine Rede sein. In den vom Orchester begleiteten Nummern war der gesangliche Eindruck, trotz manchen vorsichtig genommenen Tempi, nicht hervorragend genug; erwärmend wirkten dagegen die Choräle, welche theils vom Streichquartett unterstützt, theils a capella gesungen wurden. Die Solopartien waren von Frau Wüerst und Hrn. Geyer aus Berlin, Hrn. Cantor Odenwald aus Elbing und Frl. Kramp von hier übernommen. Der Evangelist des Hrn. Geyer ist eine Leistung, wie wir sie uns nicht besser wünschen können, und schätzen wir uns glücklich, dem Künstler recht bald (im Domchorconcert) wieder begegnen zu können. Die Altpartie erregt ihrem Inhalte nach nicht so viel Theilnahme, dennoch wusste Frau Wüerst mit ihrem edlen, stilvollen Vortrag das Möglichste zu erreichen, wenn auch immerhin erst der Liedervortrag einen vollkommenen Begriff von der Kunstfertigkeit dieser Sängerin zu geben vermag. Hr. Odenwald, welcher die Jesus-Partie sang, besitzt ein kräftiges, schönes Organ, dessen höchste Töne jedoch oft einen zu naturalistischen Anklang haben und in Folge dessen das Wollen beeinträchtigen; bis auf Einzelnheiten war die Ausführung recht gewandt. Die bis auf ein Minimum zusammengestrichene Sopranpartie sang Frl. Kramp. — Am Charfreitage fand in der Johanniskirche die Aufführung des „Tod Jesu" von Graun unter Leitung des Organisten Hrn. Frühling statt (wir konnten sie leider nicht besuchen), und in der Marienkirche hatte der Organist Hr. Jankewitz zum Besten der Diakonie ein grosses Concert veranstaltet. An grösseren Compositionen enthielt das Programm „Ave verum", „Dies irae" und „Lacrymosa" aus dem Requiem für Chor und Orchester von Mozart, Ouverture zu „Paulus" von Mendelssohn etc. Leider wurden diese Pièçen im Mittelschiff der Kirche, statt wie sonst vom Chor her, ausgeführt, und waren in Folge dessen das gut besetzte Orchester, sowie der kräftige Sängerchor nicht im Stande, die gewaltigen Räume zu füllen; da somit der Eindruck ein unvollständiger war, so lässt sich weiter nichts darüber sagen. Der Concertgeber, als guter Orgelspieler bekannt, spielte das grosse A moll-Concert von Bach correct und sicher. Die übrigen Nummern, meist Solovorträge, theils von Dilettanten, theils von Fachmusikern ausgeführt, boten nicht viel Interessantes. Die Begleitung der Gesangpièçen hatte Hr. Musikdirector Markull übernommen. — Die Woche nach dem Fest bringt uns zum würdigen Abschluss der Saison zwei Concerte des Berliner Domchors, zu denen bereits alle Plätze vergriffen sind. Es ist das erste Mal, dass unserer Stadt dieser Genuss zu Theil wird, und die lebhafte Theilnahme des Publicums zeigt, welch ein Ruf diesem seltenen Sängerchor vorangeht. Fr.

**Mannheim.** Nach dem Höchsten in der Kunstschöpfung und Kunstreproduction zu ringen, dies ist das untrügliche Merkmal eines echten Künstlers. Gelingt es auch nicht Allen, das gesteckte Ziel zu erreichen, so sind es doch Einzelne, die emporsteigen auf die menschlich erreichbare Höhe der Meisterschaft in der Production und Wiedergabe musikalischer Kunstwerke. Ein solches Phänomen ist Hans v. Bülow auf dem Gebiete der Musik. Es ist nicht das mühesam Erlernte, nicht die eminente technische Sicherheit, Fertigkeit und Ausdauer, nicht das riesengrosse Musikgedächtniss, was Bülow zu einem Künstler von so wunderbarer Macht und Gewalt erhebt, sondern es ist ein von musikalischer Empfindung durchglühtes Innenleben, sein Spiel ist eine Entäusserung dessen, was in ihm selbst zum Leben geworden ist, es ist ein Mitempfinden und Nachdichten des Wiederzugebenden, daher auch die Wärme und Geistestiefe, die jeglicher Regung, jeglichem Pulsschlag den entsprechenden Ausdruck zu verleihen und in Tönen auszuprägen weiss. Vermöge dieser Eigenschaften hat sich denn auch Bülow zu einem Orchesterdirigenten erhoben, dem jegliches Kunstwerk klar vor der Seele steht, dem Nichts entgeht, vom kleinsten, leisesten Gedanken bis zur mächtigsten Fülle and Kraft desselben, der jegliche Melodie, wie kunstvoll sie auch verweht und unter dem grossen Chor der Instrumente verborgen und verdeckt einherschreiten mag, herausfindet und zur Geltung, damit aber zum Bewusstsein und Verständniss der

Zuhörer bringt. So oft wir auch Wagner's Ouverturen zum „Fliegenden Holländer" und zum „Tannhäuser" schon gehört haben, unter Bülow's Direction gewannen diese Werke eine neue Gestalt, einen neuen poetischen Inhalt. In gleichem Grade, wie die Orchestervorträge vollendet und bezaubernd wirkten, brachte Bülow seine Claviervorträge zu Gehör. Beethoven's glänzendes und beliebtes Esdur-Concert, dessen grosse Phantasiesonate Op. 77, Sonate Op. 81, „Les adieux, l'absence et le rétour", ein reizvolles Tongebilde und Tongemälde, und endlich 32 Variationen in Cmoll, so verschiedenartig diese Werke nach Form und Inhalt und nach Charakter der Gedankenentwickelung gestaltet sind, Bülow wusste dem Tondichter stets zu folgen, seine dichterischen Absichten zu erkennen und diesen durch sein geistvolles, nach allen Seiten hin geklärtes und vollendetes Spiel eine lebendige Gestalt zu verleihen. Dass es an Ovationen, an Empfang, Ehrenkränzen und Applaus nicht fehlte, brauchen wir bei einem so gewählten, zahlreichen Auditorium einem so hochstehenden Künstler gegenüber kaum zu bemerken. Der Gefeierte leitete diese Huldigungen in feinster und bescheidenster Weise auf die Mitwirkenden, Frau Seubert und das Orchester, das wahrhaft Grossartiges und Bewunderungswerthes leistete. Hat Bülow sich in den dankbaren Herzen seiner Zuhörer durch den ihnen bereiteten Hochgenuss einen bleibenden Denkstein gesetzt, so hat er gleichzeitig durch die Ueberweisung des Concertertrags an den hiesigen Wagner-Verein ein Unternehmen von höchster Bedeutung so namhaft gefördert und unterstützt, dass ihm der Dank unserer Stadt und der ganzen deutschen Nation gebührt. Dass Frau Seubert-Hausen neben solchen Kunstleistungen durch ihre Gesangvorträge gleichfalls die glänzendsten Erfolge errang, kennzeichnet dieselbe als Sängerin von hoher Begabung und vorzüglicher Leistungsfähigkeit. Gerade für Wagner'sche Musik sind die sympathischen, edeln Stimmmittel der Frau Seubert wie geschaffen, denn es handelt sich dabei nicht um eine glänzende Bravour und Kehlenfertigkeit, sondern um eine ungeschminkte, wahrheitstreue Wiedergabe der einfachen, dem Worte entsprossenen Tongedanken, und wahrlich Frau Seubert hat denselben einen Ausdruck verliehen, der zündend und hinreissend auf die Zuhörer wirkte. „Mignon" von Beethoven, eine Arie aus „Rienzi" und die Lieder: „Der Engel" und „Schlaf ein, holdes Kind" von Wagner brachte Fr. Seubert so fein schattirt und tief empfunden zu Gehör, wie sie den Tondichtern selbst nicht weihevoller und kunstgerechter vorgeschwebt und aus der Seele geklungen haben mögen. Die duftende und hauchartige Begleitung, wie sie Bülow der gefeierten Sängerin unterbreitete, liess den Gesang im feinsten Gewande und im seelenvollsten Ausdrucke erscheinen. Die Gegner Wagner's, die so gerne mit der Behauptung auftreten, Wagner's Musik fehle die Melodie, hätten sich durch Anhören dieser Liedervorträge belehren und überzeugen lassen können, dass Wagner Melodien so reizend und lieblich, so vollkommen dem Dichterworte entströmt zu schaffen versteht, wie dies kaum einem unserer Liedercomponisten besser gelungen ist. Frau Seubert hat mit diesen Liedern einen Sturm von Beifall hervorgerufen, der erst nach wiederholtem Erscheinen endigte. Das Beispiel Bülow's, dem Verlangen nach Wiederholung einer Pièce keine Folge zu geben, dürfte, in rechter Würdigung der Kunst, einer allgemeinen Nachahmung werth sein. —K. („N. B. L.-Z.")

**Regensburg.** Am 9. März fand im hiesigen Stadttheater eine durch Graf Eduard Du Moulin veranstaltete Nachfeier des hundertjährigen Geburtstages Beethoven's statt. Die Abhaltung einer Beethoven-Feier im Secularjahre selber, wie es projectirt gewesen, musste in Folge der kriegerischen Ereignisse aufgeschoben werden. Das Unternehmen fand aber gerade jetzt den rechten Moment; denn die begeisterte Stimmung und freudige Theilnahme, welche ihm sowohl von den Mitwirkenden, als auch vom Publicum entgegengebracht wurden, ist hier gegenüber dem gewöhnlichen Stimmungsgrade der hiesigen Einwohner für künstlerische Unternehmungen geradezu nicht erinnerlich gewesen. Die vielen anstrengenden Proben für den Chor und das Orchester wurden von den Ausführenden mit grösster Opferwilligkeit und regestem Interesse besucht; und was die Theilnahme des Publicums anbelangt, so kann diese das Factum beweisen, dass acht Tage vor der Aufführung bereits alle Billets vergriffen gewesen sind. Der in der musikalischen Welt rühmlichst bekannte und genannte Musikschriftsteller, Kirchencomponist und Begründer des weit ausgebreiteten Cäcilien-Vereins, Hr. Inspector Witt, leitete die betreffenden Chorwerke. Hr. Musikmeister Blank übernahm die Direction des vom Grafen Du Moulin vorgetragenen Esdur-Concertes von Beethoven. Das Programm bestand ausser dieser Nummer aus einem „Beethoven-Festvorspiel" (1770—1870) für grosses Orchester von Graf Du Moulin; einem von Adolf Stern gedichteten und von Frl. Heese, Hofschauspielerin aus Meiningen, vorgetragenen Prologe; der Cmoll-Symphonie; dem „Gloria" aus der Missa solemnis; der Leonoren-Arie aus „Fidelio", gesungen von Fr. Dr. Stör; dem durch Hrn. Hofsänger Vogl aus München zu Gehör gebrachten Liederkreis: „An die ferne Geliebte" von Beethoven und bot zum Schlusse die „Beethoven-Cantate" von Fr. Liszt. Die Ausführung des Programms war durchweg eine lobenswerthe, beziehungsweise ausserordentliche. Letzteres gilt zumal von dem Gesange des Hrn. Vogl; dessen schöne, sympathische Stimme, beseelt und beherrscht von tiefem Empfinden und grosser künstlerischer Intelligenz, musste alle Hörer entzücken und zu enthusiastischem Beifallsruf hinreissen. Fr. Dr. Stör gab durch den Vortrag der Arie eine tüchtige Gesangsleistung. Reicher Beifall wurde auch ihr zu Theil. Das Clavierconcert, auf einem vorzüglichen Concertflügel aus der Hof-Pianoforte-Fabrik des Hrn. Jul. Blüthner, speciell zu der Feier hierher gesendet, erlebte unter den Händen seines Spielers eine vortreffliche Wiedergabe und brachte dem Letzteren einen zweimaligen Hervorruf ein. Das „Beethoven-Festvorspiel" enthält ein kurzes Programm, nach welchem die Composition folgende Momente darzustellen hat: einen Festzug (von Jüngern Beethoven's ausgeführt gedacht) nach einer Feierhalle, um dort dem grossen Meister ein Weihopfer darzubringen. Bei ihrem Eintritte in dieselbe werden sie von einer „Geisterstimme" begrüsst; allgemeines Sichvereinigen im Geiste des Unsterblichen bildet die Apotheose. Reichliche Massen sind darin mit vielem Geschick und mit Noblesse verwendet, und die musikalische Darstellung ist meistens der gedachten Situation angemessen. Unleugbar ist jedoch der Einfluss des „Meistersinger"-Vorspiels auf den Componisten herauszuhören. Die Wiedergabe des „Gloria" und der Cantate war eine vollständig gelungene. Hr. Witt hatte die schwierigen Chöre vorzüglich eingeübt, und durch sein Verständniss der Werke, gepaart mit feinem künstlerischen Geschmack, brachte er sie in der Aufführung zur vollständigsten Geltung. Ihre Aufnahme war auch eine allgemein begeisterte, besonders rief das „Gloria" andauernden Beifall hervor. Aber auch die Cantate erwarb sich hier viele Freunde; sie wurde von den Ausübenden mit besonderer Lust und Liebe gesungen und gespielt. Die Solopartien waren in würdiger, zum Theil vorzüglicher Weise vertreten durch die Damen: Frau Dr. Stör (Sopran) und Frau Theaterdirector Wirbler (Alt), und die HH. Vogl (Tenor), Wagner (Bariton) und Lehrer Loriz (Bass). Durch Zusammenziehung der betreffenden Gesangvereine und — was noch besonders zu erwähnen — mit Hinzuziehung der Zöglinge der kgl. Seminarien, welche alle gesanglich Vorzügliches leisten, kann hier ein kräftiger, gesund und schön tönender Gesangskörper hergestellt werden. Es ist nur schade, dass dies in den letzten Jahren so selten geschehen ist. Das Orchester, gebildet aus den Stadt- und Theatermusikern und vielen Musikfreunden, stand ganz auf der Höhe seiner Aufgabe. So war z. B. die Vorführung der Cmoll-Symphonie in geistiger und auch in technischer Beziehung keine gewöhnliche, und das Vorspiel zur Cantate gelang in überraschender Weise. Die wichtigen Harfen-Partien wurden von Frl. Le Seur, Orchestermitglied im Stadttheater zu Nürnberg, sehr schön und markig gespielt. Durch seinen echt poetischen Gedanken, gegossen in meisterhafte Form, reizend und schwungvoll gesprochen, übte der Prolog eine hoch ergreifende Wirkung aus. Unter stürmischem Applaus und dreimaligem Orchestertusch erfolgte die Bekränzung der Colossal-Büste Beethoven's. Schliesslich sei noch erwähnt, dass das Dritttheil von der Gesammteinnahme bei der Beethoven-Feier einem hier noch zu gründenden Wagner-Verein zugewendet werden wird.

**Wiesbaden.** Am Mittwoch den 27. März wurde die Reihe der Symphonieconcerte für diesen Winter mit folgendem Pro-

gramm geschlossen: 4. Suite von Lachner (zum ersten Male), Arie aus „Jephta" von Händel, gesungen von Frl. Th. Singer, Concertouverture (Manuscript) von J. Rebiczek und Pastoralsymphonie von Beethoven. Die aus fünf Sätzen: a) Ouverture, b) Andantino, c) Scherzo pastorale, d) Andante, e) Gigue bestehende Lachner'sche Suite hatte zwar einen Achtungserfolg, schien aber doch nicht recht erwärmt zu haben. Es dünkt uns allerdings, dass die Inspiration in dieser Suite von geringerer Kraft ist, als in anderen Suiten desselben Meisters; dahingegen fesselt mancher interessante Zug und eine durchgehends gewandte Factur den für solche Dinge empfänglichen Zuhörer. Was die formelle Anlage und Combination der Themen betrifft, so wirkt in der That der erste Satz mit der breiten Schlussfuge sehr respecteinflössend. Das Andantino mit seinen etwas ungarisirenden Anklängen und seiner piquanten Instrumentation steht in glücklichem Gegensatz zu der vorhergehenden Ouverture, desgleichen das Andante zu dem vorhergehenden Pastorale. Aber trotz so vielen Vorzügen glauben wir nicht, dass dieses Werk eine zündende Wirkung hervorzubringen im Stande ist, denn die fast fortwährende rhythmische Gleichmässigkeit der Periodenbildung bei gleichzeitiger Kurzathmigkeit der Melodien dämpft allein schon auf die Dauer die Anstrengungen eines guten Willens, sich hinreissen zu lassen. Die zweite Novität des Abends, die Concertouverture von unserem Concertmeister Hrn. Rebiczek, war jedenfalls viel eher werth, in einem Symphonieconcert aufgeführt zu werden, als die Bänkelsängereien des Hrn. Jahn. Nichts ist daher in unseren Augen bezeichnender, als dass man von Seiten derselben Kritik, die aus Anlass der Jahn'schen Lieder diesem eine Lobrede hielt, dass er den grossen Todten den Vortritt lasse, obschon er gar nicht so bescheiden zu sein brauchte, jetzt dem Hrn. Rebiczek sagt, er solle seine Ouverture lieber anderswo aufführen, — vermuthlich in Cursaalconcerten, da sie in die Symphonieconcerte nicht passe. In unseren Augen thut es der Würde des Publicums keinen Eintrag, wenn es einmal einen ehrlich gemeinten Compositionsversuch auch eines minderbegabten Componisten anhört. Jeder, der etwas Anständiges will, hat das Recht, einmal gehört zu werden, und es thut der Würde des Publicums viel mehr Eintrag, wenn es sich durch die Faseleien sich wichtig machen wollender, selbst aber nichts leistender Recensenten in ein so unnatürliches und liebloses Verhältniss zum schaffenden Künstler hineinschwatzen lässt, dass es meint, eine Composition, die ihm nicht gefallen hat, als ein *crimen laesae majestatis* auffassen und demgemäss ahnden zu müssen. Erst wenn ein Künstler die Grenzen der Ansprüche überschreitet, die ihm seine Bedeutung zu machen erlaubt, wie z. B. Hr. Jahn und seine Verehrer gethan haben, dann ist es Zeit, sich dagegen zu verwahren. Bei Hrn. Rebiczek lag und liegt aber nicht die mindeste Veranlassung vor. Bezüglich der Ouverture selbst ist zu bemerken, dass sie hauptsächlich an einem Thema leidet, mit dem man kein *f* herausbringen kann, weil es aus zu kurzen Noten besteht und ausserdem nicht mit dem vollen Takt anfängt. Dies bringt den Componisten im weiteren Verlauf in allerlei Verlegenheiten, die eben nicht zu lösen waren. Die Instrumentation ist recht geschickt und an Stellen, wo das Hauptthema nicht vorkommt, von guter, voller Wirkung. Einige Aenderungen am Hauptmotiv würden dem Ganzen gut zu Statten kommen. Frl. Singer sang die Arie aus „Jephta" zur grossen Zufriedenheit des Publicums, zu dessen Liebling sie sich allmählich emporgeschwungen hat, und wurde hervorgerufen. Die Aufführung der Pastoralsymphonie endlich war eine recht gelungene und ein würdiger Schluss der Saison, von der wir nicht scheiden wollen, ohne dem Dirigenten, Hrn. Capellmeister Jahn, für die in der letzten Hälfte der Concerte bez. der Werke der neueren Zeit angenommene Haltung unsere unumwundene Anerkennung auszusprechen. Wenn er für diesmal nichts von Rubinstein, Berlioz, Gade und gar Liszt gebracht hat, von welchen das Publicum doch auch berechtigt wäre, sich durch eigenes Hören eine Vorstellung zu bilden, so wollen wir hoffen, dass er es sich für die nächste Saison vorgenommen hat. Auch dem vortrefflichen Orchester der Symphonieconcerte, welches aus dem Theaterorchester, einem Theil der Militaircapelle, sowie einer Anzahl von Privatmusikern von Hrn. Jahn zusammengestellt und eingeschult worden ist, sagen wir für viele seiner Leistungen unseren aufrichtigen Dank. W. F.

## Concertumschau.

**Augsburg.** Am 25. März Aufführung von Bach's Matthäus-Passion durch den Oratorienverein. Solisten: Frl. Pflug, Frl. Schöberl, Frau Keller, HH. Huber (Würzburg), Hasselbeck (München) und Mödlinger.

**Basel.** Concert von Hrn. A. Walter am 3. April: Ddur-Concert für Clavier, Flöte und Violine mit Streichorchester von Bach, Fragmente aus „Josua" von Händel, Ballade und Lieder von A. Walter, „Märchenerzählungen" (von ?), „Mirjam's Siegesgesang" von Schubert.

**Berlin.** Concert zum Besten der „Kaiser Wilhelm-Stiftung für deutsche Invaliden" am 5. April, gegeben von Leonia v. Malaschkin aus St. Petersburg: Gesang, Ouverture zu „Das Leben für den Czaar" und „Kamarinskaja" von M. Glinka, Kosaken-Phantasie von Dargomijsky, Vorspiel zur Oper „Judith" von A. Seroff, Gesang und grosse Symphonie „Ein Künstlerleben" von L. v. Malaschkin.

**Breslau.** Musikalisch-dramatische Soirée zum Besten der Diakonissenanstalt zu Kaiserswerth am Rhein am 4. April: „Das Testament", komische Operette von A. Dorn, „Der Schauspieldirector", komische Operette von Mozart etc. — 11. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Septett von Beethoven, Capriccio für drei Violinen von Hermann etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 5. April: Pastoralsymphonie von Beethoven. — Tonkünstlerverein am 8. April: Streichquartett in Esdur von Mozart, Violinsonate in Gmoll von S. Bach, Streichsextett in Gdur, Op. 36, von J. Brahms.

**Brandenburg a. d. H.** Am Charfreitag in Ermangelung eines anderen Ausweges Aufführung von Graun's „Tod Jesu".

**Brünn.** Von Hrn. O. Kitzler geleitete Aufführung des „Elias" von Mendelssohn durch den Musikverein. Solisten: Frl. Kozian, Frl. König (Brünn), HH. Buchholz und Pirk (Wien).

**Genf.** Vom Conservatorium am 23. März veranstaltetes Concert: Introduction und 1. Act aus „Dornröschen" von A. Langert, Fragmente aus „Lohengrin" von Wagner „Grandson 1476", Cantate von H. Plumhof etc.

**Graz.** Musikalische Matinée der HH. v. Hausegger und Genossen: Clavierquintett in Ddur von F. Thieriot, Amoll-Sonate von Schumann, Frauenchöre von Reinecke, Lieder von F. von Hausegger und Grädener, „Phantastische Tänze" für Pianoforte von H. v. Herzogenberg. — Am 7. April höchst erfolgreiches Concert des Hrn. H. von Herzogenberg mit eigenen Compositionen: „Normannenzug", Männerchor mit Orchester; Thema und Variationen für zwei Claviere; Lieder für Männerchor; „Odysseus", Symphonie (1. Die Irrfahrten. 2. Penelope. 3. Die Gärten der Circe. 4 Das Gastmahl der Freier).

**Halle a. S.** Concert der Sängerin Frl. G. Bussler unter Mitwirkung von Frl. Holmboe-L'Hombino aus Norwegen (Gesang) und Frau Starke aus Leipzig (Clavier) mit Compositionen von Händel, Chopin, Mendelssohn etc. — Ueber die Concertgeberin schreibt ein dortiges Blatt u. A.: „Eine wahrhaft vollendete Leistung und überhaupt wohl die Krone des Abends war die Arie aus Händel's „Semele", welche Frl. Bussler vortrug, und bei der ebensowohl die glänzenden Stimmmittel als die meisterhafte Technik und die feine seelenvolle Auffassung der Dame zu reichster Geltung kamen" etc.

**Laibach.** 4. Concert der Philharmonischen Gesellschaft: „An die Musik" für Soli, Chor und Orchester von J. O. Grimm, „Beim Sonnenuntergang" von Gade, Fragmente aus Opern von R. Wagner, „Im Frühling", Phantasiestück für Orchester von H. Fiby etc. — 5. Concert desselben Vereins: Trio Op. 12 von A. Rubinstein etc. — 6. Concert desselben Vereins: Requiem von Cherubini, „Fierrabras"-Ouverture von Schubert, Duo in Amoll für zwei Claviere von J. Rheinberger, Lieder von Schumann und Schubert.

**Leipzig.** Musikalische Abendunterhaltung der Cäcilia-Wart-

burg am 4. April: Gesänge für gemischten Chor mit Pianofortebegleitung von J. Rheinberger („Lockung") und A. Tottmann („Die stille Wasserrose", „Ostern"), gemischte Chöre von C. Reinecke, „Christnacht", für Soli, Chor und Pianoforte von Th. Reinick, „Träume", Lied von R. Wagner, zwei Stücke für drei Soloviolinen von E. Streben, Phantasiestücke für Pianoforte und Violine von E. Stockhausen und O. Weber. — Eine gewiss seltene Erscheinung, dass ein Chorverein mit bescheideneren Mitteln ein ausschliesslich Novitäten bietendes Programm aufstellt!

**Lemberg.** 12. und 13. Soirée des Galizischen Musikvereins: Cmoll-Trio von Mendelssohn, Gmoll-Clavierquartett von L. Wolf, Chaconne von Raff, Violoncellsonate von Corelli, Clavierphantasie von Mozart, Gesangsnummern von Mendelssohn, Schubert, Moniuszko und Rossini.

**Neapel.** 2. Gesellschaftsabend des Deutschen Casino: Clavierquintett von Schumann, Cmoll-Violinsonate von Beethoven, Violoncellsonate Op. 45 von Mendelssohn etc.

**Rotterdam.** 3.—5. Kammermusiksoirée der HH. E. Wirth und Genossen: Quintette von Schubert (Op. 63) und Schumann (Op. 44), Streichquartette von Haydn, Beethoven (Emoll, Op. 59), Mendelssohn (Canzonetta aus Op. 12) und A. Rubinstein (Op. 17), Claviertrio in Fdur von H. Seidel, Serenade Op. 8 und Sonate Op. 30, No. 2, von Beethoven, Lieder von Schubert, Schumann und Kirchner, Präludium und Fuge in Amoll für Clavier von Bach.

**Stuttgart.** 9. Abonnementconcert: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Violinconcert in Gmoll von Wehrle, „Ein deutsches Requiem" von J. Brahms. — 10. Abonnementconcert: „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn, „Medea"-Ouverture von Cherubini, „Festklänge" von Liszt, Concert für Flöte und Oboe von Moscheles, Arien von Händel und Haydn.

**Zürich.** Am Ostersonntag Aufführung von Bach's Matthäus-Passion durch den Gemischten Chor. Solisten: Frl. Cl. Kösling aus Berlin, Frl. Karen Holmsen aus Christiania, HH. Vogl aus München, Gura aus Leipzig, Hartung etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Die vierte Vorstellung der Pollini'schen Operngesellschaft (am 6. d. M.) brachte Verdi's „Traviata" mit Frau Desirée Artôt-Padilla als Vertreterin der weiblichen Hauptrolle. — **Bremen.** Am 4. d. M. (Margarethe) gastirte im Stadttheater Frau Marie Moser vom Landschaftlichen Theater zu Graz. — **Cöln.** Der k. k. österr. Hofopernsänger Hr. Adams aus Wien debutirte am 5. d. M. im hiesigen Thalia-Theater als Raoul in den „Hugenotten". — **Dresden.** Am 3. d. M. fand im Hoftheater ein nochmaliges Gesammtgastspiel der italienischen Operngesellschaft Pollini's statt; der „Barbier von Sevilla" gelangte hierbei zur Aufführung. — **Hamburg.** Bei seinem 2. und 3. hiesigen Gastspiel (am 5. und 7. d. M.) trat Hr. Sontheim als Masaniello resp. Robert der Teufel auf. — **London.** Frau Lucca ist dieser Tage hier eingetroffen; am 8. d. M. sang sie im Coventgarden-Theater die Zerline im „Fra Diavolo". — **Pest.** Der Hofopernsänger Hr. R. v. Bignio aus Wien errang jüngst im hiesigen Ungarischen Nationaltheater als Carlos in „Ernani" einen entschiedenen Erfolg. — **Wien.** Merelli's italienische Operntruppe gab am 3. d. M. unter Mitwirkung von Frau Ad. Patti ihr 5. Gesammtgastspiel und führte dabei Verdi's „Traviata" vor. — **Würzburg.** Frl. Wesel vom Stadttheater zu Zürich gastirte unlängst hier mit Erfolg; im nächsten Monat wird die Sängerin in Mannheim einige Gastdarstellungen geben.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 30. März: „Qui tollis peccata mundi" (mit Orgelbegleitung) von Durante; „Gott, sei mir gnädig" von M. Hauptmann. Am 1. April: „Kyrie" und „Gloria" aus der Cdur-Messe von Beethoven. Nicolaikirche am 31. März: „Hoch vom Heiligthum", Hymne von Mozart. — **Breslau.** Domkirche am 31. März: Messe in Emoll von Brosig. Am 1. April: Messe in Dmoll von Hahn sen. Pfarrkirche zu St. Maria-Magdalena am 31. März: Chöre und Arien aus der Cantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle" von S. Bach. Kirche zu St. Bernhardin am 29. März: Sätze aus dem Oratorium „Saul" von Händel. Am 31. März: Arien und Chöre aus dem Oratorium „Christ ist erstanden" von Berthold. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 17. März: „Der Herr ist mein getreuer Hirt" von Gade. — **Dresden.** Neustadtkirche am 31. März: „Fest sei der Glaube" von A. Bergt. — **München.** St. Michaelis-Hofkirche am 30. März: Morgens: Vesper etc. von Ett. Abends: Auferstehungschor (solenn) von Ett. Am 31. März: Morgens: Fragment aus dem „Messias" von Händel; Graduale und Offertorium von Ett. Nachmittags: Vesper (solenn) von Abt Vogler. Am 1. April: Messe in C von Mozart; Offertorium von M. Haydn. Allerheiligenhofcapelle am 30. März: Morgens: „Kyrie" (Choral), „Gloria", „Sanctus" und „Benedictus" von L. Viadana; „Laudate dominum" und „Magnificat" von G. O. Pitoni. Abends: „Pange lingua" von Ett. Am 31. März: Messe in Ddur (für Chor, Soli, Streichquartett und Orgel) von Mozart; Graduale („Haec dies", sechsstimmig) von Palestrina; Offertorium („Christus resurgens", zweichörig) von F. Anerio. Am 1. April: Messe in Dmoll (fünfstimmig) von F. Lachner. (Graduale und Offertorium wie am 31. März). — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 31. März: Dankmesse in A nebst Einlagen von G. Preyer. Am 1. April: Messe in A nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 31. März: Harmonie-Messe von Hummel. Am 1. April: Mariazeller Messe von J. Haydn mit Einlagen von J. v. Seyfried. Dominicanerkirche am 30. März: Preis-„Te deum" von Horak; „Regina coeli" von Cherubini; „Tantum ergo" (fünfstimmig) von Joh. Skraup. Am 31. März: Grosse Festmesse in C von Wittassek mit Einlagen von Eybler und Mendelssohn. Am 1. April: Festmesse in Ddur (neu) von Jos. Zangl mit Einlagen (Chören) von Mendelssohn und P. Winter. Italienische Nationalkirche am 30. März: „Te deum" von J. Haydn; „Regina coeli" in D von Führer; „Tantum ergo" von Cherubini. Am 31. März: Nelson-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Krall und Stegmeyr. K. k. Universitätskirche am 30. März: „Te deum" in D von Führer; „Regina coeli" in C von Ferdinand Schubert; „Tantum ergo" von A. Czasskowsky. Am 31. März: Messe in C von Führer mit Einlagen von Weiss und Skraup. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 31. März: Schöpfungs-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Czasskowsky, Händel und Hummel. Am 1. April: Grosse Messe von Franz Hölzl mit Einlagen von Krommer, Kreutzer und Starke. St. Salvatorkirche am 31. März: Duett aus dem 77. Psalm („Aber doch sprach ich") von Wosahlo. Am 1. April: Geistliches Lied („Hier bet ich auf den Knien") von Frisch. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 31. März: Orgelsolo-Messe von Mozart mit Einlagen von Krall und Eybler. Am 1. April: Messe von Horak mit Einlagen von Döcker.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 6. April.)

**Leipzig.** Stadtth.: 1. Margarethe; 3. Fliegender Holländer; 5. Catharina Cornaro (Lachner). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Barbier von Sevilla; 2. Lustige Weiber von Windsor; 3. Hugenotten; 5. Jüdin; 6. La Traviata. Walhalla-Volksth.: 1. u. 6. Postillon von Lonjumeau; 2. Zauberring (Schröder); 3. Stumme von Portici. Victoria-Th.: 6. Schneeball (Offenbach). — **Bremen.** Stadtth.: 2. Hermione (Bruch); 4. Margarethe. — **Breslau.** Lobe-Th.: 5. Zaubergeige (Offenbach). — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Johann von Paris; 3. Figaro's Hochzeit; 5. Hugenotten. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Tannhäuser; 3. Barbier von Sevilla; 6. Robert der Teufel. — **Elberfeld.** Stadtth.: 1. Norma. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 4. Fidelio; 6. La Traviata. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Krondiamanten; 2. Jüdin; 3. Martha;

4. Lohengrin; 5. Stumme von Portici. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Afrikanerin; 3. Die beiden Schützen; 5. Maskenball (Auber). — **Magdeburg.** Stadtth.: 1. u. 4. Rienzi; 5. Lustige Weiber von Windsor. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Lohengrin; 3. Titus. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 4. Figaro's Hochzeit. Königl Residenzth.: 1. Waffenschmied; 6. Dorfadvocat (R. v. Hornstein). — **Nürnberg.** Stadtth.: 1. Jüdin; 5. Regimentstochter. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 5. Lucrezia Borgia. Kralovské zemské ceské divadlo: 5. Ernani. — **Stuttgart.** Königl. Hoftth.: 1. Zauberflöte; 4. Figaro's Hochzeit. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 1. Tannhäuser; 4. Lucia von Lammermoor. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 1. Don Juan; 2. Romeo und Julia (Gounod); 4. Lucrezia Borgia; 5. Lohengrin; 6. Jüdin. Carl-Th.: 1. u. 3. Fleurette (Offenbach); 3. Verlobung bei der Laterne; 5. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 1. Indigo; 2. Schöne Helena; 3. La Traviata; 4. Fantasio (Offenbach); 6. Linda von Chamounix. — **Würzburg.** Stadtth.: Nachträglich: März 31. Freischütz. — April 3. Margarethe; 6. Jüdin.

## Rückblick.

Im Laufe des Monates März waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 72 Vorstellungen mit 14, Wagner in 30 V. m. 7, Mozart in 27 V. m. 3, Meyerbeer in 23 V. m. 6, Verdi in 22 V. mit 4, Rossini in 17 V. m. 2, Auber in 16 V. m. 7, Weber in 14 V. m. 3, Donizetti in 12 V. m. 4, Gounod in 10 V. mit 2, Lortzing in 9 V. mit 4, Boieldieu in 8 V. m. 2, Halévy in 7 V. m. 2, Flotow in 6 V m. 3, Nicolai in 6 V. m. 1, Adam in 5 V. m. 1, Suppé in 4 V. m. 2, Beethoven, Hopp und Schenk in je 4 V. m. je 1, Lecocq und Millöcker in je 3 V. m. je 1, Bellini und v. Hornstein in je 2 V. mit je 2 verschiedenen Werken, Bruch, Glinka, Kreutzer, Lachner, Méhul, Spohr und Thomas in je 2 V. m. einem Werk und Binder, Conradi, Gluck, Hérold, Marschner und Strauss je einmal vertreten.

## Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), „Die Flucht nach Egypten". (Paris, 2. Concert spirituel der Société des concerts.)

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Stuttgart, 9. Abonnementconcert.)

Erdmannsdörfer (M.), „Prinzessin Ilse", für Soli, Chor und Orchester (Sondershausen, Festvorstellung im Hoftheater.)

Fiby (H.), „Im Frühling", Phantasiestück für Orchester. (Laibach, 4. Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)

Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang", Concertstück für gemischten Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)

Grimm (J. O.), „An die Musik", für Soli, Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)

Herzogenberg (H. v.), „Odysseus", Symphonie. (Graz, Concert des Autors.)

— — „Normannenzug", Männerchor mit Orchesterbegleitung. (Ebendaselbst.)

— — Duo für zwei Claviere. (Ebendaselbst.)

Liszt (F.), „Festklänge". (Stuttgart, 9. Abonnementconcert.)

Rheinberger (J.), Duo in Amoll für zwei Claviere. (Laibach, 6. Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)

— — „Lockung", für gemischten Chor und Pianoforte. (Leipzig, Soirée der Cäcilia-Wartburg.)

Rubinstein (A.), Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

— — Streichquartett Op. 17. (Rotterdam, 4. Kammermusik der HH. Wirth und Genossen.)

— — Claviertrio Op. 12. (Laibach, 5. Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)

Seidel (H.), Claviertrio in Fdur. (Rotterdam, 3 Kammermusik der HH. E. Wirth und Genossen.)

Thieriot (F.), Clavierquintett in Ddur. (Graz, Musikalische Matinée der HH. v. Hausegger und Genossen.)

Tottmann (A.), „Die stille Wasserrose", „Ostern", gemischte Chöre mit Pianoforte. (Leipzig, Soirée der Cäcilia-Wartburg.)

Wagner (R.), Huldigungsmarsch. (Sondershausen, Festvorstellung im Hoftheater.)

Wehrle (H.), Concert in Gmoll für Violine und Orchester (Stuttgart, 9. Abonnementconcert.)

## Journalschau.

Echo No. 14. Berichte und Notizen. — Beilage: Die Bibliothek des verstorbenen Directors Fétis in Brüssel. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 14. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 15. Kunstziele. — Berichte und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das diesjährige Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins wird dem Vernehmen nach Ende Juni in Cassel stattfinden.

* Das in Wien definitiv auf den 12. Mai angesetzte Concert zum Besten der Bayreuther „Nibelungen"-Aufführungen wird nach den „Bl. f. Th., M. u. K." unter persönlicher Leitung R. Wagner's statthaben.

* Das am 4. d. M. in Mannheim vom dortigen Wagner-Verein veranstaltete und von Hans von Bülow geleitete Concert war von glänzendstem künstlerischen wie pecuniären Erfolg begleitet. In ersterer Beziehung gibt der weiter vorn von uns abgedruckte Bericht über dieses Concert Mittheilung; hinsichtlich der Einnahme erfahren wir, dass sie gen. Verein in den Stand setzte, die von demselben gelösten Patronatsscheine der „Nibelungen"-Aufführungen auf die Zahl von 18 zu bringen.

* Hr. v. Bülow's Concert in München zum Besten der Bayreuther Bühnenfestspiele hat einen Ertrag von 2000 Gulden ergeben.

* In Berlin soll mit dem 15. April eine „Deutsche Freie Hochschule der Musik" eröffnet werden. Ausführlicheres über diese neue Anstalt ist aus der dieselbe betreffenden Anzeige des Directors Grafen Tyszkiewicz im Inseratentheil unserer heutigen Nummer zu ersehen.

* „Wo lebt und wirkt J. H. Franz?" fragt ein anonym gehaltenes Inserat der „N. B. M." und verläuft sich dann in eine Lobpreisung von in Joh. André'schem Verlag in Offenbach erschienenen Werken eines Componisten obigen Namens. Naive Frage! Geht sie doch, wie wir aus einer auch uns gestellten diesbez Zumuthung wissen, direct von der genannten Verlagshandlung selbst aus, und klingt es daher wirklich rührend, wenn am Schluss des fraglichen Inserates gesagt wird, dass auf wiederholte Erkundigung nach jenem J. H. Franz Niemand Näheres habe mittheilen können. Oder sollte wirklich Hr. André Compositionen von J. H. Franz gedruckt haben, ohne in irgendwelche persönliche Beziehung mit dem Autor gekommen zu sein?

* Auf der Universität zu Graz wurde eine Lehrkanzel für Theorie und Geschichte der Musik errichtet, und hat sich als Docent für diese Fächer Hr. Dr. Friedrich von Hausegger habilitirt.

* Der Bau des neuen, circa 1700 Plätze enthaltenden Hoftheaters in Copenhagen ist nunmehr in Angriff genommen worden.

* Das Prinz Wales-Theater zu Sidney (Australien) ist am 16. Januar niedergebrannt.

* Rubinstein's Oper „Feramors" wird schon im Laufe dieses Monats in Wien in Scene gehen.

* Nach der „N. C." ist Bruch's „Hermione" nun auch in Bremen aufgeführt worden, und zwar mit „einem alle Erwartungen übertreffenden Erfolge".

* Franz Liszt traf am 4. d. M. in Wien ein, um nach einem mehrtägigen Aufenthalt daselbst die Weiterreise nach Weimar anzutreten.

* Man schreibt neuerdings wieder, dass der gediegene Carlsruher Hofcapellmeister Hr. Levi einen Ruf an die Münchener Hofbühne erhalten und angenommen habe.

* In Berlin schied vor Kurzem Concertmeister Hubert Ries aus dem Verbande der k. Capelle, deren verdienstliches Mitglied er 47 Jahre hindurch war, aus. Ueber die Neubesetzung dieser Stelle ist Genaueres noch nicht bekannt. Man nennt unter anderen Candidaten für dieselbe auch Hrn. Auer.

* Das „Echo" bezeichnet die von der „N.-Y. M.-Z." zuerst gebrachte Nachricht, dass Hr. Hofpianist Th. Ratzenberger nächstens auch in Amerika Ruhm und Dollars suchen wolle, als unwahr. Und das amerikanische Blatt sah mit so grossem Vergnügen diesem Besuch entgegen!

* Der Pianist Hr. R. Joseffy machte kürzlich den zeitgemässen Versuch, in Berlin, der deutschen Kaiserstadt, „Concerts populaires" in Gang zu bringen, und Lorbeerkränze waren wirklich der Lohn für das muthige Unternehmen des siegesbewussten Helden.

* Capellmeister Marpurg in Darmstadt, welcher von dem Director der kaiserl. concess. Theater in Elsass und Lothringen, Hrn. Alexander Hessler, den Ruf erhielt, die erste Stelle als Capellmeister in Strassburg einzunehmen, hat zugesagt und wird zum Herbst Darmstadt verlassen und nach Strassburg übersiedeln. Einstweilen beschäftigt sich derselbe damit, ein perfectes Orchester von deutschen Musikern für Strassburg zu bilden, da der Uebernahme des dortigen Orchesters grosse Schwierigkeiten im Wege stehen.

* Die Nachricht von einer bevorstehenden Reise des Hofballmusikdirectors Joh. Strauss nach Amerika wird neuerdings bestätigt, mit dem Hinzufügen, dass der Genannte sich an dem elftägigen Monstre-Musikfest in Boston, welches 1000 Instrumentalisten und 2000 Choristen vereinigen wird, theilweise als Dirigent betheiligen werde. Von den Unternehmern des Festes sind ihm ein Honorar für 3500 Pfd. Sterl., freie Ueberfahrt und kostenfreier Aufenthalt in Boston zugesichert.

**Auszeichnung.** Der Tenorist Labatt in Wien hat den portugiesischen Christus-Orden erhalten.

**Gestorben.** Der Tonkünstler und Musiklehrer Anton Halm in Wien, ein Zeitgenosse und Freund Beethoven's, ist am 5. d. M. im Alter von 84 Jahren gestorben. — In Mannheim starb am 31. März der seit längerer Zeit pensionirte grossherzogl. Hofopernsänger Carl Kühn. — In Olmütz verschied dieser Tage der Domcapellmeister Trousil.

**Berichtigung.**

In der vor. No. S. 228, Sp. 1, 10. Z. v. u. muss es „Worte" statt „Werke" heissen.

# Kritischer Anhang.

**Ed. A. Tod.** „Der Engel der Geduld", Gedicht von Spitta, für 4 Frauenstimmen mit Orgel-(Harmonium-)Begleitung, Op. 8. Stuttgart, Eduard Ebner. Partitur und Stimmen 25 Ngr.

Die ersten drei Strophen gehen in Cmoll und werden wiederholt, die letzte ist eine Variation der vorhergehenden in Cdur. Tod hat das zur Composition wenig geeignete Gedicht mit künstlerischem Nachdenken behandelt, allein die passive Stimmung, sowie die Monotonie des Versmasses konnte nicht ganz ohne Nachtheil für die Musik bleiben. Das Beste daran ist die gewählte und Trivialitäten in der Harmonie vermeidende Stimmführung, welche übrigens ausreicht, der Composition als solcher, ohne Rücksicht auf den Text und dessen Behandlung, das Interesse des Kritikers und Zuhörers zu sichern. Denselben Vorzug ohne die Nachtheile zeigt:

**Ed. A. Tod.** Aus dem 63. Psalm, Gebet um den wahren Gottesfrieden, für eine Singstimme mit Orgel-, Harmonium- oder Clavierbegleitung, Op. 15. Stuttgart, Eduard Ebner. 10 Ngr.

Der Rhythmus ist zwar derselbe, wie in der vorhergehenden Composition, nämlich $^6/_4$-Takt, aber ohne die schablonenhafte Regelmässigkeit des Tonfalls und der Periodenbildung. Die Declamation nimmt sogar an einigen Stellen, z. B. bei den Worten „wollte gerne Deine Macht und Ehre schauen" einen Anlauf zu dramatischer Belebtheit und Präcision. Doch könnte hierin durchgängig etwas mehr geschehen sein, denn warum sollte die Forderung nach der Wahrheit des Ausdrucks auch durch eine prägnante Declamation auf Kirchenmusik weniger Anwendung finden, als auf weltliche Musik? Des Componisten Sache ist es, diese überall giltige Forderung ohne Beeinträchtigung des religiösen Charakters seiner Composition zu erfüllen und die verschiedenen Elemente harmonisch zu vereinigen. Hinsichtlich der Modulation wäre wohl auch etwas mehr Abwechselung nicht übel angebracht gewesen. Das Ganze schillert zwar von Durchgangsharmonien, allein dieselben ersetzen nicht den Reiz einer kräftigen Ausweichung in andere Tonarten, und der tief leidenschaftliche Text hätte zu einer oder mehreren derselben wohl Veranlassung geboten.

W. F.

---

**Josefus Seiler.** Hymni sacri, juxta modos chorales ad quatuor voces compositi, Op. 12. Einsidlae, N. Benziger.

Für ein rein musikalisches Fachblatt bieten diese Hymnen als blos gottesdienstliche Ritualgesänge nur ein beschränktes Interesse. Die rein musikalische Ausbeute ist eine geringe. Der *Modus choralis*, welcher die Polyphonie im eigentlichen Sinne ausschliesst, der in dem Wesen der alten Kirchentonarten begründete geringe Umkreis der Modulationen, die langen Reihen von Dreiklangsfolgen, in welche nur stereotype Vorhalte eine Art Vermittelung hineinbringen, die beständig wiederkehrenden Hauptschlüsse, welche ein Stück in so und so viele Stücklein zerlegen: alle diese Momente, welche durch die streng katholisch confessionelle gottesdienstliche Tendenz wesentlich bedingt sind, streiten gegen den modernen Begriff des musikalisch-organischen Entwickelungsprocesses. Die musikalische Logik, ohne welche ein solcher Process undenkbar ist, verlangt z. B., dass der Schluss eines Stückes in der Haupttonart erfolge; wenn nun aber dagegen bei vielen Nummern (siehe die No. I, V, VII, VIII, XIII) der vorliegenden Sammlung nach dem eigentlichen Schluss des Stückes ein kurzer Anhang von wenigen Takten, ein Amen, oder dergl. angefügt wird, welcher von der Haupttonart plötzlich sich abwendend in einen leiterfremden Plagal- oder phrygischen Schluss ausläuft, so mag das ganz und gar ritualmässig sein, die Logik und das Gefühl des Musikers werden damit über den Haufen gerannt. Selbstverständlich ist der strenge Stil bei diesen Gesängen allein maassgebend; um so auffallender sind einige einzelne Abweichungen von demselben, welche der durchgehenden strengen Reinheit des Satzes gegenüber nicht anders denn als Fehler bezeichnet werden können. Dahin gehören die Stellen: No. IX, S. 12 der Partitur, Syst. 1, Takt 6, 7 im Tenor, welcher erst mit dem Bass in Octaven und dann in das *es* des Alt wider die strenge Regel geht. Ebenso sind auch die verdeckten Quinten zwischen Alt und Bass, S. 13, Syst. 1, Takt 5 (in derselben No.) gar zu auffallend. Ferner No. X, S. 14, Syst. 2, Takt 12—13 die reinen Quinten zwischen Discant und Tenor, No. XVII, S. 20, Syst. 2, Takt 1 die Quinten zwischen Alt und Bass und nicht minder Syst. 3, Takt 1 2 die verdeckten Quinten zwischen Alt und Tenor. Als mindestens bedenklich vom Standpuncte des strengen Satzes müssen wir auch noch folgende Stellen unter manchen anderen ähnlichen aufführen: No. VII, S. 10, Syst. 1,

Takt 3, die übelklingende Folge $\frac{b-c}{e-f}$ im Alt und Bass, No. X, S. 14, Syst. 2, Takt 9—10 der Gang des Tenors gegen den Alt gehalten, No. XII, S. 15, Syst. 3, Takt 10—11 die Quinten zwischen Alt und Bass, die durch die dazwischenfallende Pause doch theoretisch nicht aufgehoben werden. Auf viele frei eintretende Vorhalte, selbst zur grossen Septime, wollen wir kein weiteres Gewicht legen, da dieselben meistens durchgehender Natur sind und dem Wohlklange nicht schaden. Unverständlich ist uns aber harmonisch in No. VII, S. 10 im zweiten Takt das *f* im Alt auf dem letzten Viertheil. Ein Druckfehler liegt hier wohl nicht vor, da die Stelle auch in den einzelnen Stimmen ebenso steht; wohl aber steht in der Altstimme in demselben Takt anstatt des vorhergenden *c* fälschlich ein *a*. A. M.

---

**Albert Tottmann.** Sechs leicht ausführbare religiöse Festgesänge für gemischten Chor, Op. 18. Erstes Heft 1 Thlr. 2½ Ngr. Zweites Heft 17½ Ngr. Leipzig, Hofmeister.

Diese Professor E. F. Richter in Leipzig gewidmeten „Festgesänge" tragen dieselben Vorzüge an sich, die wir vor einiger Zeit schon anderen Chorwerken des Componisten nachzurühmen hatten. Es tritt uns in ihnen der feingebildete Musiker entgegen, der auf dem betreffenden Darstellungsgebiete vollkommen heimisch ist und sich mit Freiheit bewegt und seine Herrschaft über die Technik in sinniger Weise im Dienste des poetisch-musikalischen Zweckes verwerthet. Der Chorsatz ist gewandt, die Stimmen bewegen sich selbständig und in gefälligen Linien und ergeben dabei eine wohlklingende Gesammtklangwirkung. Die Grundstimmung der Dichtungen ist sowohl in ihrer Totalität richtig erfasst, wie auch im Einzelnen den charakteristischen Wendungen des Textes angemessen nuancirt ohne Beeinträchtigung des einheitlichen Flusses des Ganzen; dabei befindet sich die melodische Führung im Einklang mit den Anforderungen der Wortdeclamation. Die technische Ausführung bietet manche anregende Züge, wie contrapunctische Behandlung der Stimmen, die jedoch maassvoll und ohne Aufdringlichkeit angewendet und zugleich durch den jeweiligen Textinhalt motivirt erscheint. Die musikalische Gesammthaltung überrascht nicht durch ungewöhnliche Wendungen, aber sie bleibt nobel und gewählt. Das erste Heft enthält „Pfingstgebet", „Christnacht", „Neujahrsmahnung" und „Ostergesang" (bei welchem der lateinische Text vom Componisten geschickt nachgedichtet ist), das zweite Heft: „Trauungsgesang" und „Trauergesang". Die leichte Ausführbarkeit sämmtlicher Nummern ist ein Moment mehr, welches denselben zur Empfehlung gereicht. St.

---

**Franz Schubert.** „Ruhe, schönstes Glück der Erde" für vier Männerstimmen. (Nachgel. Werk.) Part. und Stimmen 15 Ngr. Wien, J. P. Gotthard.

Die Pièce ist componirt im Jahre 1819. Sie ist reich — fast zu reich — an frappanter Modulation, an enharmonischen Verwechselungen etc., sodass zuweilen die Einheit der Stimmung alterirt wird. — Gesangvereine von gehobener musikalischer Bildung, versehen mit hohen Tenören, mögen sich daran versuchen. Liedertafeln etc. gewöhnlichen Schlags sollen sich nicht daran wagen. 12.

---

**Richard Müller.** 4 geistliche Lieder (von Fr. Oser) für Männerchor, Op. 22. Part. à 2—5 Sgr., Stimmen à 1¼ Sgr. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz.

Sowie die Texte von Oser:
No. 1. „Bleibe, Herr, o sieh uns flehen" etc.
No. 2. „Wenn es Nacht schon im Thale" etc.
No. 3. „Wer auf Gott, den Herrn, vertraut" etc.
No. 4. „Sei stark, mein Sohn, durch Jesum Christ" etc.
sich durch herzgewinnende Einfachheit auszeichnen, ebenso hat sich der Componist bestrebt, diesem ebenfalls von ihm herausgefundenen Zuge Rechnung zu tragen. Melodie und Harmonie ergänzen sich gegenseitig, um dem Rechten, dem Treffenden, nachzukommen. Bei aller Einfachheit und Sangbarkeit sind dem Componisten die Errungenschaften der Neuzeit auf dem Gebiete des Harmonischen nicht fremd geblieben und hier angemessen in Anwendung gebracht. 12.

---

**Liederkranz.** Chöre und Quartette für Männergesangvereine. No. 52 enthaltend: 2 Gesänge für Soloquartett oder Chor. Pr. 80 Kr. Wien, C. Haslinger.

Beide Gesänge von Eduard Kremser, No. 1. „Und kommst du nicht am Tage" etc. (Gedicht von M. Hartmann), sowie No. 2. „Die Quelle blinkt so klar und rein" etc. (Dichtung von J. Sturm), enthalten hübsche Züge, sind, namentlich No. 1 betreffend, von guter Stimmführung und werden bei den Liedertäflern, die nicht an dem Trivialen haften, Anklang finden. 12.

---

**Briefkasten.** *J. B.* in *M.* Wie Ihnen eine genauere Einsicht in unser Blatt bezeugen würde, erhalten wir aus Ihrer Stadt bereits Berichte. Immerhin wäre es uns angenehm gewesen, wenn Ihr gef. Anerbieten irgendwelchen Bezug auf Ihre Qualification zu solchem Amte genommen hätte. — *Abonnentin H.* in *E.* Wir sind überzeugt davon, dass wir mit unserer hiermit gegebenen ablehnenden Antwort das Glück mit Füssen treten, und doch zwingt uns die Consequenz unerbittlich zu derselben. — *J. B.* in *Drt.* Auch der 1. Jahrgang hat keine Erfüllung Ihrer Wissbegierde, so gern wir Ihnen auch eine bessere Antwort geben möchten.

---

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 19. April 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 17.

Inhalt: 

### Censuren.

Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften mitgetheilt von

**Richard Wagner.***)

#### Vorbericht.

Der geneigte Leser wird es zu beklagen haben, der Reihe von Aufsätzen, welche diesen Band meiner gesammelten Schriften einleiten, so dicht die nachfolgenden Artikel von unerfreulich polemischer Natur angefügt zu finden, während in jenen Abhandlungen, welchen ein so beziehungsreiches Huldigungs-Gedicht voranstehen durfte, sich bereits ein hoffnungsvolles Behagen an dem zugesicherten Gewinne einer schönen Berechtigung zu unmittelbar fördernder Wirksamkeit ausdrücken konnte. In der That gerieth auch der Verfasser bei der Anordnung gerade dieses Bandes durch das Gewahrwerden des hier bezeichneten jähen Absprunges in eine kummervolle Verlegenheit: als solcher hätte ich den ersten Aufsätzen gern nur Gleichartiges hinzugefügt, und dieses hätte den durch das einleitende Huldigungsgedicht erweckten Hoffnungen günstig entsprechen müssen. Wäre ich ein Buchschreiber, würde ich gewiss auch so verfahren sein; doch habe ich mit dieser Sammlung etwas Ernsteres vor, als Bücher zu schreiben: mich verlangt es, meinen Freunden Rechenschaft von mir zu geben, damit sie über manches an mir schwer Verständliche sich aufzuklären vermögen.

Der jähe Absprung im Charakter der in diesem Bande zusammengestellten Aufsätze entspricht genau dem Charakter der Erfahrungen, welche ich zu machen hatte, und aus denen mir die Nöthigung zu den hier folgenden Kundgebungen entsprang.

Dieser letztere Charakter kann der richtigen Beurtheilung Derjenigen nicht entgehen, welche meinen voranstehenden Abhandlungen über „deutsche Kunst und deutsche Politik" und über eine „in München zu errichtende Musikschule" eine aufmerksame Beachtung schenkten, und hierdurch zu der Frage sich veranlasst fühlen durften: welches denn nun der Erfolg jener auf praktische Ausführungen hindeutenden Vorlagen gewesen sei? Ich muss es für vortheilhaft halten, diese Frage jetzt nur indirekt zu beantworten, indem ich eben auf die hier folgenden und diesen Band beschliessenden grösseren und kleineren Aufsätze verweise; der kenntnissvolle Leser wird sich hieraus, und namentlich aus der mir erwachsenen Nöthigung zu derartigen Vernehmungen mit gewissen Faktoren unseres heutigen Kunst- und Kulturtreibens, am Schicklichsten selbst die erfragte Aufklärung ertheilen können.

Seit meiner so verheissungsvollen Berufung nach München entging es mir zwar keinen Augenblick, dass der Boden, auf welchen ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht mir und diesen Tendenzen gehören könnte. Doch schien für eine kurze Zeit in den mir widerstrebenden Stimmungen eine gewisse erwartungsvolle Ruhe, gleich einem Stillstande, eingetreten zu sein. Es durfte mich bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine schärfsten Ansichten über Vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unnöthigen Verzweifelung da zu reizen, wo durch einen gemüthlichen Schein von An-

*) Die erste dieser Mittheilungen s. in No. 13 d. l. Jahrg. D. Red.

erkennung geringer, und selbst zweifelhafter Verdienste, die entgegenstehenden Interessen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung meiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewährenlassen derselben zu bestimmen sein konnten. Diese Tendenz diktirte mir die Abfassung meines Berichtes über die Musikschule, in welchem der Leser sehr wohl den weitest gehenden Versuch eines Kompromisses meiner Seits erkennen kann. Eine sonderbar beredte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, dass man es nicht für nöthig hielte, auf einen Kompromiss mit mir einzugehen, wobei ich, unter allerdings sehr veränderten Umständen, die gleiche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich in Betreff der Aufnahme meines Entwurfes zu einer Organisation des Dresdener Hoftheaters*) am Orte meiner früheren Wirksamkeit machte.

Sehr bald durfte meine Hoffnung einzig auf dem Erfolge meiner praktischen Thätigkeit zu beruhen haben. Von welcher Bedeutung in diesem Bezuge der Gewinn Ludwig Schnorr's und meine innige Verbindung mit ihm wurde, habe ich in den voranstehenden „Erinnerungen" an ihn deutlich ausgesprochen. Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermesslich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den grossen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war.

Wie durch diesen Tod in mein einzig beweisführendes Kunstwerk, trat die Zersplitterung nun auch in mein Verhalten gegen alle die meinem Werke feindlichen Interessen, wie diese sich theoretisch kundgeben, um im Grunde nur praktisch dem Werke sich in den Weg zu legen. Bald erkannte ich, dass ich die eine, einzig von mir gehegte Tendenz wieder nur gegen die unausgesetzt sich erneuernden Angriffe zu vertheidigen hatte, deren Urhebern es von je bloss daran gelegen war, das Urtheil des Publikum's, welches sich nur der That gegenüber richtig entscheiden kann, so irre zu leiten, dass mir in Folge der hieraus entstehenden Verwirrung die Erwirkung der That eben unmöglich gemacht würde.

So glaubte ich eine Zeitlang nichts besseres thun zu können, als selbst in diese Arena der Zeitungspresse hinabzusteigen, in welcher die Impotenz ihren Aerger dadurch zu befriedigen sucht, dass sie das Publikum zum Genuss der Schadenfreude einladt. Der Ekel an dem hierbei unausweichlichen Umgange brachte mich bald von meinem Eifer zurück: mit den hier zunächst folgenden Aufsätzen zeige ich den spärlichen Vorrath auf, welchen ich auf diesem Felde gewann. Dennoch blieb ich von jetzt an gestimmt, den Hoffnungen meiner Widersacher auf die Erfolge ihrer Wirksamkeit in der Presse wenigstens dadurch entgegenzutreten, dass ich mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit sie selbst und ihre Motive, auch wohl ihre Leistungen und Fähigkeiten, meinen Freunden bezeichnete. Dass hierbei der Verläumdung mit der unumwundensten Wahrhaftigkeit begegnet ward, scheint grosse Entrüstung, und selbst bei manchem meiner Freunde Bestürzung hervorgerufen zu haben. In beiden Fällen spricht sich eine grosse Verachtung vor der Presse aus, in deren Betreff man sich allseitig verwundert, dass man sie nicht unberührt gewähren lässt, was ich selbst so lange für recht zweckmässig gehalten habe, bis ich zu dem Wunsche mich veranlasst sah, dass man dieser so verachteten Presse allseitig nur wirklich keinen Einfluss auf ernste und bedeutende Vorhaben gestatten möchte. Hier trat mir endlich aber stets nur die Theorie vom „nothwendigen Uebel" entgegen, mit welcher ich mich dann insoweit abzufinden suchen musste, dass ich die nothwendigen Folgen dieses Uebels von mir und meinen Bestrebungen ab der Presse selbst zuzuwenden versuchte. Wenn die einzige Macht, welche uns zum Glücken solcher Versuche helfen kann, immer nur in der höheren Idee, welche wir vertreten, begründet sein muss, so glaube ich bei meinen Freunden das Zeugniss dafür beanspruchen zu dürfen, dass ich hierbei mehr auf den Sieg meiner Idee, als auf den Schaden meiner Feinde bedacht war, und dieses zwar selbst in den Fällen, wo die blosse Aufdeckung der Hohlheit meines Gegners genügte, um jenen Sieg herauszustellen. Wie sollte auch das Aechte erkannt werden, so lange das Unächte seine Stelle einnehmen darf?

Die meisten und mannigfaltigsten Widersprüche zog ich mir durch meine erneuerte Besprechung des Judenthums in der Musik zu. Nur von sehr wenigen, aber desto werthvolleren Stimmen gelangte der Zuspruch an mich, durch welchen mir meine vorzüglich objektive Haltung in dieser Angelegenheit bezeugt wurde. Mein eigenes Bewusstsein hiervon war so deutlich, dass es mich vor jeder Ereiferung gegen die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlass gegeben hatte, bewahrte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüthen ruhig über mich ergehen lassen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur die Missverständnisse um mich besorgter Freunde: man hielt mir entgegen, gerade die Juden applaudirten am meisten in meinen Opern, und brächten überhaupt noch das letzte Leben in unser öffentliches Kunstwesen; woraus ich dann zu entnehmen hatte, dass man der Meinung war, es handle sich mir vor Allem darum, grossen Effekt in unseren Theatern zu machen, und hege den falschen Wahn, dass die Juden dem entgegen wären. Andererseits kamen mir allerdings sehr starke Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: mit dem christlichen Germanen sei es nun wirklich aus, und die Zukunft gehöre dem „jüdischen Germanen". Ausserdem erlebte ich, dass in einem Berichte des Berliner Siegesfestspiel-Dichters Julius Rodenberg in der Augsburger Allgemeinen Zeitung bereits ein „blondbärtiger Germane" als gelegentlich für mich Partei nehmend, wie es scheint, dem Hohne seiner Leser denunziirt wurde. Ich hatte hieraus zu schliessen, dass

*) Siehe Band II der Gesammelten Schriften.

ich den Thatbestand nicht überschätzt hatte, als ich bei der Veröffentlichung meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als glaubte ich, der grossen Veränderung, welche in unserem öffentlichen Leben vorgegangen, sei durch irgend welches Entgegentreten noch zu wehren, wogegen ich eben auf die Nothwendigkeit, die hierin vorliegenden Probleme mit höchster Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies.

Einen sonderbaren Erfolg gewann ich aus dem ungeheuren, und an sich recht ärgerlichen Aufsehen, welches die zuletzt besprochene Veröffentlichung machte: von jetzt an wurden nämlich meine Kunstschriften eifrig gelesen, oder doch wenigstens gekauft, was in Deutschland, wenn ein Schriftsteller nicht in eines der wohl versicherten litterarischen Konsortien aufgenommen ist, nur, wie es hier der Fall zeigt, durch ein, selbst unbeabsichtigtes, Skandal ermöglicht zu werden scheint. Ich habe hieraus seitdem den Vortheil gezogen, mit besserer Aussicht auf Beachtung als früher, meine ernsteren und tiefer gehenden Kunstanliegenheiten der Presse zu übergeben, wobei ich jetzt wenigstens durch meinen Verleger, wenn auch sonst nicht durch die öffentlichen Meinungsorgane, erfahre, dass ich wirklich auch als Kunstschriftsteller beachtet werde. Dieses Letztere ist allerdings eine Kleinigkeit für die Verfasser unserer zahlreichen Kunst- und Litteratur-Geschichten, welche, so albern und langweilig sie auch zu lesen sein mögen, nichtsdestoweniger von unseren vermögend gewordenen Schustern und Schneidern für den Büchertisch ihrer gebildeten Familien gekauft, und hierzu in stets neuen Auflagen gedruckt und herrlich rezensirt werden; wirklich ermuthigend ist es aber für Denjenigen, dem man den Zugang zu solchen Büchertischen mit Verachtung, und, wo diese nicht genügt, mit Abscheu verwehrt. Dieses Eine nämlich war in diesem Verkehre unserer verdorbenen Litteraten mit ihrem Publikum nicht vorausgesehen, dass einmal ein wirklicher Künstler über die Kunst auch zu Worte käme. Wo wären alle diese Unglücklichen, wenn unsere grossen Meister, deren Werke, weil sie das Volk nur in Verstümmelungen kennt, von ihnen jetzt beschwatzt werden können, auch dafür gesorgt hätten, dass das Publikum zu einem richtigen Urtheile über jene Werke gelange? Hieran aber muss es uns liegen, da andererseits unsere öffentliche Kunst in so schlechten Händen ist. Wenn daher Jemand, wie ich, über die Kunst schreibt, so geschieht diess nicht um zu zeigen, wie man Kunst machen, sondern wie man sie richtig beurtheilen soll, und dieses natürlich wiederum nur in der Absicht, dem Künstler, wenn nicht sein Schaffen, so doch seine Wirkung auf die Laienwelt zu erleichtern. Und dass ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, ist vielleicht nicht die geringste Gabe, welche mir vom Schicksale für die Welt, die ich in unserer Zeit als schaffender Künstler durchwandern sollte, als Nothpfennig mitgegeben wurde; denn ohne ihre Hilfe hätte ich es, etwa bloss so mit der Leyer in der Hand, unmöglich darin so lange aushalten können. Wenn sich daher „Tasso“ damit tröstet, dass ihm ein Gott gab, zu sagen, was er leide, — womit er eben seine Dichterbegabung bezeichnet, — so erlaube ich mir mich dessen zu erfreuen, dass mir es beschieden war, hierüber auch zu s c h r e i b e n.

Wer den Charakter unserer, der eigentlichen Kunst so gänzlich abgewandten Zeit richtig erkennt, wird die Bedeutung dieser Gabe aber nicht unterschätzen, und daher auch mir nicht zürnen, wenn ich nach vollem Gutdünken von ihr Gebrauch mache, wobei doch Jedem es frei steht sich eine Vorstellung davon zu bilden, ob ich hierbei mich glücklich und befriedigt fühlen könne.

---

## „Die Walküre“ von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

### E r s t e r  A c t.

#### 2. Scene.

Wie schon bemerkt, führt den Hörer das Motiv der Sehnsucht aus der 1. in die 2. Scene. Sieglinde ist versunken in süsses Selbstvergessen, aus welchem sie plötzlicher Hornruf aufschreckt; sie vernimmt Hunding's Ankunft und eilt ihren Gatten zu empfangen. Mit Schild und Speer gewaffnet, tritt dieser ein und gewahrt, unter der Thür stehend, Siegmund am Heerde. Das Motiv, welches zu Anfang der Scene von den Hörnern erklingt, ist dasselbe, mit welchem Hunding als Held im hellen Waffenschmucke von den markigen Tönen der Tuben begrüsst wird (Bsp. 10a). Die Streichinstrumente aber knüpfen sofort ein zweites Motiv an (10b), Hunding, Sieglinde gegenüber, als Herrn des Hauses bezeichnend; ein drittes Motiv endlich (10c) chaarkterisirt Hunding als Gastfreund Siegmund's.




Der Moment, wo Sieglinde zur Thür eilt, veranlasst zu einem Vergleich mit jener Stelle aus der 1. Scene, wo sie nach dem Fremdling späht. In beiden Fällen begleitet ihre Bewegung dieselbe musikalische Phrase,

dort *piano* zu einem breit ausschwingenden Accord sich entfaltend, hier hastig nach oben treibend in kurz abgerissenen Harmonien (A. 17, Z. 2); damals waren ihre Schritte von liebender Vorsicht bemessen, jetzt beflügelt dieselbe bange Furcht. Mit streng fragendem Blick wendet sich Hunding an Sieglinde, damit sie Rede stehe über den Fremdling — wir hören dabei das gehaltene *es* im Motiv 10b mit dem anstürmenden 32tel-Lauf voran: da ist es uns doch, als ob uns das Zornesfeuer aus dem Auge Hunding's entgegenflammte, während die rhythmisch unterbrochenen Motivglieder Sieglinden's Befangenheit charakterisiren. „Müd am Heerd fand ich den Mann, Noth führt' ihn ins Haus" — mit diesen schlichten Worten rechtfertigt sich Sieglinde. Sinnig ist hier die Sprachmelodie dem Motive Siegmund's entlehnt, und mit Beziehung auf Siegmund's Bedrängniss antworten dieser Sprachmelodie die Violoncelle mit dem Sturm-Motiv, welches mit seiner rhythmischen Variante zu Anfang des 2. Taktes sich dem Siegmund-Motive assimilirt. Auf Siegmund's bange Frage: „Dach und Fach dank ich ihr, willst du dein Weib drum schelten?" antworten die Streichinstrumente mit dem 2. Motiv Hunding's (Bsp. 10b), und milden Ernstes entgegnet darauf Hunding: „Heilig ist mein Heerd, heilig sei dir mein Haus" (10c). Er legt unter dem Klange seines Helden-Motivs die Waffen ab und befiehlt Sieglinden, das Mahl zu rüsten. Das Helden-Motiv geht hier von den Tuben an die Streichinstrumente über bis zur Steigerung in fortgesetztem Triolenrhythmus: denn Hunding, der wilde Kämpe, freut sich nach den Mühen des scharfen Rittes des zu erwartenden Mahles. Dass in ihm trotzdem der Heldensinn nicht gewichen, das künden uns wiederum die Tuben an, welche diese 12taktige Periode mit der 2. Gliederung des Themas zu Ende führen. Jetzt aber schwingt sich aus den Violinen das Liebes-Motiv empor. Die Holzblasinstrumente vereinigen sich zum Wälsungen-Motiv, während Hunding mit prüfendem Auge die Züge Sieglinden's und Siegmund's vergleicht. Die Aehnlichkeit beider fällt ihm auf; auch den Hörer überrascht hier ungeahnt das Vertrags-Motiv aus „Rheingold" (s. Jahrg. II d. Bl., S. 277). Ein eigenthümliches Zusammentreffen dieser drei Motive. Die Wälsungen in Liebe geeint, finden sich wieder in ihrer Noth, die in der Gestalt Hunding's personificirt erscheint; und wer ists, der sie dieser Bedrängniss unfreiwillig entgegenführt? Wotan, ihr Beschützer, der, durch Verträge gebunden, zum Knecht dieser Verträge erniedrigte Gott. (Dieses Vertrags-Motivs wird in ähnlichem Sinn öfter erwähnt werden.) Hunding, dessen Fragen das Helden-Motiv einleitet, wendet sich mit scheinbarer Unbefangenheit an Siegmund, um zu erkunden, welch hartes Geschick ihn ins Haus geführt. Wie nun Siegmund's Geständnisse Anklänge aus dem Sturm-Motiv begleiten, so werden die Antworten Hunding's durch jene Motive orchestral streng geschieden, welche auf sein Doppelwesen als Held und Hauswirth Bezug haben. Die Worte: „Dess Dach dich deckt, dess Haus dich hegt" und „In Höfen reich hausen dort Sippen" fügen sich der gleichen Melodie, unterstützt von gleicher Begleitung durch Streichinstrumente; dagegen in beiden Sentenzen: „Hunding heisst der Wirth" und „die Hunding's Ehre behüten" tritt seine Eigenschaft als Schirmherr der Sippen hervor, daher auch die Tuben mit dem Helden-Motiv zwischen jene weichen Saiteninstrumente sich drängen. Als Hunding in seiner Eigenschaft als Hauswirth von Siegmund erfuhr, dass dieser aus bitterer Noth ins Haus geflüchtet, da illustrirte das Sturm-Motiv die Erzählung Siegmund's; jetzt, da Hunding nach dem Namen seines Gastes fragt, fordert er in Siegmund den Helden heraus, und als Held muss ihm dieser Rede stehen. Während er am Tische sich niederlässt, nachdenklich vor sich hinblickend, erhebt die Basselarinette das Motiv aus jener Scene, wo Sieglinde den Helden zum Bleiben zwingt und welches dort als Siegmund's Schicksalsruf bezeichnet wurde (Bsp. 9). Wie dort, so erkennt Siegmund auch hier seine Bestimmung als Held; das Liebes-Motiv (von der Clarinette vorgetragen) erinnert ihn daran, dass das liebende Weib in banger Erwartung Gewissheit ersehnt, wer der Fremdling sei, und diese Sehnsucht gibt sich kund in dem Schluss-Motiv der Oboe (Bsp. 6). Dieses Wissen um Sieglinden's Sehnen lastet schwer auf Siegmund's Seele, denn er zögert Hunding sich zu vertrauen; doch dessen Aufforderung, der Frau Kunde zu geben, welche neugierig ihn frage, kann Siegmund nicht zurückweisen, und als Sieglinde mit den Worten: „Gast, wer du bist, wüsst ich gern!" sich an ihn wendet, da erheben die Violoncelle abermals jenen Schicksalsruf: der Entschluss Siegmund's, sich zu erkennen zu geben, ist gefasst.

In ernstem Tone, unter einfacher accordlicher Begleitung, erzählt er seine Herkunft, und als er von den Kämpfen seines Vaters gegen die vielen Feinde rühmt, an denen auch der junge Wölfling theilgenommen, tauchen Hornrufe im Orchester auf, die mit der Gesangsmelodie vermengt, in der Folge zu einem selbständigen Begleitungsmotiv erhoben werden (A. 22).

11.



In diesen Kämpfen schuf der Neidlinge harte Schaar dem Wolfspaar herbe Noth; die Musik deutet schon leise an, dass, wie die Handlung später ergibt, Hunding's Sippen es waren, welche die Mutter getödtet, die Schwester geraubt, Haus und Hof zerstört (A. 22, Z. 5, Hunding's Helden-Motiv). Während so Vater und Sohn im wilden Walde geächtet lebten, kämpften sie noch muthig gegen ihre Feinde. Darum begegnen wir auch hier jenem Schlachtruf aus Bsp. 11. Siegmund bekennt sich als Wölfling. Damit schliesst der erste Theil seiner Erzählung, und Hunding entgegnet mit gemessenem Ernst, dass er allerdings von dem wehrlichen Wolfspaar dunkle Sage vernommen; dabei mar-

kiren die Bässe den Rhythmus aus Hunding's Helden-Motiv. Auf Sieglinden's Befragen, wo der Vater weile, erzählt Siegmund von dem starken Jagen der Feinde auf das Wolfspaar; nun schmettert der Schlachtruf aus den Hörnern, und Violoncelle, Contrabässe und Bratschen treiben in stürmischen Sechszehntelfiguren dahin. Plötzlich legt sich die Aufregung Siegmund's, denn tief ergriffen verkündet er, wie des Vaters Spur er verloren, leer sei des Wolfes Fell im Forst gelegen, den Vater habe er nicht gefunden. Mit feierlicher Wehmuth ertönt aus den Posaunen das Walhalla-Motiv; denn der Vater, den Siegmund Wolfe genannt, ist Wotan selbst, der göttliche Herrscher in Walhallas Burg.

Verlassen von Allem, was ihm theuer gewesen, stand Siegmund allein, da habe es ihn aus dem Wald getrieben, zu Männern und Frauen getrieben; denn der Liebe heisses Sehnen zu stillen, habe des Vereinsamten schwer geprüftes Herz verlangt. Dieser Gemüthsverfassung Siegmund's entsprechend, bringt die Clarinette unter Begleitung der Fagotte das Sehnsuchts-Motiv in weichem und ausdrucksvollem Vortrag. Doch wohin auch Siegmund sich wendet, überall verfolgt ihn Missgeschick, überall wird er verstossen und geächtet: darum muss er Wehwalt sich nennen. Schmerzlichen Blickes sieht er zu Sieglinden auf. Während in den Streichinstrumenten die bitteren Empfindungen Siegmund's verklingen, gleitet die Oboe, als ob sie die stille Theilnahme ausdrücken wollte, welche aus Sieglinden's Auge spricht, aus dem Rhythmus des Wälsungen-Motivs hinüber in den des Sehnsuchts-Motivs, das hier in stufenweise abfallende Melodiewendung ausläuft. Tiefer Kummer senkt sich auf Siegmund's Herz (A. 26, Z. 2). Wohl bemitleidet auch Hunding den Mann, welchem die Norn so leidig Loos beschied; Sieglinde erkennt jedoch in seinen Worten: „Froh nicht grüsst dich der Mann, dem fremd als Gast du nahst" drohende Gefahr für Siegmund, und mit lebhaftem Ausdruck beschwichtigt sie den Gast: „Feige nur fürchten den, der waffenlos einsam fährt", und als ob sie den Helden zu ungebeugtem Muthe anspornen wollte, erhebt sich jetzt in den Violinen das Liebes-Motiv dreistimmig. Wie die Zweistimmigkeit das in Liebe geeinte Wälsungenpaar, als Siegmund noch waffenlos war, darstellt, so idealisirt die Dreistimmigkeit die von Wotan gesegnete Trias: das Wälsungenpaar und das heilige Schwert Nothung, den Retter aus der Noth.*)

*) Im Clavierauszuge pag. 26, Z. 5, Takt 3 sollte der Partitur entsprechend das Liebes-Motiv dreistimmig gegeben sein; man füge als fehlende Mittelstimme *g c e g* ein, auch sollte das *des* der dritten Stimme punctirt sein.

(Fortsetzung folgt.)

# Feuilleton.

## Dilettantenwesen oder -Unwesen.

### Humoreske.

Ich habe manchmal analytische Momente, in welchen ich es besonders auf die engbegrenzten Collectivnamen abgesehen habe, wie man sich etwa bei einer Wurst nicht begnügt, diese als Ganzes ruhig hinzunehmen, sondern den schützenden Darm durchreissend, gern das Innere erforscht. Und wenn irgend etwas ein richtiger Collectivname ist, so ist es der Name: Wurst. Welche Einheit, welches Ensemble bei so heterogenen Elementen! Wie anders ist es doch bei Collectivnamen höherer Bedeutung. Je höher diese, desto heterogener die Elemente, desto weniger Ensemble.

Seit einigen Tagen nun spukt mir der Name Dilettantismus im Kopfe herum. Das Lexikon meint, „Dilettant" sei ein ausübender Kunstliebhaber. Gleich darunter steht ominös genug das Wort: *Dilettante* = ergötzlich. Sollte diese Malice des Lexikons etwa eine tiefere Bedeutung haben?

So seltsam ist einmal die Menschennatur! Ich beschloss durch fortgesetzte Beobachtung in Dilettantenkreisen das Wesen und die Eigenthümlichkeit dieser zu erforschen und klar zu legen. Du, lieber Leser, magst dies für unwichtig genug halten, vielleicht aber bist du anderer Meinung, wenn ich dir die Resultate meiner Beobachtung erzählt habe. Sitzt doch der Astronom viele Nächte hindurch, der Zugluft ausgesetzt, und guckt sich blind, um irgend etwas zu erschauen, was uns ferner liegt, und ist sein Lohn in seltensten Fällen ein anderer, als ein tüchtiger Rheumatismus. Begibt sich doch der Afrikareisende mit Lebensgefahr in ziemlich ungastliche Gegenden, um Etwas zu entdecken, was vielleicht gar nicht existirt; und uns sollte es nicht wichtig genug sein, das genauer kennen zu lernen, was neben uns wandelt, und mit dem nicht in Berührung zu kommen, wir keine Stunde sicher sind? Sei es, wie immer — ich nahm mir die Mühe, und urtheile du — wenn du gelesen hast. —

Der Dilettant, als Bestandtheil des grossen Collectivums: Musiker, zeichnet sich vor Allem vor seinen Mitbestandtheilen dadurch aus, dass er Alles, was er thut, zu thun nicht nöthig hat und dies meist zu eigener — selten zur Lust Anderer thut. Sein gefühlvolles Herz sieht daher in seinem Vetter in Apoll, der die Kunst ums liebe Brod, des Ruhms oder anderen ähnlichen Firlefanzes wegen ausübt, nur einen Sclaven derselben und ruft oft im überwallenden Mitleid aus: Armer Künstler!

Weniger gefühlvolle Dilettanten sehen auf den Künstler etwa mit dem Blick eines reichen Mannes auf den Arbeiter herab, welcher mit Müh und Schweiss das Feld bebaut, während Ersterer aus blosser Passion den zierlichen Spaten zur Hand nimmt, um eine Pflanze in seinem Garten — zu Grunde zu richten.

Eine Dame der *haute finance* nahm mirs einmal gewaltig übel, als ich auf ihr stereotypes: „Ach — ich spiele nur zu meinem Vergnügen!" — unwillkürlich ausrief: „Na — wenn Ihnen das Vergnügen macht!" — Ich gestehe, es war dies nicht überaus galant von mir, mehr noch — ich gab mir damit eine arge Blösse. Leider jedoch habe ich es erst später erfahren und erkannt, dass die Dilettanten ihre eigenen Gesetze für Schönheit, wie ihre eigenen Tonsetzer, ihre eigenen Lehrer, ihre eigene Vortragsweise besitzen.

*In puncto* Schönheit, wer wagt es da Richter zu sein? Wer hat Lust, die Unzahl jener unzureichenden Definitionen um einige zu vermehren? Ist es nicht einfacher, wenn der Dilettant kurz sagt: „Schön ist alles, was mir gefällt", und den Schritt zum Erhabenen ebenso bündig schreitet, indem er Alles für erhaben hält, was von anerkannten Meistern stammt und ihm völlig dunkel und unverständlich ist? —

Das von Dilettanten am meisten bevorzugte Instrument ist das Clavier. Wie oft kam mir bei dieser Betrachtung der gottlose Gedanke, dass der Thurmbau zu Babel doch ein unschuldig Kinderspiel sei gegen jenes himmelschreiende Unrecht an dem Claviere. Herrscht doch dabei eine mehr als babylonische Tonverwirrung, sodass nicht nur Einer den Anderen, sondern jeder sein eigenes Spiel nicht versteht. Ist es drum wirklich eine

grosse Sünde, wenn hie und da ein gequältes Gemüth den Gedanken hegt, die Langmuth des lieben Gott möge einmal zu Ende sein und er diese musikalische Sündfluth mit einer Wiederholung der biblischen homöopathisch curiren. Aber um des Himmels willen ohne Arche Noah! Denn das Erste, womit so ein Noah unserer Zeit sein Rettungsboot ausmöblirte, wäre doch ein Pianino. —

Der Säemann, welcher den Samen des Unheils für wahrhaft musikalische Gemüther ausstreut, ist der Dilettanten-Musiklehrer. Es mag Manchem sonderbar erscheinen, dass es eigene Lehrer für den Dilettantismus geben solle, und doch ist es so. Es sind dies Lehrer männlichen oder weiblichen Geschlechtes, welche sich von einem Conservatoriumslehrer oder einem unterrichtenden Virtuosen gar wohl unterscheiden und über diese ebenso urtheilen, wie etwa ein Bauer, der nackten Fusses, ohne alle Umstände eine Furt durchwatet, über die Ingenieure urtheilt, welche mit schrecklichen mathematischen Formeln, mit complicirt mechanischen Constructionen eine Brücke über denselben Fluss schlagen, um ihn passirbar zu machen. So lächelt unser Dilettantenlehrer mitleidig über das Verlangen richtigen Fingersatzes, schöner Handhaltung, über die Grenzen des *staccato, portamento* und *legato*, und wie alle die Pedanterien der Künstler ferner heissen mögen, die ganz überflüssig sind und von diesen gewissermassen als Schutzzoll an der Grenze der Kunst abverlangt werden, um den Uebertritt zu erschweren. Der Dilettantenlehrer ignorirt dies alles einfach und macht in freier Natürlichkeit dem Schüler das Spielen so leicht, so angenehm als möglich. Jedoch auch er hat sein Steckenpferd und das heisst: gefühlvoller Vortrag. Was er darunter versteht, will ich durch ein späteres Beispiel erklären und jetzt nur noch erwähnen, dass er diesem Steckenpferde zu Liebe jede Technik perhorrescirt, das „Rasen" unserer modernen und grossen Virtuosen eine „alles Gefühl ertödtende Ausgeburt dieses mechanischen Zeitalters" nennt und Jedem den Titel „Hohlkopf" taxfrei verleiht, der noch so bescheiden daran erinnern wollte, dass ohne vollendete Technik ein richtiger Vortrag unmöglich sei.

Und doch lässt sich dem Dilettanten ein tiefes poetisches Gemüth nicht absprechen. Meidet er ja alle Stücke, deren Namen so trocken, so leer klingen, wie etwa: Rondo, Scherzo, Impromptu, Sonate etc. Er kann es auch thun; denn es gibt gefällige, ausschliesslich für den Dilettanten geborene Genies genug, die ihm Stücke componiren, deren Titel schon allein die Brust schwellen machen: „Perlregen", „Rose und Nachtigall", „Am Comersee", „Abendröthe im Gebirge", „Mondnacht am See", „Wasserfall und Bach", „Hoffnungslose Liebe", „Gewittersturm", „Glühwürmchen", „Wellenstimmen". Wie herrlich, wie erhebend! Muss man nicht Andacht fühlen beim Geläute der „Klosterglocken", im „Gebet einer Jungfrau" in Octavengängen? Zittert nicht jedes Dilettantenherz einmal die „Rêverie" von Rosellen durch, und wer ist so hart, nicht mitzuweinen mit dem vielbeliebten „letzten Walzer eines Wahnsinnigen" und wendet dem poesielosen Spötter nicht den Rücken, der es etwa sonderbar fände, dass ein Verrückter im 3/4-Takt tobe?

Nur einer Ausnahme vergass ich hier zu erwähnen, welche die Dilettanten bei obengenannten trockenen Titeln zu machen pflegen. Es sind jene zwei Sonaten Beethoven's, welche durch den Beisatz „pathétique" und „Mondschein" — den anderen schön betitelten Stücken ebenbürtig geworden und auch darum gespielt werden, weil sie sich „mit so viel Gefühl spielen lassen".

Wer das „mit Gefühl spielen" der Dilettanten für eine richtige Abwechselung von *piano — forte* und deren verschiedenen Schattirungen, für eine richtige Anwendung von *accelerando* und *ritardando* etc. hält, ist in argem Irrthum befangen. Liegt denn das Herz in den Fingern? Nein! Nun — dann haben die Finger auch nichts mit dem Gefühlsausdrucke zu schaffen. Der Gefühlstopf sitzt im Rumpfe, da muss das Gefühl auch Ausdruck erhalten. Also — Adagio sostenuto. Während die Finger die Octaven jämmerlich zerbrechen und die Triolen maltraitiren, dass sie laut aufheulen, hebt sich das Handgelenk und senkt sich — wie Wogen des Meeres steigen und fallen. Seufzer entsteigen der gepressten Brust des gefühlvollen Spielers, welcher nun die Schultern bis an die Ohren hebt und sie langsam wieder sinken lässt, um den Rumpf zwischen Clavier und Stuhllehne hin und her zu bewegen, wie Kornähren im Winde. Dabei machen die Augen ängstliche Versuche, sich zum Himmel zu erheben, werden jedoch von den leidigen Notenköpfen zurückgehalten. Attacca Allegretto: Wie mit einem Schlage wechselt die Scene. Freudestrahlenden Angesichts bewegt sich der Körper nun in kurzen Pendelschwingungen nach rechts und links, bis er endlich im Presto agitato wie eine tollgewordene Fliege auf der Giftschüssel auf dem Stuhle auf- und niederhüpft. — Das heisst doch mit „Gefühl" interpretiren, wie es kein Virtuose kann, der bei der süssesten, wie bei der wildesten Stelle auf seinem Stuhle so ruhig sitzt, dass der Zuhörer gar nicht erwarmen kann. Sie haben eben nicht das rechte Gefühl für Musik — diese Künstler. —

Fast ebenso häufig, wie der Missbrauch des Claviers, ist der des menschlichen Kehlkopfes. Dass die Dilettanten selten eine erträgliche Stimme besitzen, ist natürlich, da heutzutage jede halbwegs gute Stimme partout für die Oeffentlichkeit ausgebildet wird, dafür jedoch besitzen fast alle einen bedeutenden Mangel an Schule. — Wer hat nicht schon einen jener schrecklichen Momente erlebt, wenn in einer sonst civilisirten Gesellschaft eine junge Dame nach langem und energischem Sträuben sich plötzlich freiwillig erhebt und mit zartem Räuspern ans Piano tritt. Mir ist es jüngst widerfahren, und Schauder fasste mein Gebein. Mit bebenden Lippen und aufgehobenen Händen trat ich zu der Dame und bat: „Was Du nicht willst, das man Dir thu — das füg auch —" etc. Umsonst! Sie versetzte uns eine italienische Arie nach der anderen und erweckte mit ihrer Coloratur in mir das Gefühl eines Kalbes, das gebunden auf einem Fleischerwagen liegt, welcher über ein entsetzlich holperiges Pflaster dahinrast. Als die Sängerin noch dazu einigen frevelhaften Dacapo-Rufen Folge zu leisten sich anschickte, erfasste mich eine derartige Verzweiflung, dass ich Vergiftungsversuche machte und eine Tasse Thee nach der anderen hinabstürzte. Wer weiss, was geschehen wäre, wenn nicht ein rettender Engel in Gestalt eines kleinen Hundes ein derartiges Geheul angestimmt, und ich, die Verwirrung benutzend, nicht das Weite gesucht hätte.

Aehnlich erging es mir ein ander Mal, als ich der Einladung einer mit unheilbarem Musikenthusiasmus behafteten Familie unvorsichtiger Weise Folge leistete. Zu meinem Entsetzen wurde am Abend meiner Ankunft in der kleinen Stadt das „erste Abonnementconcert des Casino" abgehalten, welchem ich, wenn ich nicht beleidigen wollte, beiwohnen musste. Ich thats mit Resignation, innerlich jedoch die Hinterlist der Leute verfluchend, die mich in die Falle gelockt. Im Saale des Casinos vergrub ich mich in die fernste Ecke und empfahl meine Seele dem Herrn. No. 1 war die „Oberon"-Ouverture, arrangirt für Piano, Flöte und Geige. Ans Clavier trat ein recht hübsches Mädchen, dem ich so viel Bosheit nicht zugetraut hätte, neben ihr stand der Geiger, welcher den Schulmeister nicht verleugnen konnte, und ein junger blonder Jüngling, welcher bald die Clavierspielerin, bald seine Flöte mit schmachtenden Blicken anschaute.

Die ersten Takte gingen leidlich zusammen, als es dem Schulmeister von irgend einer Pause geträumt haben mochte. Er unterbrach sein Spiel, — jedoch durch eine fusstrittliche Ermahnung des Flötenspielers aus dem Traume geweckt, setzte er den Bogen wieder an und begann, o Jammer, dort, wo er vorhin stehen geblieben. Man denke sich die Harmonie. Das war zu viel für mein schwaches Menschenherz, ich brach in lautes Lachen aus und bin seither mit obiger Familie glücklich entzweit. —

Es ist selbstverständlich, dass ich in dieser Betrachtung die Ausnahmen im Dilettantenwesen nicht im Auge habe, welche auf künstlerischer Stufe stehend, sich vom Künstler nur durch die äusseren Lebensverhältnisse unterscheiden. So haben sich in neuerer Zeit an vielen Orten Musikvereine von Dilettanten gebildet, denen nichts vorzuwerfen wäre, als dass ihr Beispiel andere bedeutend mindere Dilettantenkräfte verleitete, sich zu Orchester-, Gesang- und ähnlichen Vereinen zusammenzurotten. Derlei Vereine sind fast immer die Brutstätten der conservativsten musikalischen — natürlich also schroff anti-Wagnerianischen Gesinnung. Das kommt davon, dass die guten Leute nichts von irgend einem

Werthe — sei es alt oder modern — zur Aufführung zu bringen vermögen und bevor sie ihre Schwäche eingestehen, lieber die Trauben sauer finden. Es kommt ihnen auch gar nicht darauf an, was gegeigt, getutet und gepfiffen sein kann. Ein stereotypes *enfant terrible* solcher Orchester ist das *Corno*, welches stets die schönen Töne aus sich stösst, die ein Naturfreund für das heisere Gebrüll einer durch feuchtes Grasfutter verschnupften Kuh halten würde.

Der Herr Dirigent eines solchen Vereins ist gewöhnlich eine nette Enveloppe zu einem kleinen Grössenwahnsinn. Jüngst erst sah ich einen Solchen Wagner's Schrift „Ueber das Dirigiren" mit mitleidigem Lächeln und mit einer Miene aus den Händen legen, die deutlich sagte: „Ja, wenn er mich gekannt hätte!" Und wahrlich, wäre Mälzel nicht schon vor 34 Jahren auf seiner Ueberfahrt in die neue Welt wider seinen Willen in eine bessere eingegangen, ich hätte geschworen, dass oberwähnter Dirigent ihm die Idee zum Metronom gegeben habe, so gleichlange Taktschläge führte er und stets so genau nach derselben Richtung, dass in mir der Verdacht aufstieg, er habe sich die Luft dazu linirt. Im Orchester dieses Führers fand ich merkwürdigerweise alle Blasinstrumente doppelt besetzt bis auf die Clarinette, und auf meine Frage über den Grund hiervon antwortete mir der Herr Dirigent ebenso unglaublich, wie wahr: „Wenn es anginge, liess ich die Clarinette ganz weg, ich kann das verfluchte Instrument einmal nicht leiden!"

Besser jedoch als alles dies kennzeichnet das Verständniss und die Geschmacksreife der Dilettanten eine Kritik über ein Abonnementconcert in einer ehemals kurfürstlichen Residenz, welche fast wörtlich sagt: „Gestern hörten wir mit gleicher Präcision, mit gleicher Wärme Beethoven's „Egmont"-Ouverture, sowie die Ouverture zu Offenbach's „Orpheus" vom Vereinsorchester ausführen!" — Welche Vielseitigkeit, welche Unparteilichkeit! Beethoven und Offenbach in Einem Topfe gekocht und mit gleichem Appetit verzehrt! Dieselbe Kritik fährt dann mit dem Lobe des Fleisses eines jungen Flötenspielers fort und schliesst mit den Worten: „Wenn Gott Leben und Gesundheit schenkt, hoffen wir im nächsten Jahre — " etc.! Welch patriarchalisch frommer Stil! Dieser Recensent ist gewiss kein böser Mensch, wofür die Scharfrichter der Kunst und der Künstler sonst gehalten werden. —

Ist irgend ein Ort so glücklich, dass sich keine genügende Anzahl von Dilettanten für ein Orchester zusammentreiben lässt, ist sein Glück — wie eben alles Irdische — doch nie vollkommen; denn entweder verscheuchen einige Sänger *unisono* die Vögel der Luft, oder es stört ein Quartettverein die öffentliche Ruhe und Sicherheit. Wessen Herz von Stein, wessen Thränendrüse aus Mangel an Thätigkeit eingegangen, der höre ein einziges Mal ein Dilettantenstreichquartett, und er wird weinen, weinen, dass ihm die Thränen aus dem Herzen steigen, wenn er das Wehklagen der ersten, das Winseln der zweiten Geige, das Aechzen der Bratsche und das Stöhnen des Violoncells hört; denn alle Schwächen, welche die verschiedenen Klangfarben des Orchesters theilweise decken, treten hier mit all ihrem Jammer nackt zu Tage.

Gewöhnlich Sonntags, während die Frommen der Stadt den Glockenrufen folgen, schleichen drei Männer scheuen Blickes und heimlich in ein Haus, wo ein vierter Verschwörer gegen die Musik ihrer harrt, und verstockten Herzens beginnen sie den Feiertag mit Tönen zu entweihen, bei welchen selbst ein Gott Mühe hat, seine Geduld zu bewahren. Der Primgeiger, ein feuriger Greis, hat stets der erste gestimmt und schreitet, während die Anderen noch dem mühsamen Geschäfte obliegen, in typhusgleichen Phantasien auf und nieder. Der zweite Geiger, ein junger, ängstlicher Anfänger, studirt mit schweissbedeckter Stirne seinen Part. Der Bratschist, ein alter Phlegmaticus von der ehemaligen Stadtcapelle, hat sein Instrument auf den Knieen liegen und schnupft eifrig Tabak, während der Violoncellspieler mit dem Stimmen ewig nicht fertig wird und sich jede Minute 10mal das *a* angeben lässt. Endlich — kann es losgehen! Eins — zwei — drei —! Die Primgeige kratzt mit einem Feuer, dass Kies und Funken stieben, unbekümmert um Takt und seine Sündgenossen; der junge Secundgeiger hat längst den leitenden Faden verloren und droht im eigenen Schweisse zu ertrinken; der Violoncellist guckt bald rechts, bald links in des Nachbars Noten und gibt durch Winke zu verstehen, dass er ganz richtig zähle, merkwürdiger Weise jedoch nie mit den Anderen „beisammen" ist. Nur der phlegmatische Bratschist streicht ruhig seine Töne — stets mit der Spitze des Bogens und hie und da freilich falsch. — Doch was thuts, sie sind ja nur Dilettanten und thun es nur zu eigenem Vergnügen. Auf diese Weise „arbeitet" das besagte Quartett oft 6 bis 8 Quartette auf einem Sitz herunter. Kolossal! Doch schmeckt darauf das Essen — schmeckt die Ruh. Sind diese guten Leute nicht wie Branntweintrinker von Profession, welche nur noch Gefühl für Quantität besitzen, da sie den Geschmack für Qualität längst verloren haben? Nein, nein! der Vergleich hinkt — solchen Geschmack haben diese Musiker nie besessen. —

Lieber Leser! Du wirst vielleicht einwenden, dass ich einzelne Fälle aus der Masse herausgegriffen und gezeichnet habe. Allerdings habe ich aus dem Leben geschöpft und kein Jota erfunden — aber diese meine Muster sind allgemeingiltige. Andere mögen andere Seiten der Komik zeigen, die Moral der Sache bleibt jedoch dieselbe.

Brendel sagt in seiner Musikgeschichte: „Die deutschen Mittelstädte sind die Bewahrer des Tüchtigen und Soliden, aber sie können ein gewisses hausbackenes Element, eine gewisse Dürftigkeit der Phantasie nicht bemeistern." Das ist ein zu weit getriebener Euphemismus und vielleicht bei Ausnahmen anwendbar, deren ich schon oben gedacht; — die Regel ist, dass das Dilettanteunwesen der Kunst und dem Künstler schadet, wie der Parasit den selbständigen Organen, wie das wilde Unkraut den edlen Pflanzen.

Ich habe die merkwürdige Beobachtung gemacht, dass ein Dilettant in den seltensten Fällen im Stande ist, ein Stück mehr als einmal zu hören oder zu spielen. Dadurch gelangt er nie zu einem Erfassen der Schönheit und des Geistes in der Musik; was ihm nicht von selber ins Ohr schlägt, das hört er nicht, und so entsteht jene schon erwähnte conservative Gesinnung, welche durch den Dilettant als musikalischen Stimmführer in kleineren Städten allgemein verbreitet wird. Das ist ein Hauptgrund, dass daselbst noch immer die blindeste und hartnäckigste Opposition gegen die moderne Richtung besteht, während in grossen Städten das conservative Princip vor der Wahrheit immer mehr weicht, weil sie eben Gelegenheit haben, die musikalische Wahrheit oft und unverdorben zu hören.

Die eigene Oberflächlichkeit im Ausführen ferner verhindert den Dilettanten, einen reproducirenden Künstler nach Verdienst zu würdigen. Im Gegentheil sieht er in einem solchen nur seinen natürlichen Feind, der Alles besser wissen und machen will, als er. In dieser Nichtachtung des Virtuosen wohl liegt — der Muth des Dilettanten, diesem Alles nachzuspielen, und wie er meint — ohne erheblichen Unterschied.

Findest du das „*dilettante*" — lieber Leser! Ich finde es traurig. Traurig, wenn ich bedenke, was für schöne, erhobene Bedeutung das Dilettantenthum erringen könnte, wenn es die wahre Bedeutung der Kunst erfassen wollte. Doch darüber vielleicht ein ander Mal, für heute hast du wohl mehr als genug. —

Wahrmund.

## Auflösung des Räthsel-Kanons in No. 14.

Der Kanon ist für 2 Sopran- und 2 Tenorstimmen berechnet. Die obere Reihe enthält die Noten für die beiden höheren Stimmen, sie sind im G-Schlüssel notirt; die Zeichen am Schlusse der Zeile deuten an, dass eine Stimme sich krebsgängig zu bewegen hat. Die tieferen Stimmen singen Altnoten; Tenor I geht gradläufig auf sein Ziel los, Tenor II jedoch erreicht dasselbe rückläufig. Die halben Pausen an den Enden haben nur den Zweck, den Auftakt festzustellen, sie sind eigentlich überflüssig, weil der Text eine falsche Declamation zu verhindern ausreichend ist. Die Buchstaben *ij* gelten als Abbreviatur für *idem*, d. i. dieselben Worte. Die deutschen Verse geben am Schlusse eine

verständliche Andeutung: alle vier Stimmen sollen sich nach vollbrachter Fahrt ohne Zögern auf den Rückweg ins Vaterland, d. h. zum Anfange, begeben;

— — — d'rum ohn' Stillstand
Kehr'n wir wieder in's Vaterland.

Es wäre gewiss überflüssig, mehr als die erste Phrase hier zur Erläuterung beifügen zu wollen:




Die Künstlichkeit der Mache ist bei weitem bedeutender, als die Schönheit des Zusammenklanges.

Ich erwähnte bereits der Fugen-Sammlung des Hamburger Cantors Erasmus Sartorius, welche 1635 erschien; sie führt den Titel: Fugae aliquot 2—8 vocum in unisono. Daraus ist untenstehender Kanon entnommen.

Man hat sich vier Tenöre als Ausführende zu denken. Das verkehrt — S — förmige Zeichen mit den beiden Puncten (unter- oder oberhalb) deutet die Eintritte der Folgestimmen an*); das kleine Häkchen (nach rechts gewendet) ist eine Viertelpause. Diese alte Form hat sich in Italien und Frankreich bis auf den heutigen Tag erhalten. Obwohl fremd von Ansehen, ist sie doch in Wirklichkeit auch in Deutschland kein Fremdling, denn erst seit kurzer Zeit haben die Schott'schen Editionen (Mainz) unsere Viertelpause angenommen. Die knieförmig gebogenen Achtelstriche und der wachthabende „Custos" hinter dem Wiederholungszeichen bedürfen wohl keiner weiteren Erklärung. Der Kanon ist ein unendlicher, eine „Fuga perpetua, weil man sich daran zu todt singen könnte", wie Herbst gelegentlich bemerkt.

W. T.

*) Signum convenientiae, ubi voces conveniunt. Hoc praesertim in fugis usum habet, quia ostendit inceptionem sequentis vocis. Musica Practica Hermanni Finckii, Vitebergae 1556.




# Tagesgeschichte.

## Berichte.

**Basel**, 10. April. Obgleich der Cyklus der hiesigen Abonnementconcerte bereits abgeschlossen ist, so befinden wir uns trotzdem derzeit noch immer in der musikalischen Saison; — eine Reihe von Concerten, und gerade nicht die schlechtesten, haben sich noch nachträglich eingestellt, andere stehen noch in Aussicht. — Vor Allem sei das Concert von H. v. Bülow erwähnt, welches in Anbetracht der hier allerungünstigsten Zeit (Osterwoche) doch noch als gut besucht gelten konnte. Selbstverständlich folgte die Zuhörerschaft mit nicht ermüdendem Interesse den Vorträgen (Compositionen von Hummel, Mendelssohn, Beethoven, Schumann und Chopin) des gefeierten Künstlers, und enthusiastischer Beifall folgte jeder seiner in ihrer Art vollendeten Leistungen. Dasselbe war auch in dem bald darauffolgenden Concert des Florentiner Quartettes der Fall, und ist nur zu bedauern, dass der Besuch dabei unbegreiflicher Weise ein so schwacher war. Dem grossen Eindruck nach, den die Künstler durch ihre Vorträge (Quartette von Schubert und Beethoven) hervorriefen, zweifeln wir übrigens nicht, dass ein zweites Concert ungleich günstigere Resultate *in puncto* Besuch geliefert hätte. — In der Osterwoche fand in der Martinskirche eine Aufführung des Gesangvereins statt, mit Compositionen von Palestrina, Leisring, Mich. Haydn, Mozart und Seb. Bach (die Cantate: „Gottes Zeit"). Wenn die Ausführung nur bei einzelnen Stücken als gut bezeichnet werden kann, und Anderes dagegen den Stempel des Unfertigen trug, so liegt sicherlich die Schuld daran weniger an dem Director, Hrn. Reiter, als vielmehr an dem höchst nachlässigen Besuch der Chorproben, wie er sich in der letzten Zeit kund gegeben und damit das weitere Gedeihen des Instituts geradezu in Frage stellt. Was unter günstigeren Verhältnissen, namentlich wenn nur Elitekräfte mitwirken, im Chorfach hier geleistet werden kann, zeigte sich in dem erst kürzlich stattgefundenen Concert von Musikdirector Walter, und ganz besonders in „Mirjam's Siegesgesang" von Fr. Schubert; es war dies eine Chorleistung, wie wir sie hier seit lange nicht mehr gehört und welche dem Concertgeber wie den Mitwirkenden zu aller Ehre gereichte. Die Concerte von Hrn. Walter zeichnen sich neben trefflicher Ausführung überdies stets durch interessante Programme aus; so kam ausser dem Schubert'schen Werk diesmal zur Aufführung: Concert (Ddur) für Clavier, Flöte und Violine mit Begleitung von Streichorchester von Seb. Bach, vorgetragen von den HH. Gayrhos, Neuhofer und Bargheer, ferner grössere Fragmente aus dem hier noch unbekannt gebliebenen Oratorium „Josua" von Händel, sodann „Märchenerzählungen" für Clarinette, Viola und Pianoforte von Schumann (vorgetragen von den HH. Lang, Concertmeister Meyer und A. Walter) und neue Gesangscompositionen des Concertgebers: eine Ballade und zwei Lieder für Sopran mit Pianofortebegleitung. — Was diesem Concert noch besonderen Reiz und Anziehungskraft verlieh, war das Wiederauftreten der Gattin des Concertgebers, Frau Walter-Strauss, welche durch nicht unbedenkliches Unwohlsein längere Zeit der Ausübung ihrer Kunst entzogen war. Mit Vergnügen bemerkten wir, dass durch die lange Ruhezeit die Stimme der hier wie anderwärts geschätzten Sängerin nicht nur wieder ganz gekräftigt wurde, sondern dass dieselbe nach manchen Beziehungen hin sogar gewonnen hat. Der Vortrag der beiden Arien aus „Josua", dann der interessanten und wirkungsvollen Compositionen ihres Gatten, in welchen Frau Walter sich aufs Neue als vortreffliche Liedersängerin bewährte, sowie die Wiedergabe des Sopransolos in „Mirjam's Siegesgesang" gaben hinlänglich Gelegenheit, uns von oben Gesagtem zu überzeugen.

m.

**Breslau.** Im Anschluss an unseren letzten Bericht, in welchem wir bereits auf das Ende der hiesigen Concertsaison hindeuteten, haben wir diesmal zu constatiren, dass dieser Abschluss nun wirklich stattfand und zwar gelegentlich der alljährlichen Aufführung von Haydn's „Schöpfung" durch die Singakademie am 28. März. Die Gesangsoli hatten Frl. Doniges, Frl. Lange und die HH. Torrige und G. Henschel übernommen. Die Clavierbegleitung der Recitative besorgte Hr. Lehnert. Die Ausführung des Haydn'schen Werkes war in jeder Hinsicht gelungen; namentlich aber ist der Singakademiechor ob der Reinheit seiner Intonation und der schwungvollen und doch stets klaren Execution der bewegteren Sätze zu beloben. Hiermit sollen jedoch keineswegs die ebenfalls trefflichen Leistungen der Solisten und des Orchesters in den Hintergrund gestellt werden. Hr. Dr. Jul. Schäffer hatte sein Möglichstes gethan, um der in Rede stehenden Aufführung als würdigem Schlussstein der ganzen Saison Geltung zu schaffen. Das Publicum, welches sich in den

weiten Räumen des Springer'schen Concertsaales überaus zahlreich eingefunden hatte, war augenscheinlich in hohem Grade von den ihm gebotenen Leistungen befriedigt. — Hoffen wir, dass die nächstwinterliche Concertsaison denselben Reichthum an musikalischen Genüssen bieten möge, wie die verflossene; hoffen wir auch, dass man an leitender Stelle in Zukunft den neueren Componisten eine noch weitergehende Beachtung schenke, als dies im letzten Halbjahr der Fall war. 1—p.

**Frankfurt a. M.** Um nicht mit dem nahenden Frühling ringen zu müssen, beeilten sich unsere Concertinstitute, noch im Laufe der letzten Märzwochen mit ihren Schlussconcerten zu erscheinen, und so folgten in kurzen Zwischenräumen die der Museumsgesellschaft, der Philharmoniker, des Rühl'schen und des Cäcilienvereins. — Nachdem das Brahms'sche „Schicksalslied" allenthalben Furore gemacht hatte, glaubte der Museumsvorstand dessen Aufführung auch hier wagen zu dürfen; und Hr. Brahms darf sich im Hinblick auf unser zurückhaltendes Publicum in der That über den schönen Erfolg freuen. Die übrigen Nummern dieses Abends waren Scenen aus „Idomeneus" von Mozart, „Coriolan"-Ouverture und 9. Symphonie von Beethoven. Da beide erstgenannten Werke diesmal keine besondere Veranlassung zur Besprechung bieten, so haben wir nur bez. der Symphonie zu bemerken, dass die Wiedergabe derselben im Vergleich zu früheren etwas matt erschien, besonders was das Scherzo anbetrifft. Es bleibt unerklärlich, dass man sich höheren Ortes nicht zu einer beschleunigteren Temponahme entschliessen kann. In der gebotenen Gemächlichkeit wird der Genuss stets beeinträchtigt werden. Auch der Chor war quantitativ und qualitativ schwächer, als in früheren Jahren, und die Repräsentanten des Soloquartetts werden in ihrem eigenen Interesse besser mit Schweigen übergangen; die Vorführung derselben aber, in einem Werke, das die höchsten Anforderungen stellt, mag Beweis von den naiven Kunstanschauungen gewisser Vorstände geben. — Die Philharmoniker, welche sich vorzugsweise aus Dilettanten recrutiren, lösten ihre Aufgaben, in Beethoven's C dur-Symphonie und Weber's „Oberon"-Ouverture bestehend, befriedigend. Mitglieder des Rühl'schen Vereins unterstützten die Herren durch den Vortrag einiger Quartette von Mendelssohn, Vierling und ihres Dirigenten Friedrich, das Gleiche that auch ein Frl. Nothhafft, welches mit ihrem Lehrer, Hrn. Wallenstein, Mozart's Es dur-Concert für zwei Flügel spielte. — Die Wiederbelebungsversuche der seit einigen Jahren sanft entschlafenen Oratorien Mendelssohn's dürfen als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Es wird für diese Kunstgattung aber auch schwerlich ein geeigneterer Boden, als der hiesige, zu finden sein, wenn auch nicht zu verkennen ist, dass die ganz vortreffliche Aufführung des „Paulus" durch den Rühl'schen Verein unter Friedrich's Leitung wesentlich zu diesem Gelingen beitrug. Die mitwirkenden Solisten, Frl. Clemens aus Cassel und Hr. Rob. Wiedemann aus Leipzig (Letzterer für uns neu), füllten ihre Plätze vorzüglich aus, während Hr. Fischer aus München glänzende Stimmmittel aufzuweisen hat, ohne sie vor der Hand verwerthen zu können. Was die Besetzung einzelner Partien (wie es beispielsweise diesmal bei der Altpartie geschah) durch Dilettanten anlangt, so muss man angesichts der hier in Frage kommenden Leistungen trotz der Verehrungspendung unserer localen Presse gegen dieses Verfahren protestiren. — Schliesslich wäre noch das Charfreitagsconcert des Cäcilienvereins (Matthäus-Passion) zu erwähnen. Dasselbe verlief in so prächtiger Weise, dass man sich ungetrübtem Genusse hingeben konnte. Hr. Musikdirector Müller hatte theilweise die ergänzende Instrumentirung Robert Franz' benutzt, seine eigene orchestrale Einrichtung der Recitative aber beibehalten. Dadurch erhält das Ganze ein einheitliches Gepräge, während das Zurückkehren zum Clavieraccompagnement der Recitative uns unzeitgemäss erscheint. Die Damen Hasselt-Barth und Amalie Kling, sowie die HH. Otto und Hill als Solisten, theilten mit Chor und Orchester die Ehren des Abends. Nächst Hill darf namentlich Frl. Kling nach ihrer herrlichen Leistung eine Bach-Sängerin *par excellence* genannt werden. Hätte nicht das sehr verschroben und verzwickt wiedergegebene Violinsolo daran erinnert, dass hienieden Nichts vollkommen ist, man wäre versucht gewesen, sich einen Augenblick dieser Täuschung hinzugeben. N. H.

## Concertumschau.

**Berlin.** Am 10. April Concert des Sängers Hrn. L. Osgood unter Mitwirkung von Frl. M. Hertwig und Hrn. R. Heckmann aus Leipzig: Kreutzer-Sonate von Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine von E. Grieg, Gesangstücke von Händel, E. E. Taubert, Schubert, Schumann und R. Franz, Clavier- und Violinsoli.

**Brandenburg a. d. H.** Am 11. April Concert von Frl. M. Hertwig und Hrn. R. Heckmann aus Leipzig: Kreutzer-Sonate von Beethoven, Rondo brillant Op. 70 von Schubert, Clavierstücke von Mendelssohn, Silas, Chopin und Liszt in der classischen Gesellschaft von Vieuxtemps' „Rêverie" und Leonard's „Souvenir de Haydn".

**Breslau.** 12. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: H moll-Symphoniefragmente von Schubert, Adagio aus dem 9. Concert von Spohr etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 12. April: D moll-Symphonie von Schumann, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Otto Lüstner) etc.

**Carlsruhe.** Festaufführungen des Cäcilienvereins aus Anlass des 25jährigen Jubiläums des Dirigenten dieses Chorvereins, Hrn. H. Giehne. Am 29. März: „Elias" von Mendelssohn. Am 2. April: Chorgesänge von Bach, Haydn, Mendelssohn, Mozart und Gluck, Rondo brillant von Schubert, Claviersoli von Beethoven und Weber, Gesangsoli von Schumann und Spohr.

**Chemnitz.** Concert in der St. Johanniskirche am 29. März: Ouverture zum „Messias" von Händel, „Kyrie" von Mozart, Chor („Selig sind") aus dem „Deutschen Requiem" von Brahms, Adagio für Horn von Mozart, Psalm 23 von Bargiel, Vocalsoli von Händel, Cherubini und Beethoven (Frl. Gutzschbach), Ouverture und Schlusschor aus „Christus am Oelberge" von Beethoven.

**Copenhagen.** 2. Abonnementconcert im Casino: „Orpheus" von Liszt, Ouverture zu „William Shakespeare" von F. Kuhlau, Schiller-Marsch von Meyerbeer, Gesang- (Frau E. Romer-Sanne), Violin- (Hr. O. Hyllested), Violoncell- (Hr. F. Bendix) und Claviersoli (Hr. A. Hartvigson).

**Czernowitz.** Am 10. April Concert von Frl. S. Menter und Hrn. D. Popper, deren Leistungen den stürmischen Beifall des Publicums herausforderten.

**Glauchau.** 3. Abonnementconcert: 7. Symphonie von Beethoven, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Gesang- und Violinvorträge (Hr. und Frau Müller aus Chemnitz).

**Innsbruck.** 4. Concert des Musikvereins: 4. Symphonie von Beethoven, H moll-Symphoniefragmente von Schubert, I. Satz des 11. Violinconcertes von Spohr in der Bearbeitung für Flöte, Lieder von Schubert und Mendelssohn.

**Lemberg.** 14. Soirée des Galizischen Musikvereins: A moll-Trio von Ad. Henselt, Fis moll-Scherzo von Mendelssohn, Prélude und Fuge von J. Vogt, Lieder von Schubert und Goltermann. — Concert von Frl. S. Menter und Hrn. D. Popper mit Compositionen von Beethoven, Chopin, Liszt, Popper u. A.

**Oldenburg.** 8. Abonnementconcert: 5. Symphonie von Beethoven, A dur-Festouverture von J. Rietz, Kaiser-Marsch von R. Wagner, „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, „Deutscher Siegesgesang" für Männerchor und Orchester von F. Wüllner.

**Osnabrück.** 1., 2. und 3. Kammermusiksoirée der HH. Emil Weiss (Pianoforte), C. Bargheer (Violine) und A. Gowa (Violoncell): Claviertrios von Beethoven (Op. 97), Hummel (Op. 12), Schumann (Op. 63), Haydn (E dur) und A. Rubinstein (Op. 15), Violoncellsonate in D dur von Rubinstein, Violinsoli von Spohr, Mendelssohn (Concert) und Brahms-Joachim („Ungarische Tänze"), Violoncellsoli von Mendelssohn und Goltermann.

**Prag.** Concert der Pianistin Frl. Sophie Dittrich: Clavierwerke von Schumann (Op. 11), Bach, Chopin, Heller, A. Jensen und Franz-Liszt, Phantasiestücke Op. 73 von Schumann (Clari-

nette: Hr. Pisarowiz), Lieder von Brahms und Meyerbeer (Frl. M. Havelka).

**Strassburg.** 1. Concert des Deutschen Gesangvereins für gemischten Chor unter Leitung des Hrn. F. W. Sering: Chöre von Mendelssohn und aus den von C. Riedel herausgegebenen Altböhmischen und Altdeutschen Liedern und Gesängen, „Lorbeer und Rose" von E. Grell (Frau Klefeker, Hr. A. Staiger), Gesangvorträge der Frauen Scharf und Klefeker, Claviervorträge des Frl. M. Sering.

**Weimar.** 7 Abonnementconcert: „Waldleben", Symphonie von A. Klughardt, Musik zu Hebbel's „Nibelungen" von E. Lassen, Adagio für vier Hörner von Hänsel, Gesangvorträge des Frl. Dotter. — Wohlthätigkeitsconcert am 31. März: Ddur-Symphonie von E. Lassen, „Der römische Carneval" und Scene aus „Romeo und Julie" von Berlioz etc.

**Zittau.** 3 Abonnementconcert des Concertvereins: „Nachklänge von Ossian", Ouverture von Mendelssohn, „Schön Ellen" von M. Bruch, „Vom Pagen und der Königstochter" von R. Schumann, Finale aus „Loreley" von Mendelssohn.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Pollini's Operngesellschaft setzte im Opernhause ihr Gesammtgastspiel in den Opern „Dom Pasquale" (9. d. M.), „Troubadour" (11. d. M.) und „Rigoletto" (15. d. M.) fort. — **Bremen.** Frau Marie Moser vom Landschaftlichen Theater zu Graz trat hier in den Opern „Lohengrin" und „Don Juan" am 7. und 10. d. M. auf und beschloss in letzterem Werk ihr hiesiges Gastspiel. — **Breslau.** Dem Vernehmen nach ist für das hiesige, neu zu eröffnende Stadttheater der Tenorist Hr. Coloman-Schmidt aus Frankfurt a. M. engagirt. — **Hamburg.** Hrn. Sontheim's 4., 5. und 6 Gastspiel bot am 10. d. M. den Vasco de Gama, am 12. den Georg Brown und am 14. d. M. nochmals den Eleazar („Jüdin"). Man will eigentlich nicht so recht in Enthusiasmus durch des Gastes Leistungen gerathen — **Hannover.** Frl. Singer aus Wiesbaden errang am 7. d. M. hier als Ortrud („Lohengrin") einen entschiedenen Erfolg. Am 13. d. M. fand ein einmaliges Gesammtgastspiel der italienischen Operngesellschaft des Impresario Pollini im hiesigen Hoftheater statt. — **Leipzig.** Der für Hrn. Director Haase in Leipziger Localblättern gehandhabten Reclame nach soll dieser mit dem Wiener Hofopernsänger Hrn. Labatt in Engagementsverhandlungen getreten sein und dem Sänger das für Leipzig allerdings ungewöhnliche Honorar von 7000 Thlr. angeboten haben. Hr. Labatt hat übrigens auch von den Bühnen zu Dresden und Frankfurt a. M. glänzende Offerten erhalten. — **Mainz.** Die bisherige herzogl. sächs. Hofopernsängerin Frau Fichtner-Spohr ist als Primadonna an das hiesige Stadttheater engagirt worden. — **New-York.** Für die nächste Opernsaison, während welcher angeblich Frau Pauline Lucca als Primadonna fungiren wird, ist der nach den verschiedensten Irrfahrten nach Amerika verschlagene Hr. Gotthold Carlberg zum Capellmeister ernannt worden. — **Pest.** Frau Adeline Patti wird demnächst hier drei Mal gastiren; der Sängerin ist hierfür ein Honorar von 10,000 Francs zugesichert. — **Wien.** Frl. Dillner vom Deutschen Landestheater zu Prag begann ihr bereits früher erwähntes Gastspiel an der hiesigen Hofoper am 7. d. M. als Page Urban in den „Hugenotten" und setzte dasselbe am 10. d. M. als Aennchen im „Freischütz" und am 13. als Frau Fluth in den „Lustigen Weibern" fort. Im Theater an der Wien gaben die Italiener (mit Adeline Patti an der Spitze) am 6. d. M. („Linda von Chamounix"), am 9. d. M. (dasselbe) und am 13. d. M. („La Traviata") ihr 6, 7. und 8. Gesammtgastspiel.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 6. April: „Birg mich unter deinen Flügeln" von C. Reinecke; „Ricercari" (für Orgel) von Frescobaldi; „Wie dein Leid auch sei" von Jul. Rietz. Am 7. April: „Des Staubes eitle Sorgen" von J. Haydn. Am 13. April: „Lauda anima mea" von M. Hauptmann; „Wer unter dem Schirm" von E. F. Richter. Am 14 April: „Des Staubes eitle Sorgen" von J. Haydn. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 31. März, Oster Cantate („Den Fürsten des Lebens haben sie getödtet") von Fr. Schneider. Am 1. April: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", Chor a capella von J. M. Bach. Am 14. April: „Herr, unser Gott! erhöre unser Flehen", Hymne für Männerstimmen von Fr. Schubert. St. Jacobikirche am 31. März. „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", Chor a capella von J. M. Bach. Am 1. April: Oster-Cantate („Den Fürsten des Lebens haben sie getödtet") von Fr. Schneider. Am 14. April: „Du Welt, voll Glück und Heil", Chor a capella von Händel. — **Dresden.** Kreuzkirche am 13. April: „Lauda Sion", Graduale von C G. Reissiger; „Domine ad adjuvandum me festina" von A. Homilius. Am 14. April: „Aus deinem Quell, Allvater", Cantate von A. Bergt. — **Magdeburg.** Domkirche am 29. März: Improperien („Was habe ich dir gethan, mein Volk?") von Vittoria; „Schauet doch und sehet" von O. Strauss; „Die Strafe liegt auf ihm", achtstimmiges Offertorium von Nicolai Am 31. März: Choralmotette („Ich weiss, dass mein Erlöser lebt") von J. M. Bach. Am 1. April: „Christ ist erstanden von der Marter alle", Cantate für Männerchor von Flügel. — **Torgau.** Am 31. März Vormittags: „Feierlich, voll ernster Wonne steigt der junge Tag herauf" von Fr. Schneider. Nachmittags: „Wenn ich ihn nur habe" von H. Dorn. Am 1. April: „Es ist ein köstlich Ding, dass das Herz fest werde" von C. G. Reissiger. — **Weimar.** Stadtkirche am 14 April: „Wie lieblich", Motette für Männerchor von Klein. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 7. April: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Eybler und Salieri. Am 14. April: Messe in D nebst Einlagen von Cyrill Wolf. K. k Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 7. April: Messe von Horak mit Einlagen von Weiss und Mozart. Am 10. April: Requiem von Mozart. Am 13. April: Requiem (für Männerchor, Posaunen und Harmonium) von Kloss Am 14 April: Messe von Mozart mit Einlagen von demselben und Händel. Dominicanerkirche am 7. April. Grosse St. Anna-Messe von Conr. Kreutzer mit Einlagen von Mendelssohn und Stradella Am 14. April: Messe in Es (No. 8) von Horak mit Einlagen von Krall und Lickl. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 7. April: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Jansa und M. v. Weinzierl. Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 14. April: Messe in Dmoll von Righini mit Einlagen von Hummel und J. Haydn. St. Salvatorkirche am 14. April: „Ave Maria" von F. Kücken. Pfarrkirche zu Rossau am 14. April. Messe in C (neu) von Aug. Pöschl mit Einlagen von A. Kosch. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 14. April: Messe in C von A. Diabelli mit Einlagen von Krall und Mendelssohn. — **Zweibrücken.** Evangelische Kirche am 29. März: „Siehe, da wir ihn ansahn" von Palestrina; „O Lamm Gottes" von Eccard; „Wenn ich in Todesnöthen bin" von M. Frank; „Wenn ich einmal soll scheiden" von J. S. Bach; „Liebe, die für mich gestorben" von Mozart Am 31. März: „Kommet herzu" von E. F. Richter; „Ich will singen von der Gnade des Herrn" von I. Faisst; „Christus ist auferstanden" von J. H. Lützel.

## Opernübersicht.

(Vom 7. bis 13 April.)

**Leipzig.** Stadtth.: 7. Catharina Cornaro; 9. Meistersinger; 10. Barbier von Sevilla; 12 Don Juan. — **Berlin.** Königl Opernhaus: 7. Hermione (M Bruch); 8. Margarethe; 9. Dom Pasquale; 10 Meistersinger; 11. Troubadour; 12. Zauberflöte; 13. Lohengrin. Walhalla-Volksth.: 7. Barbier von Sevilla; 9 Stumme von Portici; 12. Wilhelm Tell. Victoria-Th.: 7, 8, 9., 10, 11., 12. u. 13. Indigo. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 8. Pariser Leben; 12 Matador (H. Hofmann); 13. Perichole. — **Bremen**. Stadtth.: 7 Lohengrin; 10. Don Juan. — **Cöln.** Thalia-Th.: 7. Undine; 10. Waffenschmied; 11. u. 13. Euryanthe; 12. Margarethe. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 8. Armide; 10. Wilhelm Tell; 12. Hugenotten. — **Elberfeld.** Stadtth.: 7. Re-

gimentstochter; 9. Troubadour. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 7. Orpheus in der Unterwelt; 10 Zauberflöte. — **Graz**. Landschaftl. Th.: Nachträglich: 3. Schwarzer Domino; 5. Postillon von Lonjumeau; 6. Hernani. — 7. Zehn Mädchen und kein Mann; 8. Waffenschmied. Stadtth.: Nachträglich: 1 u. 4. Kakadu; 5. Verlobung bei der Laterne, Eine fromme Schwester (Fliege); 6. Pächterin und Barbier (Gumbert). — 9. Schwätzerin von Saragossa. — **Hamburg**. Stadtth.: 7. Robert der Teufel; 10. Afrikanerin; 11 Margarethe; 12 Weisse Dame. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 7. Lohengrin; 9. Fra Diavolo; 12. Fidelio; 13. Don Pasquale. — **Magdeburg**. Stadtth.: 7. u. 12 Rienzi. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 7 Robert der Teufel; 10. Norma. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 7. Alessandro Stradella; 9. Jessonda; 12. Medea. Königl Residenzth.: 7. Dorfadvocat (R. v. Hornstein). — **Nürnberg**. Stadtth.: 7. Troubadour; 10. Zehn Mädchen und kein Mann; 11. Martha. — **Prag**. Deutsches Landesth.: 9. Postillon von Lonjumeau; 12. Wilhelm Tell. Kralovské zemské ceské divadlo: 9. u. 12. Ifigenie v. Aulide (Gluck). — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 7. Fliegender Holländer; 9. Barbier von Sevilla; 12. Freischütz. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 8. Armide; 11. Martha. — **Wien**. K. k. Hofoperntb.: 7. Hugenotten; 8. Fliegender Holländer; 10. Freischütz; 11. Prophet; 13. Lustige Weiber von Windsor. Theater an der Wien: 8. Fantasio; 9. Linda von Chamounix; 10. Blaubart; 11. Indigo; 13. La Traviata. Strampfer-Th.: 11. Ente mit drei Schnäbeln (Jonas); 13 Dorothea (Offenbach). — **Würzburg**. Stadtth.: 7. Lucia von Lammermoor; 8. Troubadour; 10. Postillon von Lonjumeau; 11. Nachtlager von Granada; 13. Don Juan.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Psalm 23. (Chemnitz, Kirchenconcert.)

Berlioz (H.), „Der römische Carneval". (Weimar, Wohlthätigkeitsconcert.)

Brahms (J.), Streichsextett in Gdur. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

— — Schlusschor aus dem „Deutschen Requiem". (Chemnitz, Kirchenconcert.)

Bruch (M.), „Schön Ellen". (Zittau, 3. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Grieg (E.), Violinsonate in Fdur. (Berlin, Concert des Hrn. Osgood.)

Klughardt (A.), „Waldleben", Symphonie. (Weimar, 7 Abonnementconcert.)

Lassen (E.), Musik zu Hebbel's „Nibelungen". (Ebendaselbst.)

— — Symphonie in Ddur. (Weimar, Wohlthätigkeitsconcert.)

Liszt (F.), „Orpheus". (Copenhagen, 2. Abonnementconcert im Casino.)

Stockhausen (E.), Phantasiestück für Pianoforte. (Leipzig, Soirée der Cäcilia-Wartburg.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Oldenburg, 8. Abonnementconcert.)

Weber (O.), Phantasiestück für Pianoforte und Violine. (Leipzig, Soirée der Cäcilia-Wartburg.)

Wüllner (F.), „Deutscher Siegesgesang" für Männerchor und Orchester. (Oldenburg, 8. Abonnementconcert.)

## Journalschau.

Echo No. 15. Ein bisher noch nicht veröffentlichter Brief F. Mendelssohn-Bartholdy's. — Berichte und Notizen. — Beilage. Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 15. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 16. Besprechung der Balladen und Romanzen, Op. 41, von A. Jensen. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 3. Gedichte von Th. Gesky und A. Böttger. — „Die Wacht am Rhein" für Gesang und Pianoforte componirt von J. W. R. — Gottfried Silbermann's Orgelwerke. Von R. Schaab. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Richard Wagner gibt Folgendes bekannt: Die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth setze ich davon in Kenntniss, dass die freundliche Zusage vorzüglicher Musiker und Sänger mich in den Stand gesetzt hat, eine ausgezeichnete Aufführung der neunten Symphonie Beethoven's, mit Chören „an die Freude" anzukündigen, welche am Tage der Grundsteinlegung für das provisorische Festtheater am 22. Mai d. J. in Bayreuth unter meiner Leitung stattfinden soll. Den von Seiten der ersten Künstler unserer ersten Orchester, sowie auserwählter Sänger vorzüglich bewährter Gesangvereine mit wärmster Theilnahme mir gemachten Zusicherungen gemäss kann ich den Gönnern für dieses Vorfest eine bedeutende künstlerische Leistung in Aussicht stellen, indem ich sie hiermit zur Beiwohnung derselben einlade. Richard Wagner." — Dieser Einladung fügt der Verwaltungsrath in Bayreuth an, „dass das Concert nur den Patronen und Gönnern der beabsichtigten Bühnenfestspiele selbst geboten werden, in keiner Weise aber gegen irgend welchen Eintrittspreis zugänglich sein soll. Während demnach jeder der geehrten Patrone in erster Reihe zur Verfügung über einen Zuhörerplatz eingeladen ist, sollen den verschiedenen Wagner-Vereinen, und zwar nach denselben Grundsätzen, nach welchen später bei den Bühnenfestspielen selbst über Freiplätze verfügt werden soll, nicht minder solche Plätze zugetheilt werden" etc. — Durch die letztere Mittheilung wird eine kürzlich von uns gebrachte, dieselbe Angelegenheit berührende Nachricht ergänzt.

* Am 9. d. M. hat sich auch in Darmstadt ein Wagner-Verein mit den HH. Verlagsbuchhändler Ed. Zernin (Obmann), Hofsänger Dr. H. Pockh (Schriftführer), Kaufmann C. Kahlert (Cassirer), Hofsänger B. Greger, Medicinalassessor Dr. W. Hallwachs, Fabrikant H. Keller, Assessor Dr. H. Momberger, Kaufmann G. Schmitt, Capellmeister M. Sedlmayr und Dr. H. Vogel an der Spitze constituirt. — Ueber den in Berlin gegründeten Akademischen Wagner Verein gibt der in vorliegender No. unseres Bls. erlassene besonders lesenswerthe Aufruf desselben weitere Auskunft.

* Der „Münchener Volksbote" hat folgende Stilprobe gezeitigt: „Dr. Hans v. Bülow, der mit „Schweinehunden" u. dgl. sehr freigebige Clavierspieler, war bei dem Concert, das er vorgestern im kgl. Odeon gab, der Gegenstand einer förmlichen Verhimmelung seitens aller Bettelpreussen, Juden und jungen, unerfahrenen Gelbschnäbel. Ist auch gar kein Wunder! Er spielte ja für die deutsche (resp. preussische) Nationalbühne in Bayreuth, woselbst anno 1873 R. Wagner's „Nibelungen" oder besser gesagt „Nebeljungen" aufgeführt werden sollen. Die Aufführung dieses nach seinem musikalischen und dichterischen Werth nicht näher zu charakterisirenden Machwerks des Zukunftsmusikers wird von allen Bettelpreussen etc. als ein „nationales Fest", als eine Siegesfeier des Preussenthums betrachtet, daher die leidenmässige Freude in Israel, wenn einmal einer dazu hilft, zu dem mit enormen Kosten verbundenen „Fest" einiges Geld zusammenzubetteln!" etc. — Gleich warme Sympathien scheinen die Bayreuther Festspiele allgemach auch bei den für alles Grosse und Schöne in Begeisterung gerathenden Leipziger „Signalen" finden zu sollen, wie dies eine kürzlich von diesem Blatte gebrachte und ebenfalls Hrn. v. Bülow betreffende Notiz vermuthen lässt. Nach dieser nämlich hat dieser Künstler auf seiner letzten Concertreise u. A. auch zwei Concerte „für den Wagnerverein („Bayreutherbude")" in München und Mannheim" gegeben. Dieser augenscheinlich Leipziger Mess- (resp. Circus-)Luft athmende Witz ist so schön, dass ausser Hrn. Bartholf Senff gewiss auch der treue Mitarbeiter Hr. Ed. Bernsdorf über denselben gelacht haben wird, sogar wenn er selbst ihn angestrengt haben sollte.

* Die kürzlich von der französischen Nationalversammlung Pariser Kunstinstituten gewährten Subventionen stellen sich folgenderart: Grosse Oper 800,000 Frcs., Théâtre Français 240,000 Frcs., Komische Oper 140,000 Frcs., Italie-

nische Oper 100,000 Frcs., Odéon und Théâtre lyrique à 60,000 Frcs., Conservatorium 220,000 Frcs.

* Die von uns in vor. No. erwähnten Concerts populairs in Berlin haben in einer Trio-Soirée populaire ihre weihevolle Fortsetzung erhalten. Man bezeichnet die HH. Em. Schröter, K. Busch und R. Zillmann als die Träger dieser neuen Firma.

* Im k. Opernhaus der Hauptstadt des Deutschen Reiches erlebten nach einem von der k. Generalintendantur der k. Schauspiele abgefassten statistischen Rückblick im Jahre 1871 die Opern „Margarethe" und „Barbier" die meisten Aufführungen. Die deutschen Componisten kommen erst später an die Reihe.

* Wagner's „Lohengrin" kommt im Laufe dieses Sommers in London zur Aufführung. Angeblich wohlunterrichtete Blätter behaupten, dass Frau Mallinger bei dieser Gelegenheit die Partie der Elsa übernehmen werde.

* Die Intendanz des Ungarischen Nationaltheaters zu Pest hat neuerdings das Aufführungsrecht von Wagner's „Fliegendem Holländer" erworben.

* Nächster Tage wird im Münchener Hoftheater Weber's „Freischütz" zur 50jährigen Feier der erstmaligen Aufführung genau nach Vorschriften der Partitur neu inscenirt über die Bühne gehen. Im Stuttgarter Hoftheater fand das 50jährige „Freischütz"-Jubiläum bereits am 12. April statt.

* Am 9. April wurde im Stadttheater zu Frankfurt a. M. Rossini's Missa solemnis aufgeführt, und zwar — laut Anzeige — als „zum ersten Mal wiederholt". Der Messe ging ein — Lustspiel von Friedrich vorauf, — allerdings eine durchaus passende Zusammenstellung!

* F. v. Holstein's neue Oper „Der Erbe von Morley" ist, wie man aus Berlin schreibt, vom dortigen Opernhaus zur Aufführung angenommen.

* Die neuliche Pariser Aufführung von Weber's „Sylvana" in der Bearbeitung der HH. Wilder und Mestépès ist von gutem Erfolg begleitet gewesen.

* Heinrich Stiehl's Oper „Jery und Bätely" ist von der Intendanz des Stuttgarter Hoftheaters zur Aufführung angenommen worden.

* Die „Bl. f. Th., M. u. K." bezeichnen J. Brahms als Nachfolger von A. Rubinstein in der Stellung eines artistischen Leiters der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. A. Rubinstein hat in dem am 14. d. M. stattgefundenen 3 ausserordentlichen Concert dieser Gesellschaft (Schumann's „Faust"-Musik) zum letzten Mal in jener Eigenschaft fungirt, und wurde ihm nach Verlauf dieser Aufführung von Seiten der Direction ein kostbarer Dirigentenstab als Zeichen der Anerkennung für sein Wirken und der Erinnerung an diesen Musikverein überreicht. Als Grund seines Wegganges von Wien wird wiederum das amerikanische Reiseproject angeführt.

* Die Nachricht, dass Hofcapellmeister Levi in Carlsruhe in gleiche Stellung nach München gehe, bestätigt sich vollständig. München kann sich zu dieser Eroberung gratuliren.

* Frau Peschka-Leutner, die Primadonna des Leipziger Stadttheaters, ist von einem nach englischen Berichten erfolgreichen Concertauftreten in London wieder nach Leipzig zurückgekehrt. Sie ist jetzt in solches Ansehen bei ihren Leipziger Mitbürgern gerathen, dass sogar die „Gartenlaube" ihr Portrait den kürzlich gebrachten Conterfeis anderer musikalischer Berühmtheiten Leipzigs, wie z. B. der HH. Aug. Horn, Musikdirector Mühldorfer, Hausinspector Hoffmann mit dem Schlüsselbunde, Ed. Bernsdorf nachfolgen zu lassen sich bewogen fand.

* Man schreibt, dass Hofcapellmeister V. Lachner in Mannheim demnächst von diesem Posten zurückzutreten und den Schlussstein seiner 37jährigen künstlerischen Thätigkeit in der Einstudirung von Wagner's „Rienzi" zu setzen beabsichtige.

* Hofkirchen-Musikdirector Hr. H. Giehne in Carlsruhe feierte kürzlich sein 25jähriges Jubiläum als musikalischer Leiter des dortigen Cäcilienvereins, bei welcher Gelegenhei ihm die mannichfachsten Auszeichnungen entgegengebracht wurden.

* Frau Mallinger wird Ende dieses Monats aus dem Berliner Hofopernverbande scheiden (wahrscheinlich als Elsa im „Lohengrin") und sich zunächst zu Gastspielen nach Riga und Leipzig und später nach Süddeutschland begeben.

* Nach der „N.-Y. M.-Z." beabsichtigt der jetzt in Amerika weilende Clavierprofessor D. Pruckner aus Stuttgart sich gänzlich in New-York niederzulassen.

* Musikdirector Bilse in Berlin hat in nachahmenswerther Weise den Gagenetat seiner Capelle um 9000 Thlr. erhöht.

* Hr. Dr. L. Damrosch ist nach kurzer Theilnahme an der Redaction der „N.-Y. M.-Z." von diesem Blatt zurückgetreten, und ist letzteres seitdem wieder in sein schwankendes Fahrwasser gerathen. Die Leitartikel besorgt jetzt gewöhnlich G(ottbold). C(arlberg).

* Capellmeister C. Reinecke weilt gegenwärtig in England und findet nicht, dass er mit der Vorführung seiner „Friedensfeier"-Festouverture eigentlich doch etwas *post festum* kommt. Wenn man dem „L. T." glauben kann, so hat sich dieses Werk wenigstens in Sydenham enthusiastischer Aufnahme zu erfreuen gehabt.

* Der Flötenvirtuos Ad. Terschak wird auf der von ihm beabsichtigten Concertreise in Amerika seine Erfindung, auf seinem Instrumente doppelstimmig zu blasen, ausnutzen. Er schreibt an Hrn. J. Schuberth in New-York bez. dieser Kunst u. A.: „Seit 22. Sept. spiele ich auf der Flöte Doppeltöne in Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Octaven, mache Alles, was ein Geiger macht. . . . Ich gehe noch weiter, ich spiele eine Melodie in halben Noten und begleite mich in Vierteln oder Sechszehnteln" etc. Hr. Terschak glaubt sogar, mit der Wirkung seines verbesserten Spiels „die Nerven eines Herkules erbeben machen" zu können.

* Das neue Gestirn am Pianistenhimmel, Frl. A. Essipoff, hat seine Bahn nach Russland zurück genommen und leuchtet gegenwärtig dem Petersburger und Moskauer Publicum. Den deutschen Enthusiasten ist eine, wie man sagt, wohlgetroffene Photographie der anmuthigen Künstlerin zurückgelassen worden.

* Für den Dichter-Componisten und Dirigenten Hrn. Hygiëist Jacobi in Berlin und das von demselben kürzlich veranstaltete Concert tritt inserirend in der „Deutschen Musiker-Zeitung" ein muthiger Kämpe Namens C. Fischer ein, indem er den Verfasser eines diesbetr. Berichtes in gen. Blatt einen musikalischen Hohlkopf nennt. Zur Unterstützung des angegriffenen Berichterstatters wird nun in No. 14 der „D. M.-Z." die von uns über jenes hochwichtige Vorkommniss gebrachte Notiz herbeigezogen und als deren Verfasser unser Hr. Tappert genannt. Das Letztere ist nicht begründet, indem wir allein für jene Notiz, die wir aus oben beregtem Bericht und directen Mittheilungen schöpften, uns verantwortlich erklären. — Dies nur im Interesse des Hrn. Tappert.

* Wie wir aus der letzten Nummer der uns jetzt selten zu Gesicht kommenden, weil wegen Preisdifferenz in Change gegen unser Blatt verweigerten „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" ersehen, hat der jetzige glorreiche Redacteur dieses Blattes, Hr. Jos. Müller, sein Domicil von Leipzig nach Berlin verlegt, um bequemer in eine, wie man sich erzählt, ihm in Aussicht gestellte Professur an der dortigen k. akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst einspringen zu können. Die Leipziger Musikwelt kann leider den sie durch den Weggang dieses Herrn betreffenden Verlust deshalb nicht mit stiller Resignation ertragen, weil sie kaum erfahren hat, dass ein so verdienstlicher Mann Monate lang in Leipzigs Mauern weilte. Wir für unseren Theil werden immer noch ein Mal auf Hrn. Müller zurückkommen müssen, indem wir auf seine Anklage hin zu erklären haben werden, dass die ihm seinerzeit zugestandene „dreiste Lüge" auf einem Irrthum beruhte.



**Auszeichnung.** Hr. Ferd. Hiller ist vom Grossherzog von Baden mit dem Ritterkreuz 1. Classe des Ordens vom Zähringer Löwen decorirt worden.

**Gestorben.** Antwerpen hat im vor. Monat zwei Künstlerverluste erfahren: Am 13. starb daselbst der Trompeten- und Cornet à piston-Professor J. Celens, und am 25. folgte ihm der Musikgelehrte E. Neusens.

*Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

F. Liszt, Robert Franz (Separatabdruck aus der „N. Z. f. M.")

L. Meinardus, Des einigen deutschen Reiches Musikzustände.

O. Paul, Des Anicius Severinus Boethius fünf Bücher über die Musik. Aus der lateinischen und deutschen Sprache (zum ersten Male) übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt. Mit vielen Tabellen und Facsimiles.

*In Sicht:*

W. Tappert, Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet. (Wir verweisen auf das heutige diesbetr. Inserat).

**Briefkasten.** . . . . . *Gesellschaft* in *E-g.* Der Druckfehler ist schlimm, das Andere — könnte noch schlimmer sein! Am 22. wird ein Brief unter *K. F. E.* für Sie poste restante eintreffen. — *E. A. V.* in *B.* Wir können in diesem Falle nicht beurtheilen, ob das angeführte Opus von E. G. der von Ihnen gew. Berücksichtigung werth ist; gerade bei Clavierstücken ist vorsichtig zu sein. — *G.* in *E.* Dankend erhalten und mit vielem Vergnügen gelesen. Es lebe der Humor! — *C. Z.* in *Ja.* Jenes Duett ist von A. E. Grell componirt und bei Trautwein in Berlin im Druck erschienen.

# Anzeigen.

## Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[142] # Nova No. 3 von 1872.

**Abt, Franz,** Op. 394. Siegesgesang. Gedicht von Hermann Franke, für vier Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten oder des Pfte. Instrumentalstimmen — 15

—— Op. 422. Des Liedes Verklärung. Gedicht von F. Oser, für Männerchor mit Begleitung des Orchesters oder des Pianof.
Partitur mit unterlegtem Clavierauszug . 1 $7^1/_2$
Orchesterstimmen . . . . . . . . . 2 —
Singstimmen . . . . . . . . . . . . — 10

**Genée, Richard,** Op. 13. Klänge aus dem Vaterlande. Potpourri aus deutschen Volksliedern für Pianoforte . . . . . . . . — $12^1/_2$

—— Op. 16. Alpenröslein. Tyrolienne für Pianoforte . . . . . . . . . . . — $7^1/_2$

—— Zwei englische National-Tänze: Sailor Boys (Schiffsjungen-Tanz), Hornpipe (Englischer Matrosen-Tanz) für Pianoforte . . — 5

**Giese, Theodor,** Op. 161. Wenn ich ein Vöglein wär. Tonstück für Pianoforte . — $12^1/_2$

—— Op. 162. An der Quelle. Tonstück für Pianoforte . . . . . . . . . . . — $12^1/_2$

**Liebe, Ludwig,** Op. 15. Zwei Phantasiestücke für Pianoforte.
No. 1. Der Zauber der Unschuld . . — 10
No. 2. Am Meer . . . . . . . . — 10

**Lux, Friedrich,** Op. 20. Improvisationen über Themas aus „Figaro's Hochzeit" von Mozart für Pianoforte. No. 1 und 2 à — 10

**Marx-Markus, Charles,** Op. 6. Morceaux de Salon pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano.
Cah. 1. (Chanson sans paroles. Impromptu. Allegro alla Mazurka) — 20
Cah. 2. (Tempo di Menuetto moderato. Capricciettto.) . . . . . . . — 20

—— Op. 8. Mazurka concertante. Pièce caracteristique pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano . . . . . . . — 20

—— „Könnt ich dich in Liedern preisen" Lied für Mezzosopran mit Begleitung des Violoncell oder Violine und Pianoforte . — $12^1/_2$

**Neumann, Emil,** Op. 11. Des Lebens Steine. Gedicht von E. Linderer für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte . . — $7^1/_2$
für Bariton oder Alt — $7^1/_2$

**Stab, L.,** Op. 54. Souvenir de Wiesbade. Grand Polka di Bravura pour Piano à quatre mains . . . . . . . . . . . — $22^1/_2$

**Voss, Charles,** Op. 280. Course hongroise. Csikos-Galop pour Piano . . . . . . . — 20

—— Op. 313. La Trompette. Polka russe pour Piano . . . . . . . . . . . . — 15

**Voss, Charles,** Op. 314. Kaiser-Quadrille für Pianof. . . . . . . . . . . . . — 20
für Orchester 1 15

---

In Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

[143.] # Tarantella

für Pianoforte zu vier Händen componirt von

**Jos. Rheinberger.**

Op. 13. $22^1/_2$ Ngr.

---

## Duo
(in Amoll)
für zwei Claviere von

**Jos. Rheinberger.**

Op. 15. 2 Thlr. 15 Ngr.

---

## Phantasiestücke

für Pianoforte und Violine componirt von

**Emil Stockhausen.**

Op. 2.

Heft I. $22^1/_2$ Ngr. Heft II. 1 Thlr.

---

## Natur- und Lebensbilder.
**Clavierstücke**
von

**Ferd. Thieriot.**

1. Serie, Op. 17. 2 Hefte à 15 Ngr.
2. Serie, Op. 18. 2 Hefte à 15 Ngr.

---

## Phantasiestücke
für Pianoforte
componirt von

**Ferd. Thieriot.**

Op. 22. 2 Hefte à $17^1/_2$ Ngr.

---

## Genrebilder
für Pianoforte
componirt von

**Aug. Winding.**

Op. 15.

Heft I. 25 Ngr. Heft II. 20 Ngr.

---

[144.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[145.]

# Aufruf des Akademischen Wagner-Vereins zu Berlin.

Aus traurigem Verfall entstand das deutsche Kaiserreich, und unter dem Donner der Schlachten, in welchen Deutschlands begeisterte Jugend siegte, wurden die edelsten Bestrebungen langer Jahrzehnte zur That.

Heute, wo die Leitung des vollbrachten Werkes in den Händen eines gewaltigen Mannes ruht, wo der glühende Wunsch nach nationaler Einheit befriedigt ist, widmet der deutsche Student mit um so froherer Zuversicht seine Theilnahme den nationalen und idealen Geistesbestrebungen. Auf eine solche geistige Arena rufen daher die Unterzeichneten alle ihre Commilitonen.

Wie in Hellas mit der grössten staatlichen Blüthe die der Kunst Hand in Hand ging, so soll auch neben der Auferstehung des deutschen Reiches dem deutschen Geiste durch ein gewaltiges Kunstwerk ein ewiges Denkmal gesetzt werden. Zum zweiten Male triumphirte in diesen Tagen der welthistorische Beruf der Germanen auf politischem Gebiete, der geistige Sieg soll durch die deutschen Festspiele in Bayreuth gefeiert werden.

Richard Wagner, der grosse Dichtercomponist, dessen unbeirrtes reformatorisches Wirken auf dem Gebiete der Kunst mit Bismarck's politischer Thätigkeit verglichen werden kann, Richard Wagner, der Sänger deutscher Grösse, weihte das Werk seines Lebens dem Vaterlande. — Das Volk soll eine würdige Aufführung ermöglichen.

Euch, Ihr Commilitonen, fordern wir daher auf, dem Volke die Bedeutung seiner künstlerischen Apotheose zum Bewusstsein zu bringen und dasselbe dadurch zur thatkräftigen Unterstützung heranzuziehen. Auf dem klaren Blicke und der Begeisterung der jüngeren Geschlechter ruht das Heil der Zukunft. Also tretet ein für das Grosse, damit dem ganzen Volke die Tage in Bayreuth festlich aufgehen.

Zur lebhaften Agitation hierfür und speciell zur Ergänzung der bestehenden Wagner-Vereine (welche sich nur an die bemittelteren Freunde der Wagner'schen Kunst wenden) hat sich in Berlin der Akademische Wagner-Verein gebildet, welcher dem ganzen Volke die intellectuelle Betheiligung ermöglichen und alle Beiträge vermitteln wird, welche der Einzelne zur würdigen Ermöglichung der nationalen Sache opfert. Daher wendet sich der Vorstand desselben an alle Commilitonen, an alle studentischen Ausschüsse und Corporationen mit der Aufforderung, Zweigvereine zu gründen.

Die Hauptunterstützung der Studirenden selbst soll eine geistige sein, indem sie die Kenntniss und Würdigung der reinen Ideen über Musik und Drama, sowie die Leistungen Richard Wagner's verbreiten. Sammlungen in weiteren Kreisen, Concerte und Aufführungen werden sicher auch noch materielle Mittel ergeben, deren das grosse Unternehmen bedarf.

Alle Vereine, sowie jeden einzeln stehenden Vertreter unserer Sache ersuchen wir, sich mit uns in Verbindung zu setzen. Wir werden Allen das vollständige Material zur organisirten Agitation sofort übersenden.

Nur durch einmüthiges Zusammengehen lässt sich die grosse Aufgabe lösen; der Berliner Verein hat sich deshalb als Vorverein constituirt und verpflichtet sich, bei dem Festausschuss in Bayreuth, mit dem er bereits in Verbindung steht, zur Vertretung sowohl einzelner auswärtiger Mitglieder als aller Zweigvereine, bei Vertheilung von Freiplätzen an einzelne der Wagner'schen Kunstrichtung besonders nahe Stehende. (Siehe „Musikalisches Wochenblatt", III. Jahrg. 1872. Mittheilung von R. Wagner.)

Wo eine grosse nationale Aufgabe der Lösung wartet, wird die deutsche Studentenschaft gewiss einmüthig zusammenstehen!

**Der Vorstand des Akademischen Wagner-Vereins zu Berlin.**

**Carl Coerper,** Bau-Akademiker, Grossbeerenstrasse 21, Vorsitzender.

**Ludw. Köhler,** Stud. jur. Schriftführer.

**Friedr. Kleye,** Gewerbe-Akademiker, Cassirer.

**Ernst Assmann,** Cand. med., stellvertr. Vorsitzender,

**Joh. Bittnick,** Berg-Akademiker, stellvertr. Schriftführer.

Jede gewünschte Auskunft ertheilt der Vorsitzende sofort; der Vorstand nimmt Einzelbeiträge entgegen.

Erträge von Sammlungen mit namentlichem Verzeichniss der Beisteuernden zur Veröffentlichung sind an den Banquier **Paul Kuczynski**, Charlottenstrasse 53, Berlin, zu richten.

Die eingehenden Gelder werden dem Festausschuss in Bayreuth übermittelt.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 26. April 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 18.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.



## Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

### III.

Im Anfange war das Wort.

Man kann mit Grund annehmen, dass die ersten sprachlichen Ausdrücke Empfindungslaute waren. Darauf führt die Beobachtung des Kindes, der Naturvölker, darauf die Vergleichung mit der Ausdrucksweise der Thiere, welche bei dieser Frage, nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft, nicht mehr umgangen werden kann, da sich nur im Anschlusse an sie ein der Natur entsprechendes stufenweises Fortschreiten denken lässt; darauf endlich die Beobachtung, dass gewisse Empfindungsausdrücke in allen Sprachen gleich geartet erscheinen. Impulse waren es, welche den Urmenschen zu einer mit einer gewissen Anstrengung verbundenen Lautäusserung getrieben haben, und was ist natürlicher, als jenen Impulsen auf das noch wenig empfängliche und unterscheidende Gemüth diese Wirkung zuzuschreiben, welche sich als die mächtigsten erweisen, nämlich der Freude und dem Schmerz. Dass die Ausbrüche derselben gewaltsam gewesen sein mögen, lässt sich sowohl aus der Stärke des Antriebes als auch aus der grösseren Anstrengung des noch wenig geübten Organes vermuthen. Wir haben es hier wahrscheinlich zunächst in Bezug auf Tonhöhe mit unvermittelten Extremen zu thun. Darauf lässt auch, wie wir sehen werden, der spätere Entwickelungsgang der Sprache schliessen. Diesen Empfindungslauten schlossen sich wohl die mit eigenen Handlungen anfangs unwillkürlich, später bewusst verbundenen Lautäusserungen an. Die Sprachforschung lehrt uns, dass es zuerst nicht die Aussendinge, sondern das eigene Handeln war, welches Wortgestaltung gewann, daher die Zeitwörter den Hauptwörtern vorangingen und sich erst mit der grösseren Fähigkeit objectiven Anschauens zu solchen umwandelten.*) So hiess die Farbe „das Angestrichene", der Wolf „der Zerreissende" u. s. w.

Sowie mit der grösseren Unterscheidungsgabe des Menschen (mit welcher überhaupt die Sprachentwickelung Hand in Hand ging) die Eindrücke, welche Gewalt auf die Seele zu üben vermochten, mannichfaltiger wurden, fielen auch sie in das Bereich der Sprachbildung und erzeugten mit gleicher Naturnothwendigkeit neue, dieselben zunächst als Zustand oder als Thätigkeit bezeichnende Laute. Dem geschärften Gesichte stand auch eine geübtere Kehle zu Gebote; eine grössere Verschiedenheit, eine feinere Nuancirung der Laute wird dadurch erklärbar. Es entstehen die demonstrativen Lautbezeichnungen, welche einer den äusseren Vorgang begleitenden oder ihn nachahmenden, das Sprachorgan miterfassenden Geberde ihren Ursprung verdanken**).

Welcher Umfang den Schallnachahmungen beizumessen sei, darüber gehen die Ansichten der Sprachforscher auseinander; die einen wollen dieselben möglichst beschränkt wissen und verwerfen die darauf fussende Anschauung als die Wauwautheorie; die anderen

*) Siehe L. Geiger, Der Ursprung der Sprache.
**) Siehe G. Jäger, Ausland No. 42, 16. October 1867.

anerkennen einen nicht unbedeutenden Einfluss der Schallnachahmung auf die Sprachbildung. Die grosse Zahl der in allen Sprachen bestehenden zweifellosen *onomata poetica* lässt wohl mit Sicherheit darauf schliessen, dass auch das Gehör bei der Lautbildung und Umbildung als Grossmacht thätig ist, und die Thatsache, dass viele onomatopoetische Worte in ihren Wurzeln sich nicht als solche darstellen (L. Geiger), beweist höchstens, dass der gestaltende Einfluss der Schallnachahmung erst später auf die betreffenden aus anderen Quellen stammenden Laute gewirkt hat.

Durchaus erscheinen uns also die ersten Lautäusserungen als durch die Empfindung mit einer gewissen Gewalt berührende Eindrücke hervorgebracht; es war eine das Stimmorgan mächtig in Anspruch nehmende Anstrengung damit verknüpft. Mussten sich die ursprünglichen Aeusserungen von Lust und Schmerz in allerdings unarticulirter Weise in extremen Tonhöhen bewegen, so fanden sich mit der Mannichfaltigkeit der Empfindungen, mit der grösseren Uebung des Organes allmählich vermittelnde Uebergänge; die Laute wurden zugleich ausgeglichener und milder.

Es ist nahezu ausser Zweifel gestellt, dass die ältesten Sprachen sich nur einsilbiger Worte bedienten. Es ist dies im Sanskrit der Fall*), und die Sprache, welche in ihrem ursprünglichen Zustande gleichsam erstarrt bis auf den heutigen Tag sich lebend erhalten hat, das Chinesische, ist monosyllabisch**). Die Vocale jener ursprünglichen Sprache, in welchen ihr Empfindungsleben ausströmte, während sich mit den angesetzten Consonanten vornehmlich die begriffliche Seite derselben ausbildete***), waren keineswegs so mannichfaltiger Natur, wie in unseren geglätteten und abgeschliffenen Sprachen. Die frühesten Zeiten, in welche die Sprachforschung zurückreicht, kannten nur die Vocale *a*, *i* und *u*. (Siehe Jacob Grimm, „Ueber den Ursprung der Sprache“ und August Schleicher, „Die deutsche Sprache“, S. 50). Die dazwischenliegenden modulirenden Vocale fehlten gänzlich. Helmholtz hat durch Versuche die absolute Tonhöhe dieser Vocale ermittelt und eine bedeutende, die Grenzen der menschlichen Kehle weit überschreitende Verschiedenheit ihrer Tonhöhe nachgewiesen. Ist es nun allerdings undenkbar, dass diese Vocale je in der ihnen eigenen Tonhöhe hervorgebracht werden konnten, so erscheint es doch naturgemäss, dass das tieferliegende *u* in einer ihm bequemeren tieferen, das höher liegende *i* in einer höheren Sprachlage gesprochen worden sei, das mittlere *a* aber den mittleren Sprechton gebildet habe. Als eine kühne Vermuthung nur sei es ausgesprochen, dass bei dem gewöhnlichen menschlichen Stimmumfange von einer None oder Decime das *u* und *i* im gleich entfernten Abstande vom mittleren *a* etwa beiläufig seiner Unter- und Oberquinte entsprochen haben mögen, *e* und *o* hätten sich demnach später als Oberterzen dem *a* und *u* angeschlossen.

Der Widerspruch einer Differenz der absoluten Tonhöhe dieser Vocale mit der ihnen im Sprechen zugetheilten wird sich lösen, wenn man sich folgendes vom Engländer R. Willis erfundene Instrument vergegenwärtigt. Durch die Berührung mit den Zähnen eines bewegten Rades werde eine elastische Feder in fortdauernde Schwingungen versetzt. Neben dem durch den wiederholten Anstoss der Zähne hervorgebrachten Ton klingt der der rascher innerhalb der Zähne schwingenden Feder entströmende, von jenem verschiedene mit, dem geschärften Ohre deutlich vernehmbar. Der erstere repräsentire dann die gesprochene, der letztere die absolute Tonhöhe des Vocales.

Wir haben bereits erfahren, dass die ersten Worte durchaus einsilbig waren. Sicher ist, dass auch die Consonanten sich in der uns eigenen Mannichfaltigkeit erst später entwickelten. Bei der Spärlichkeit der demnach möglichen Lautäusserungen, bei dem Mangel der zahlreichen Combinationen, welche unsere Sprachmittel gestatten, wurde es nothwendig, Verschiedenes mit gleichen Worten auszudrücken; die Begriffsverschiedenheit konnte nur durch eine bestimmt wahrnehmbare Verschiedenheit der Tonhöhen gekennzeichnet werden. Mit dem Monosyllabismus verbindet sich (nach Bastian, „Vergleichende Sprachstudien“, S. 14) leicht eine Ausbildung der Tonverhältnisse, um eine weitere Basis für den Spielraum möglicher Modificationen zu gewinnen. In der That wird von Sprachforschern mitgetheilt, dass im Sanskrit, sowie auch in der dem Urzustande am nächsten gebliebenen chinesischen Sprache die Tonhöhe, in welcher Worte gesprochen werden, von charakteristischer Wesenheit ist, und dass es musikalisch genaue, bestimmbare Intervalle seien, welche hier zur Anwendung gelangen. Die im Recitativ sprechenden Ashanties wechseln oft den Ton, indem das Wort (wie im Chinesischen) mehr als eine Bedeutung hat. In der Namasprache ist besonders wichtig der Ton, mit welchem die Worte gesprochen werden.

Erwägen wir also, dass es zunächst Empfindungen waren, welche in der Sprache nach Ausdruck rangen, dass es einer langen Entwickelung bedurfte, bis die Unmittelbarkeit des Empfindungsausdruckes in den Hintergrund trat, um dem Begriffe vermittelnden Lautzeichen zu weichen; erwägen wir ferner, dass der grelle Abstand der ursprünglich gebräuchlichen Vocale in ein-

*) Renan leugnet, dass auch die Muttersprache des sanskritischen oder indogermanischen Stammes durch einen Zustand der Einsilbigkeit hindurchgegangen sei.

**) Nach Steinthal war die sanskritische Monosyllabie eine andere als die chinesische. In Wahrheit war doch nur jene der Zustand einer Schwangerschaft, das Schwellen eines Keimes, diese die Unfruchtbarkeit des Sandkorns. (Der Ursprung der Sprache im Zusammenhange mit den letzten Fragen alles Wissens, S. 138.)

***) Man darf die Consonanten Knochen und Muskeln der Sprache nennen, die Vocale sind das, was diese festen Theile durchströmt, Blut und Athem. Die Consonanten scheinen gleichsam den Leib, die Vocale die Seele herzugeben; auf den Consonanten beruht die Gestalt, auf den Vocalen die Färbung; ohne diese würde die Sprache des Lichtes und Schattens, ohne Consonanten des Stoffes ermangeln, an dem Licht und Schatten sich ansetzt. Jacob Grimm, Deutsche Grammatik, S. 36.

silbigen Worten der Sprache einen von unserer weich modulirenden Sprechweise weit verschiedenen, im schnellen Wechsel scharf abstehender Tonintervalle springenden Charakter verleihen musste; dass ferner die Hervorbringung der Laute ursprünglich einer grösseren Anstrengung der weniger geübten Sprachorgane bedurfte; dass endlich selbst begriffliche Unterschiede durch die mit einer gewissen Genauigkeit zu bestimmenden Tonhöhen ausgedrückt werden mussten; — so wird die Behauptung gewiss nicht zu kühn erscheinen, dass die Ursprache ein förmlicher Gesang war, dass in ihr die Elemente zu suchen sind, welche sich allmählich zu immer grösserer Selbständigkeit bildeten und, losgelöst vom innigen Zusammenhange mit der dem Empfindungsleben immer fremder werdenden Sprache, zur Musik wurden. Einen beständigen Gesang der Seele hat man diese Ursprache genannt, wobei man sich freilich hüten muss, an einen Gesang nach unserem Geschmacke, etwa an eine Mozart'sche Arie oder an ein Schubert'sches Lied, zu denken.

Diese Annahme findet in mehreren Wahrnehmungen ihre Bestätigung. Die Sprache des Kindes, des gemeinen Mannes ist singender, als die des Gebildeten; je mehr das Empfindungselement in der Sprache hervor- und das begriffliche zurücktritt, desto singender wird sie, in desto grösseren Intervallen und mit desto schnellerem Tonwechsel bewegt sie sich. Nur die Fähigkeit, sich der fertig gewordenen Laute zur Begriffsbezeichnung bedienen und dabei den tönenden Schmerz, welcher ihre Geburt aus dem Empfindungsleben begleitete, vermeiden zu können, diese Entwurzelung und Trockenlegung der Gefühlsausdrücke zu Begriffen und die mit Hilfe des Gedächtnisses und der Uebung stets leichter werdende Handhabung der Worte haben die Sprache jener ursprünglichen Melodie entkleidet und ihr den heutigen monotonen Charakter verliehen. Die Bequemlichkeit schuf vermittelnde Vocale, die Aneinanderreihung der Buchstaben fügte sich immer mehr den Anforderungen des Sprachorganes, an die einsilbigen Worte hängten sich rhythmisch und tonisch vermittelnde Silben, die Gleichgiltigkeit für das Empfindungselement in der Sprache nahm zu und gestattete für fix gewordene Begriffe alle möglichen Umwechselungen; es begann jener Process, den die Wissenschaft als Sprachverwitterung bezeichnet. Freilich, was der Aehre zu Gute kommt, das würde die Blume tödten, darum mussten sie sich trennen. Darum musste in dem Maasse, als sich eine dem Empfindungsleben entfremdete Sprache bildete, eine immer ausschliesslicher das Empfindungsleben an sich ziehende Musik werden.

Keineswegs gänzlich erstorben ist aber das musikalische Element in der Sprache; immer und immer bleibt sie der vollendetste und allseitigste Ausdruck der menschlichen Seele, und nichts liegt in dieser, was in jener nicht zur Erscheinung gelangen müsste. So ist schon die gewöhnliche Rede nicht jeder Melodie bar; der Beobachtende wird die wellenförmig sanft auf- und absteigende Tonlinie, die bei momentan mächtigerer Empfindungsäusserung sich jäher ausspannt, leicht wahrnehmen, ja sogar mit ziemlicher Genauigkeit notiren können (Merkel, „Physiologie der Sprache", Louis Köhler, „Die Melodie der Sprache"). Nach Dionys von Halikarnass betrug in griechischer Betonung der Unterschied zwischen Hochton und Tiefton eine Quinte. Nach Westphal vernimmt man auch in der deutschen Sprache im Gegensatz der unbetonten und der Tonsilbe am häufigsten einen Fortschritt zur Quinte.

Aber man hört auch namentlich im leidenschaftlichen Sprechen, beim Fragen und Rufen, überhaupt bei einer bewegten Stimme noch höhere Intervalle. Der Zornige vermag sogar noch höher als zu einer Octave emporzusteigen*). Aristophanes verglich (wie Aristoxenus) die Accente des Wortes mit den Tönen der Musik, und *accentus dicitur ab accanendo, quod sit quasi quidam cujusque syllabae cantus.*

Je mehr die Empfindung Obergewalt erhält, desto üppiger bricht die Blüthe der Melodie hervor; so in der begeisterten Rede, in der Declamation**); die Brücke von dieser zur förmlichen Musik bildet heutzutage das Recitativ.

„Aus betonter gemessener Recitation der Worte entsprangen (nach Jacob Grimm) Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraction alle übrige Musik, die nach aufgegebenem Wort geflügelt in solche Höhe schwimmt, dass ihr kein Gedanke sicher folgen kann."

---

## IV.

— — Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel,
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.
Schiller.

Wenn auch in noch wenig bestimmter Gestalt, wenn auch in seinem Wesen noch nicht dauernd festgehalten, war mit der Sprache doch schon ein Hauptelement der Musik gegeben, nämlich der Ton, in seiner für die Tonsprache bedeutungsvollsten Eigenschaft, nämlich in seiner Flexibilität. Aber auch das zweite musikgestaltende Princip, der Rhythmus, machte sich schon, wenn auch erst in schattenhaften Umrissen, geltend, zunächst in der Zusammenfassung mehrerer tonischer Elemente zu einer Einheit. Freilich müssen wir diese Einheit vorerst als eine äussere, mindestens der Empfindung unbewusste auffassen, sie lehnte sich an den begrifflichen Zusammenhang des Gesprochenen,

*) Nach Herrmann ist es das Verhältniss der Frage neben dem des Ausrufes, bei dem von dem Mittel der Betonung in regelmässiger und organischer Weise auch in den höheren flectirenden Sprachen zu syntaktischen Zwecken Gebrauch gemacht wird.

**) Dagegen Benedix („Die Lehre vom mündlichen Vortrag"), welcher das Wesen der Declamation vornehmlich in die Unterschiede der Tonstärke verlegt und meint, im Raume von 3–4 Tönen liesse sich ziemlich Alles schön und wahr geben

an die Einheit des damit Vorgestellten an. Da es aber stets nur ein einziger Punct des Empfindungslebens war, dem das einheitlich Vorgestellte entspringen konnte, so stellte sich damit die Empfindungseinheit, welche das Tonleben als unmittelbaren Ausdruck umfassen musste, von selbst dar. Der gesprochene, begrifflich abgeschlossene Satz musste auch seinen musikalischen Abschluss finden; er musste sich von selbst, unbewusst, zu einem tonlichen Ganzen abrunden; die Abschnitte der Sprache mussten auch musikalische Einschnitte bilden; festgekettet Glied an Glied, macht sich, wenn gleich noch schlummernd, der musikalische Rhythmus in seiner Wesenheit bemerkbar, nämlich in der Zusammenfassung tonlicher Elemente zu einem Ganzen.

Wir werden in der Folge sehen, welches zweite Moment bestimmend auf die Bildung des Rhythmus gewirkt hat.

Das Gleichbleiben des tonischen Ausdruckes bei gleicher Empfindungsäusserung trotz Verschiedenheit des Wortausdruckes mochte allmählich das Bewusstsein einer gewissen Selbständigkeit desselben gegenüber dem rein Begrifflichen geweckt und die Loslösung desselben von dem Letzteren vorbereitet haben. Eine förmliche Trennung erfolgte erst spät. Sowie durch Uebung und Gewohnheit Begriffe in Ausdrücken, welche den inneren Zusammenhang mit der Empfindung aufgegeben hatten, gleichsam im Symbole des Wortes festgehalten wurden, so lernte endlich auch die Empfindung vom Worte abstrahiren und sich, gleichsam symbolisch, im blossen Tone offenbaren. Sowie aber beim Begriffe, wenn dessen Bedeutung lebendig, in seiner Tiefe erfasst werden will, stets auf seinen Ursprung im Gemüthsleben zurückgegangen werden muss und das Vernachlässigen dieses Weges nur als eine Abbreviatur des Denkens aufgefasst werden kann, so darf auch der Ton, soll er wirklich seinem Berufe genügen, Ausdruck menschlicher Empfindungen zu sein, soll er nicht blos Abbreviatur des Empfindens sein, nie seines sprachlichen Ursprunges vergessen, in welchem einzig und allein der Vollgehalt der Seele enthalten ist; er darf es nie vergessen, dass er allerdings, losgelöst vom Sprachleben, als eine belebende, blüthenerschliessende Sphäre über demselben schwebt, dass er aber seine schaffenden Kräfte wechselweise wieder den Ausströmungen jener verdankt und nur im Zusammenhange mit ihr sich vor der Verflüchtigung ins Unendliche bewahrt.

Aus dem Gesagten erklärt es sich wohl, warum die Thiersprache es nicht zur Musik bringen kann, obgleich ihr ein grösserer Reichthum klanglicher und tonischer Elemente zu Gebote steht. Ihre Aeusserungen werden durch keinen begrifflichen Zusammenhang zu einem Ganzen vereinigt. Ihre Dauer, ihre Ein- und Abschnitte richten sich nach den Fähigkeiten des Organes, nach der Beschaffenheit des Körperbaues, nach der Ausdauer des Athems u. s. w., nach äusseren Momenten, nicht aber nach strenge abgrenzenden, innerlich einigenden Gedanken. Das Bewusstsein eines inneren Zusammenhanges der Schall- und Klang äusserungen kann hier nie und nimmer erwachen. Es fehlt das Element, welchem die Empfindung ihre Tonzeichen gewissermaassen zum ewigen Gedächtnisse einprägen könnte, und so verflüchtigt sie gestaltenlos. Daher kommt es, dass zufällig rhythmische Ansätze in der Thiersprache (so z. B. der Wachtelschlag) es nie zu einer rhythmischen Fortbildung bringen konnten. Die Wachtel schlug zweifelsohne vor so und so viel tausend Jahren nicht anders, als heute, und kaum dürfte das Motiv in ihrer Kehle in irgend einer Zukunft eine fortbildende „Durchführung" finden.

Wie also mit dem Denken das Empfinden, oder besser umgekehrt, so entwickelte sich mit der Sprache die Musik; ja, wenn der einen oder der anderen ein Vorrang der Zeit zugestanden werden müsste, so fiele derselbe mit grösserem Rechte der letzteren zu*).

Nachdem sich uns nun die Hauptmomente der Musik, Ton und rhythmische Einheit, aus der Sprache abgehoben haben, erübrigt noch, eines höchst bedeutungsvollen, insbesondere für die Verselbständigung der Musik wesentlichen Momentes zu gedenken. Mit der Lautsprache innig verbunden, einem Bedürfnisse mit ihr entquellend, war die Geberde Empfindungsausdruck und Verständigungsmittel, gleich jener. Ja, als eine Concentration der Geberdensprache lässt sich die Lautsprache auffassen, indem jener in der Zunge das elastischste Organ zu Gebote stand, durch die Kehle über ein Mittel verfügend, seine Geberden auch hörbar zu gestalten. In so innigem Zusammenhange finden wir bei manchen Völkern noch heute Laut- und Geberdensprache, dass sie sich im Finstern gar nicht verständigen könnten. Wo die sprachlichen Formen den Begriff noch im Stiche lassen, indem sie für Verschiedenes, ja selbst Entgegengesetztes gleiche Worte bieten, stellt sich einerseits die musikalische Betonung, andererseits die Geberdensprache hilfreich ein. Wir sehen also ursprünglich einen innigen Zusammenhang zwischen Wort, Ton und Geberde. Allmählich trennten und verselbständigten sich diese Elemente, ohne dabei je ihre Wechselwirkung aufzugeben, ohne je zu vergessen, dass sie ja nur in ihrer gegenseitigen Ergänzung, eines durch das andere und aus dem anderen, bestehen.

Aus der Geberdensprache entwickelte sich in ihrer Loslösung vom Worte der Tanz, welcher sich zu jener verhält, wie die Musik zur Lautsprache. Er war, was er seinem Wesen nach bis heute geblieben ist, Ausdruck gesteigerter Empfindung, natürliche Aeusserung der Lust, wohl auch des Schmerzes, anfänglich unbewusst, durch die Intensität des Eindruckes erzwungen. Bei den wildesten Völkern, welche jedes anderen Kunstgefühles bar sind, finden wir den Tanz als Ausdruck gesteigerter Empfindungen.

Die natürliche Beschaffenheit des Menschen bedingte bei einer länger andauernden lebhaften Bewegung

*) Nach Jacob Grimm ist die Musik eher als ein Subliment der Sprache zu betrachten, als umgekehrt. Dagegen ist unserer Meinung auch Arrey v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, S. 7.

des Körpers eine gewisse Gesetzmässigkeit. Von selbst forderten die Gesetze der Schwere und Beharrlichkeit strenge Beachtung und bedingten Haltung und Mass. Von wesentlicher Bedeutung ist dabei der zweitheilige Organismus der menschlichen Gestalt. Die beiden Beine, die beiden Hände erforderten eine gleichmässige Abwechselung, wodurch die Körperbewegungen von selbst zweitheilig gegliedert wurden. Eine Empfindungssprache haben wir den Tanz genannt. Es mussten sich also mindestens zwei daran betheiligen; das erhöhte Empfindungsleben zwischen zwei Personen verschiedenen Geschlechtes insbesondere forderte zu paarweisem Tanze solcher auf. Auch dies bedingte wieder gleichmässigen Wechsel und damit eine höhere Zweitheilung; ebenso weiter der Tanz zweier Paare, und endlich zweier Reihen. Eine Dreitheilung wäre naturgemäss gar nicht zu erklären. Von selbst musste sich der zweitheilige Rhythmus entwickeln, welcher auch allen ursprünglichen Melodien, ja, selbst unserer ganzen heutigen Musik noch zu Grunde liegt, indem sich der dreitheilige Rhythmus nur als eine Modification des zweitheiligen darstellt.

Wir haben bereits vernommen, dass Laut- und Geberdensprache ursprünglich mit einander verbunden waren. Im Tanze als einer gesteigerten Empfindungssprache mussten auch die Lautäusserungen sich steigern. Bei minder cultivirten Völkern ist der Tanz stets mit einer Art Gesang verbunden, und diese Sitte hat sich selbst noch bis ins hochgebildete Griechenthum erhalten. Naturgemäss sind diese Lautäusserungen, ist dieser Gesang in seiner Bewegung den Bewegungen des Tanzes entsprechend und theilt dessen Einschnitte. Die erhöhte Lust, die Theilnahme grösserer Massen am Tanze erforderten kräftigere Begleitungsmittel. Becken, gespannte Felle, Schilde u. s. w. mussten die Lautäusserungen der Kehle unterstützen und allmählich ersetzen. Sie begleiteten die Bewegungen der Körper, verliehen ihnen Gleichmässigkeit und betonten hierzu die charakterisirenden Ein- und Abschnitte. Damit haben wir die Anfänge eines scharfgegliederten, gleichmässig eingetheilten, schallenden Rhythmus, die Anfänge des Taktes und der musikalischen Form.

Hatte die Sprache also das umschliessende, das innere, ich möchte sagen, das gedankliche Wesen des Rhythmus vorbereitet, so lag im Tanze und seiner Begleitung das strenggliedernde, das äusserlich ordnende, taktbildende Moment desselben. Beide wirkten zusammen, Dasjenige, was wir heutzutage als musikalischen Rhythmus bezeichnen, zu bilden. Zugleich begründen sie in ihrer nicht vollständig auszugleichenden Verschiedenheit den Dualismus, welcher sich durch die ganze Geschichte der Musik hindurchspinnt und in der neuesten Zeit am eclatantesten in den schroffen Gegensätzen der Vocal- und Instrumentalmusik zum Vorscheine gekommen ist. Je nachdem eine Musik nach der einen oder anderen Richtung hin gravitirt, wird sie ihr bestimmendes Gesetz in der Laut- oder in der Geberdensprache suchen müssen; ein vollständiges Abweichen der einen oder anderen dieser ursprünglich verbundenen wechselseitig bedingten Grundlagen wird nie stattfinden können. Ein gänzlich taktloser Gesang gehört ebenso wie eine vom sprachlichen Ausdrucke, von der gedanklichen Einheit vollständig abstrahirende Instrumentalmusik zu den Ausschreitungen der Tonsprache.

(Fortsetzung folgt.)

---

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

### Erster Act.

#### 2. Scene.

(Fortsetzung und Schluss.)

Sieglinde fragt nun noch, wie Siegmund im Kampf zuletzt die Waffe verloren. Die Beantwortung dieser Frage bringt Sieglinde und Siegmund einander wiederum näher; Hunding dagegen, der Wirth, wird diesem zum Todfeind. Siegmund erzählt von dem Kampfe zur Rettung der geraubten Schwester, welche wider Willen dem Feinde vermählt werden sollte. Hier begleitet in kurz accentuirten Accorden die Musik den Gesang. Wo er weiter berichtet, dass rings die Brüder erschlagen waren und die Maid weinend die Leichen umschlang, da geht die Orchesterbegleitung der Stimmung gemäss in breitere, von den Blasinstrumenten gehaltene Harmoniefolgen über. Das Bild der wehklagenden, in wildem Schmerze aufschreienden Schwester umspielen die Streichinstrumente in folgendem charakteristischen Motiv (A. 27):




Nun aber drängt sich aus den Geigen ein hastiger $^{12}/_{8}$-Taktrhythmus hervor, wie dumpfes Schlachtgetümmel, aus dem sich gellender Hornruf erhebt: „Rings um die Stätte ragten Siegmund's Feinde." Wechselweise begegnet sich hier das Schlacht-Motiv des Wolfe (Bsp. 11) und das Klage-Motiv der Maid, welche Siegmund schützte, bis Schild und Speer im Harst ihm

zerhauen. Den wunden, waffenlosen Streiter beklagt das Motiv, das wir aus der 1. Scene als Siegmund-Motiv kennen (A. 28). Von der sterbenden Schwester vertreibt ihn der hetzenden Feinde wüthendes Heer. Bässe, Bratschen und Hörner erinnern uns an die Sturmscene zu Anfang. Im Schmerze um die verlorene Schwester löst Siegmund das Räthsel seiner Erscheinung: als Held befragt, steht er Rede, würdig eines Helden, der sein Schicksal gefusst erträgt, und damit leitet das Motiv des Schicksalsrufes nach dem Erkennungs-Motiv (A. 29, Z. 3)*).




Mit diesen Worten gibt Siegmund an Sieglinde sich zu erkennen. Ein majestätisches Thema, Siegmund's Helden-Motiv,




begleitet den Helden, als er sich vom Sitze erhebt und auf den Heerd zuschreitet; tief erschüttert blickt Sieglinde zu Boden, und der Refrain des Erkennungs-Motives klingt aus der Oboe wie stille Ahnung, dass sie den Bruder erkannt habe. Doch kaum verhallen diese zarten Töne, als in den Bässen ein Motiv sich bemerklich macht, andeutend das Verhalten Hunding's gegen Siegmund:




Zorn und Rache athmen Hunding's Worte, denen in den Bässen der Rhythmus seines Helden-Motivs folgt; doch nach deutscher Sitte ist ihm das Gastrecht heilig, und für die Nacht schützt den Fremdling das Haus. Wie das Motiv Bsp. 10b die Ehre des Hausherrn verkündet, so jetzt das Helden-Motiv — durch die Tuben zum Ausdruck gebracht — den bevorstehenden Zweikampf, zu welchem Hunding den Wälsungen auf den kommenden Tag fordert (A. 30 und 31). Da tritt mit besorgter Miene das Weib zwischen beide Männer vor: ihre Angst schildert das in den Intervallen des verminderten Septimenaccordes sehr lebhaften Tempos emporklimmende Liebes-Motiv. Aber barschen Tones weist Hunding den Versuch vermittelnder Liebe zurück und er befiehlt Sieglinden, den Saal zu verlassen.

Düsteres Schweigen. — Rachgier, Furcht vor schmählicher Vernichtung, auf Rettung sinnende Liebe — diese Gefühle beherrschen die Stimmung der Scene, doch die Musik leiht ihren Dienst dem Ausdrucke theilnehmender, aufopfernder Liebe. Noch steht Sieglinde, vor sich hinsinnend, eine Weile unentschieden, bis sie zögernd dem Speicher zuschreitet; denn es naht der Augenblick, sich zu entscheiden, ob und wie Siegmund zu retten sei. Das Liebes-Motiv, ohne alle Begleitung von Clarinette, dann von Oboe vorgetragen, geht in der musikalischen Ausstattung dieser Scene voran, indem es durch die rhythmische Dehnung mit der eigenthümlichen Schlusswendung nach abwärts aus dem Charakter des Schwärmerischen mehr zu dem des Träumerischen hinneigt (A. 31, Z. 5). Am Speicher angelangt, tritt Sieglinden wieder das Bild des Mannes vor die Seele, den sie als Siegmund erkannt hat; im zartesten *piano* wird dieses liebe Bild durch die Klänge des Erkennungs-Motivs erklärt. Ihn zu retten ist nun ihr fester Entschluss; mit ihm vereint will sie alles Missgeschick mit ihm theilen: dies sprechen die Violinen aus, wenn sie das Liebes-Motiv erst einstimmig, dann zweistimmig emportragen und wenn das Wälsungen-Motiv sich jenem erstgenannten Thema innig verbindet. Hunding's strenger Blick mahnt jetzt Sieglinden, dem Schlafgemach sich zuzuwenden. Nochmals erheben die Oboen das Wälsungen-Motiv, in breiten Rhythmen sinkt es allmählich herab, und als es zum *forte* angewachsen ist, überrascht uns der Schall der Trompete mit dem Schwert-Motiv (G dur), dessen Refrain die Oboe darauf in Moll wiedergibt. Da will es uns bedünken, als ob Sieglinde im Scheiden dem Siegmund zuriefe: Als Wälsung habe ich dich erkannt, dich fand ich wieder in herber Noth, doch die Liebe wacht für dich, und der das rettende Schwert dir verhiess, ist uns Schirm und Hort. Hunding's ungestüme Geberde zwingt Sieglinde sich zu entfernen; ihr letzter Blick weilt auf Siegmund. Nochmals erscheint das Schwert-Motiv in C moll auf der Oboe im Quartettsextaccord *g-c-es-g* verhallend, ohne Auflösung des Accordes; denn was dunkel der Blick Sieglinden's ahnen lässt, noch harrt es der Lösung. So schwindet dem Blicke Siegmund's das liebende Weib, nur Hunding's schneidende Worte vernehmend, senkt tiefe Nacht sich auf Siegmund's Aug und Seele, der Pauke dumpfe Schläge führen uns am Rhythmus des Hunding-Motivs aus der zweiten Scene zur dritten. Nach den mehrfachen Andeutungen über die durch das Orchester dargestellte Geberdensprache sei am Schluss dieser Scene erwähnt, wie Wagner die Bewegungen der handelnden Personen bezeichnet und zeitlich genau abgrenzt. Die letzten 6 Takte der 2. Scene dienen hiefür als Beleg: der Moment, wo Hunding an die Thüre des Schlafgemaches tritt und sie öffnet, ist in den Violoncellen durch eine rasche Figur nach oben, der Moment

*) Schon vorher begegneten wir der ersten Hälfte des Erkennungs-Motivs und dort, wo Siegmund sich als Wölfling zu erkennen gibt (A. 23, Z. 3).

des Schliessens durch den Riegel von innen mittelst einer solchen nach unten markirt.



## Anhang.

War in der ersten Scene die seelische Verfassung Siegmund's und Sieglinden's von Einfluss auf die Grundtonart, so wird in der 2. Scene das Wesen Hunding's für die herrschende Grundtonart maassgebend. Doch ist mit der Doppeleigenschaft Hunding's auch das harmonische Gepräge in Einklang gebracht; die Reden des Gastfreundes gleiten stets nach Dur hinüber; ich verweise hier auf das in Bsp. 16a aufgestellte Motiv, sodann auf Hunding's Gesang: „Dess Dach dich deckt" u. s. w. (A. 20). Diese Doppelstellung Hunding's erscheint da am ausgeprägtesten, wo er sich als Feind des Wölfling bekennt (A. 30, 31). Die harmonische Verkettung („Ich weiss ein wildes Geschlecht") zeigt hier einen Durchgang von G moll aus nach der Dominantharmonie *b-d-f-as*, welche erst mittelst Trugschlusses nach Ces dur geführt („Mein Haus hütet Wölfling dich heut"), mit dem Verweis Hunding's an Sieglinde wieder nach C moll abbengt („Fort aus dem Saal!").

Aehnliche Abwechselung von Moll und Dur tritt uns in der Erzählung Siegmund's entgegen, wenn er einestheils sich selbst als Wehwalt beklagt, anderntheils sich der Streifzüge rühmt, welche er mit Wolfe dem Vater vollführte. So mannichfach sich nun das harmonische Gewebe entwickelt, ist stets C moll als die Grundtonart festgehalten, um welche sich die Fäden der Modulationen nach G moll — F dur — A moll — F moll u. s. w. spinnen, stets wieder nach C moll zurücklaufend. Diesen Schlusspunct bildet die Cadenz nach dem Verweis Hunding's: „Den Nachttrunk rüste mir drinn und harre mein zur Ruh!" Zwar stellt die Gesangsmelodie Hunding's mit den Worten: „Dich, Wölfling, treffe ich morgen, hüte dich wohl!" einen abermaligen Schlussfall von der Dominante *g* nach der Tonica *c* dar, allein die harmonische Unterlage kennzeichnet den inneren Fortgang der Handlung zur 3. Scene. Das orchestrale Zwischenspiel von jenem Verweise Hunding's an bis zum Uebergang zur folgenden Scene, welches ich vorher nach seinem thematischen Inhalte zu erklären unternommen, zeigt verwandtschaftliche Spuren mit dem harmonischen Charakter der 1. Scene in der eigenthümlichen Hinneigung zu Septimenaccorden. Wie in der 1. Scene auf der Schwebe zwischen verschiedenen Septimenharmonien die ringende Sehnsucht nach Rettung wach erhalten wurde, so dringt auch hier der träumerische Zug der innersten Regungen Sieglinden's aus dem harmonischen Gefüge, welches in kurzem Umriss sich folgendermaassen darstellt:



und im Quartsextaccorde des C moll-Dreiklanges abschliesst (Schwert-Motiv).

Und nun noch einige Bemerkungen über die Gesangsmelodie. Schon durch den Charakter Hunding's erhält dieselbe wesentlich verschiedenes Gepräge von jener Melodie der 1. Scene, indem aus ihr im Allgemeinen der heldenartige Trotz spricht. Diesem trotzigen Tone sind die vielfach angewandten Triolenrhythmen angepasst, welche nur dann längeren Tönen Raum geben, wenn Hunding als Gastfreund das Wort führt oder wenn Siegmund sein Schicksal beklagt, welches ihn als Geächteten aus dem Kreise liebender Menschen bannt. Es würde zu übermässiger Breite führen, wollte ich es unternehmen, gleichwie in der 1. Scene auch hier die melodischen Gliederungen nachzuweisen. Ich beschränke mich auf die Bemerkung, dass die Gesangsmelodie neben vielen neuen Elementen unter Anderem aus den Motiven Bsp. 4a und Bsp. 11 sich entwickelt.

(Fortsetzung folgt.)

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Berlin.

„Der junge Lenz ist erwacht!" Voreilige Dichter versichern das und leichtgläubige Leute sprechen es nach. Bereits am 31. März habe ich folgende Zeilen eines fahrlässigen Osterliedes gelesen:

Und versteckt aus dunklem Moose
Lauscht die Rose neu empor!

Heiliger Linné, steh uns bei! Seit wann wachsen die Rosen im Moose und blühen schon Ende März? Der Poet wollte uns, wie



ich vermuthe, mit seiner Reimerei in den April schicken. Richtig! Am ersten, dem närrischen Tage, feierten wir Ostern, — nun ist mir Alles klar. Auch „der junge Lenz" treibt seinen Schabernack mit der armen Mutter Erde; ist er wirklich erwacht, so hat er jedenfalls nicht ordentlich ausgeschlafen, denn er macht ein sehr verdriessliches Gesicht.

Wie kann man einen Musikbrief mit Wetter-Betrachtungen anfangen? Antworte ich: Die meisten Unterhaltungen beginnen ebenso, das ist sprichwörtlich wahr und würde mich allenfalls entschuldigen, wenn nicht triftigere Gründe vorlägen, meine heutige Plauderei gerade in dieser Weise zu beginnen. Kunst und Klima hängen nicht inniger zusammen als Wetter und Virtuos. In dem Maasse sich der Himmel bewölkt, erheitern sich die Mienen der Concertgeber. Diese Herren observiren Thermo- und Barometer, studiren sowohl den hundert- als auch den diesjährigen Kalender; steht ihnen eine Kunstreise bevor, dann vertiefen sie sich in die Lecture der täglichen Witterungsberichte, berechnen den Einfluss der herrschenden Luftströmung u. s. w. „Wenn morgen in Stettin die allgemeine Himmelsansicht klar ist", sagte neulich ein zaghafter Violoncellist, „dann sind meine Concertaussichten trübe. Wer lässt sich bei schönem Wetter in die ‚dumpfen Mauern' locken! Aber noch hoffe ich! In Memel war gestern dichter Nebel, ein sonnenloser, regnerischer Tag und Ostwind dabei! verstehen Sie? Ostwind! Es kann noch Alles gut werden!"

Das musikalische Leben pulsirte so heftig in diesem Winter, dass der Blutandrang oft zu einem Austritt nach den Provinzen führte. Glaubwürdige Leute versichern, es sei dort nicht mehr viel zu holen; die Deckung der Reise- und Aufenthaltskosten gilt schon als ein bemerkenswerther Erfolg. Darüber darf man sich nicht wundern. Das französische Kriegsgeschrei: à Berlin! à Berlin! ist zur Parole des Friedens geworden. Die Sehnsucht nach der deutschen Hauptstadt zittert durch alle Herzen, die Künstler scheuen nicht Wüste, nicht Steppe; weder Alpen noch Meere sind im Stande, sie aufzuhalten: an der Spree muss ich zeigen, was ich kann, will ich sagen, was ich weiss! Aus Italien kam Signor Pollini mit einer Gesellschaft, die in *„bel canto"* macht, — italienische Oper nennt man ein solches Consortium. Nach ihm erschienen zwei Bürger des Landes, wo die Citronen blühen: Frontali und Pirani. Amerika war gesanglich vertreten durch Miss Fannie Smith aus Ohio und Mr. Osgood aus Boston; Russland schickte uns eine Pianistin, Frl. Essipeff aus Petersburg, die gar verführerisch um unsere Gunst zu werben verstand, und einen jungen Künstler, Leonid v. Malaschkin aus Moskau, welcher als Componist und Dirigent mit Auszeichnung debutirte. Einmal sass Frl. Olsen aus Copenhagen am Clavier, und dann kam Terschak aus Böhmen und spielte auf der Flöte anscheinend zweistimmig, d. h. er sang und blies zum Erstaunen seiner Zuhörer. Schade, dass die süsse Flöte als Concertinstrument fast in die Acht erklärt ist, wer mag sie hören? Wer ist geneigt, die Leistungen eines Flöten-Virtuosen ohne Vorurtheil hinzunehmen?

Die politische Freizügigkeit hat — wie mir däucht — eine künstlerische Invasion zur Folge gehabt. Fast alle Nationalitäten sind auf dem heimischen Parnass vertreten. Unlängst entstand eine neue Bildungsstätte für Musik: die Freie deutsche Hochschule genannt. Es wird nämlich rüstig fortgegründet, nicht nur mit ungeschwächten, sondern mit vermehrten Fonds. Ein goldener Boden ist für derartige Gewächse sehr erspriesslich. Die Hochschule wäre also da, ob sie deutsch, ob sie frei ist, mag die Zeit lehren. In ersterer Beziehung gibt die Zusammensetzung des Lehrer-Collegiums für den Augenblick einigen Anhalt. Gestern Abend bestand dasselbe aus vier Polen, einem Belgier und einem Potsdamer; das Bulletin von heute ist mir nicht zugegangen.

Musikschulen und kein Ende! Brigadenweise werden die Pianisten ausgebildet, in hellen Haufen bestürmen sie die friedlichen Niederlassungen der Menschen, spärlich gedeihen dagegen die Sänger und Sängerinnen, rar sind namentlich die Rekruten für die Bühne. Tenoristen, schon längst nicht mehr felddienstfähig, sondern in hohem Grade pensionsreif, müssen ihr Letztes dransetzen, weil eben kein Ersatz zu beschaffen ist.

Frau Mallinger verlässt Berlin am 1. Mai. Emsig suchend durchspähen die Agenten das liebe deutsche Vaterland: Ist keine Elsa hier? Hat Niemand von einer Eva gehört? Alles still! Selbst das Echo schweigt. Der Versuch mit Frl. Zimmermann gelang nicht nach Wunsch, weil der naheliegende Vergleich mit Frau Mallinger zu Ungunsten des Fräuleins ausfiel, womit aber keineswegs gesagt sein soll, dass die Primadonna aus Dresden ihre Sache schlecht gemacht hätte. Sie gab ihr Bestes, aber was sonst gezündet haben mochte, uns liess es kalt. Sollte lediglich die Macht der Gewohnheit daran schuld gewesen sein? Sollte es nicht irgendwo fehlen? Das mögen Kundigere entscheiden!

Mit einiger Spannung erwartete man die Aufführung der Bruch'schen „Hermione". Die Freunde des Werkes hofften zuversichtlich, es werde dasselbe mit einem Schlage dem ganzen Wagner-Humbug ein ebenso schnelles als schmähliches Ende bereiten. Offen gestanden, haben wir völlig gelassen dem entscheidenden Tage entgegengesehen, und der Erfolg hat uns Recht gegeben. Der dramatische Tondichter macht jetziger Zeit ganz merkwürdige Erfahrungen. Irgend eine akademische Clique, die sich um die stark zerschlissene Fahne der „Classicität" schaart, sagt wohlmeinend: Junger Mann, hüte dich vor den Schlingen der Zukunftsmusik; geräthst du unversehens in Wagner'sches Fahrwasser, dann schlage ein Kreuz und entrinne der Versuchung. In dem Maasse es dem also Berathenen dann gelingt, abseits zu bleiben, hält sich allgemach das Publicum ferne, und da ohne dieses keine Oper der Welt bestehen kann, so wandert das Werk nach kurzer Zeit in die Theaterbibliothek, in die grosse Leichenhalle. Aller Fleiss war vergebens; Korn und Spreu, Gold und Schlacke werden im Archive bestattet, und die Leidtragenden seufzen: *Per aspera ad — acta!* Wie viele solcher Erfahrungen mögen wohl noch nöthig sein, ehe unsere Componisten klug werden, ich meine so klug, um einzusehen, dass sie in den ausgetretenen Gleisen nicht zum Ziele gelangen?

Auch die grösste Wirkung, namentlich wenn sie den Massen gegenüber erzielt werden soll, setzt sich aus einer Menge kleiner Ursachen zusammen. Schon das Personen-Verzeichniss hatte nichts Anheimelndes. Die Namen auf *—us* und *—es*, auf *—a* und *—e*, arkadische Schäfer und apollinische Priester liegen ausserhalb des Vorstellungskreises der Menge. Die Verlegenheit, wie man Hermione auszusprechen habe, lag dumpf und schwer in den Gemüthern der Leser. Dem einzigen Florizel lag es ob, die Verbindung zwischen Arkadien und Berlin herzustellen; der klang, verglichen mit den übrigen, so, als gehöre er einem alten, lieben Bekannten an. Natürlich wurde im ersten Anlauf die zweite Silbe betont. Ich lege kein Gewicht darauf, dass irgend ein Spottvogel Hermione in Herr Jemine verwandelte; hiess es doch auch von einer gewissen Gudrun: die wird gut ruhn, und von den früheren Nibelungen behauptete der Volkswitz, sie seien nie gelungen. Euryanthe gilt immer als die Ennuyante, und die Sophokles-Mendelssohn'sche Antigone reizte den Berliner zu dem Frag- und Antwortspiel: Antik? O ne! An dergleichen Scherzen stirbt kein gesundes, lebenskräftiges Werk, obgleich sie manchmal Nägel zum Sarge sind; es hat dem „Freischützen" nichts geschadet, dass man ihn Schreifritz nannte. Eine starke Constitution überwindet Manches. Jener Medicinalpfuscher schrieb in sein Receptbuch, um die Wirkung eines gewissen Heilmittels anzudeuten: Den Schmieden dients, die Schneider gehen drauf. So wird es wohl auch hier sein. Ehrlich gesagt, ich bin besorgt um die gute „Hermione".

Was das Textbuch anbetrifft, so müsste man eigentlich eine ganze Abhandlung darüber zu schreiben die Erlaubniss haben. Ich soll mich aber kurz fassen. Drei Männer haben daran gearbeitet; Robert Greene schrieb ein Märchen von Dorastus und Faunia, Shakespeare schuf aus diesem das „Wintermärchen", und Emil Hopffer formte daraus einen Operntext. Greene erzählt uns von einem böhmischen Könige, Namens Pandosto, seine Gemahlin hiess Bellaria, ihr Sohn Garrinter. Der König Egistus von Sicilien landet mit seiner Flotte an Böhmens Küste (!), um den Beherrscher dieses unwirthlichen Landes zu besuchen. Pandosto hat heftige Anfälle von Eifersucht und verlangt von Franio, dem Mundschenken, er solle den Gastfreund aus dem Wege schaffen. Dieser und jener ziehen es vor zu entfliehen. Hermione fällt der

Wuth des Getäuschten zum Opfer. Ihr zweites Kind, von dem bei Greene und auch bei Shakespeare rechtzeitig die Rede ist, bezüglich dessen aber Hr. Hopffer ein decentes Schweigen beobachtet, bis man im zweiten Acte die Existenz der kleinen Weltbürgerin plötzlich erfährt, wird der Mutter entrissen und in ein Boot gelegt, welches auf den Seeweg von Böhmen nach Sicilien geschoben wird. Kahn und Kind gelangen wohlbehalten nach Sicilien. Während Bellaria und ihr Sohn schnell hintereinander sterben und Pandosta alltäglich weinend das Grab seiner Lieben besucht, wächst das Töchterchen unter dem Namen Faunia in einfachen Verhältnissen auf, wird gross und schön und vom Königssohne Dorastus entdeckt und geliebt. Die Furcht vor dem gestrengen Herrn Vater Egistus treibt das Pärchen wieder nach Böhmen, und hier kommt Alles nach einigen Zwischenfällen zu einem guten Ende. Im Glücke der Kinder erblüht, was den Eltern versagt war: holder Friede, Versöhnung!

Shakespeare verlegt die Schauplätze. Pandosta-Leontes beherrscht Sicilien, Egistus-Polixenes erhält Böhmen. Die Meerstrasse des Greene'schen Märchens verbindet auch bei ihm beide Länder. Bellaria-Hermione stirbt nicht, sondern wird von Paulina, der Vertrauten, circa 16 Jahre lang verborgen gehalten und endlich durch einen kleinen Theatercoup ihrem reuigen Gatten wieder zugeführt. Faunia-Perdita und Dorastus-Florizel werden ein selig Paar; ein alter böhmischer Schäfer, der in einer wüsten Gegend nahe am Meere zwei verirrte Mitglieder seiner Heerde suchte, hat das ausgesetzte Kind gefunden und erzogen.

Was im Sprichwort ein „böhmisches Dorf", das war für Greene und Shakespeare Böhmen überhaupt: *terra incognita*. Der Dichter unserer Tage darf aber nicht mehr von einer böhmischen Küste erzählen, Hr. Hopffer war gezwungen, dem Schäfer einen Landstrich in Arkadien anzuweisen und Polixenes zum Beherrscher dieses Landes zu machen. Für die Boten ist dadurch der Weg zum Orakel Apollo's, welches wegen Treue oder Untreue Hermione's befragt werden muss, erheblich abgekürzt. Autolykus ist mit seinen humoristischen Episoden verbannt, Tölpel, der junge Schäfer, auch, und der Alte bewegt sich hübsch manierlich und gesetzt. Das soll man nicht tadeln. Die naturwüchsige Komik, wie sie Shakespeare liebt, möchte sich schwerlich mit guter Wirkung in das Libretto einfügen lassen.

Wider die Diction möchte ich nichts einwenden; die Verse sind geschickt gemacht, die Bilder gut gewählt. Provinzialismen wie: „Gleich will ich hin zum König gehen", hätten vermieden werden können. Der Verfasser wird sich hoffentlich nicht auf Gumbert als Gewährsmann berufen, dessen Uebersetzung der „Afrikanerin" von solchen Flüchtigkeiten wimmelt. Ein Vers ist gar nicht zu componiren, wenigstens nicht so, dass er einen Sinn gäbe: „Ach, ich bin kinder-, heimathlos". Auch darauf hat ein Dichter zu achten! Wendungen gleich den folgenden: „Ich bin mutter- und vaterlose Waise", — oder: „Ich bin rath- und hilflos" spotten der Kunst des Tonsetzers, was ich beiläufig hier ganz allgemein bemerkt haben will. Noch etwas fiel mir auf, eine Kleinigkeit ist es! Eine der vielen erläuternden Anmerkungen lautet: Florizel und Perdita sitzen kosend und plaudernd auf einer Bank am Hause. Was heisst denn eigentlich kosen? Früher war es gleichbedeutend mit „schwätzen", „zärtlich plaudern"; nach heutigem Sprachgebrauch bedeutet es etwas Anderes. Eines der vielen Beispiele von Um- und Weiterbildung auf sprachlichem Gebiete.

Hinsichtlich der Charakterzeichnung trägt der Dichter auch sein Theil Schuld, wenn der Zuschauer sich für Leontes nicht recht erwärmen kann. Se. Majestät geberden sich als Herrscher und Ehemann äusserst tyrannisch und schwanken unaufhörlich zwischen blindem Wüthen und schwächlichem Jammer. Die sinnlose Eifersucht verleitet ihn mehr als einmal zu einem fast hirnlosen Gebahren. Die Mordgelüste, die Auflehnung gegen die Götter, das Ignoriren der Volksstimme erwecken kaum mehr als ein pathologisches Interesse; man fragt sich: Was wird nur dieser querköpfige Despot noch Alles angeben? Wo ist die Sühne für alle Missethat? Nach 16 Jahren wird ihm seine Frau wieder zugeführt, im Scherzspiel könnte das als genügende Strafe aufgefasst werden, hier geht es aber gar ernst her, und dergleichen heitere Ausflüchte sind durchaus unzulässig. Zerbrechen wir uns nicht den Kopf.

Nun zur Musik. Ich kenne von Bruch manche Composition, welche geeignet ist, ein günstiges Vorurtheil für ihn als dramatischen Componisten zu erwecken. „Hermione" erfüllt aber nicht ganz, was z. B. „Frithjof" versprach. Vor allen Dingen hat der Tonsetzer, trotz sichtlichem Bemühen, die musikalische Umgangssprache, wie die heutige Bühne sie fordert, nicht in der Gewalt. Aus dem trockensten, zopfigsten Recitativ springt er unverzagt und unvermittelt in ein Fahrwasser, welches wenigstens an das Wagner'sche grenzt. Die Angst vor der unendlichen Melodie treibt ihn alle Augenblicke ins Mauseloch der „authentischen Cadenz", dem besten Anfange schnedet häufig ein klägliches Ende, das kühn angelegte Schlagwort verläuft elend in die Phrase. Nun haben wir aber so ziemlich Alle, Sänger sowohl als Hörer, gerade die Phrase herzlich satt. Diese musikalischen „Stammbuch-Verse" mit den observanzmässigen Cäsuren und Clauseln, Hebungen und Senkungen, haben mit der Zeit fast all ihren Zauber verloren, wenigstens nehmen sie sich in der Oper meist sehr unvortheilhaft aus. Das Studium der „Meistersinger" wäre Denen zu empfehlen, welche sich in dieser hochwichtigen Frage orientiren wollen.

Mit der Behandlung des Orchesters zeigt sich Bruch wohl vertraut, schon die Einleitung legt in dieser Hinsicht ein gutes Zeugniss für ihn ab. Wäre er nicht eine vorwiegend lyrische Natur, die vor allen Dingen das Weiche, Empfindsame aufsucht und dem Pathetischen gern eine Leichenbittermiene aufzwingt, er würde dem Instrumentalen Wirksameres zugeschrieben haben. Es wollte mir scheinen, als ob der Stellen nicht gar viele wären, in denen das Orchester sich zu schlagfertig charakteristischem Ausdrucke erhebt; selbst im dritten Acte, dessen pastoraler Untergrund aufs Glücklichste getroffen ist, tragen die Herren Schäfer und die arkadischen Fräuleins eine Bildung, einen Schliff zur Schau, welche nirgends verletzt, aber auch nicht reizt. Statt des sittigen Benehmens möchte man es gern hören und sehen, dass der Becher der Lust überschäumte. Die fest umschriebenen Grenzen der musikalischen Wohlanständigkeit zu durchbrechen, dazu besitzt Herr Bruch eine viel zu sorgfältige künstlerische Erziehung und eine allzu grosse Scheu vor dem übel berufenen „Realismus", der, wie man sagt, itzo sengend und brennend die musikalischen Gefilde verheert. Die Partitur enthält trotzdem gelungene Illustrationen; schade, dass sie nicht häufig genug erscheinen, oder zu dunkel in den Umrissen, zu überfein in der Zeichnung sind, um verstanden zu werden. Die zischelnden Hofleute hört man sehr deutlich heraus, die Liebesgeschichte Perdita's und Florizel's erfreut durch ihre gefällige Deutlichkeit, das Sinnen und Minnen liegt für Hrn. Bruch innerhalb des künstlerischen Vermögens, aber in die Gemüthstiefen des Leontes weist uns selten ein lichter Strahl. Hier ist das Meiste grau in grau gemalt, nur die Reue-Arie im vierten Act bildet eine rühmliche Ausnahme. Es ist ein missliches Lob, wenn man sagt: Na, stellenweise bietet die Oper sehr Gelungenes! Und doch kann ich der Bruch'schen „Hermione" kein anderes spenden. Bacchus-Chor und Trauermarsch gefielen mir nicht, „und war doch gewiss kein Fehler drin!" — aber an Ort und Stelle ist man berechtigt, mehr und Besseres zu erwarten. Wie ganz anders wirkt dagegen der Chor der Landleute! Der Zwiegesang zwischen Leontes und Camillo unterbricht die sterile Oede des ersten Actes auf das Angenehmste. Wie unschön klingt zuletzt das Duett, welches Hermione und Irene im zweiten Acte singen! Oft erspriessen die freundlichsten Tonblumen an entlegener Stelle, und wo man das Höchste fordern darf, bleibt es uns der Componist schuldig. Hermione träumt im Gefängniss die Rettung ihres Kindes, die Musik steht hier keineswegs auf der Höhe der Situation, die dankbare Aufgabe hätte wohl noch eine bessere Lösung verdient; ebenso verhält es sich mit der Schlussscene, in welcher Hermione anscheinend als Marmorstatue entzaubert wird. Im besten Sinne des Wortes sollen hier die Töne „Steine erweichen". Das ist zuviel verlangt, mir wäre genug geschehen, wenn sie zu einem Stimmungsbilde sich fügen wollten, wie es dem ergreifenden Momente angemessen erscheint. Wird nicht in der Seele des Beschauers der eine Gedanke die anderen verdrängen: vor 16 Jahren! Alle haben Hermione damals ange-

klagt gesehen, ihren angeblichen Hingang betrauert, — nicht einmal an dieser Stelle ein Erinnerungs-Motiv? Rein gar nichts, um die Fäden von Einst und Jetzt wirksamer zu schürzen? Man mag über die Berechtigung der Leitmotive nach Gefallen denken, es gibt Augenblicke, in denen sie allein die Mittel zur Herstellung künstlerischer Einheit geben.

Mein letztes Wort: Ich hoffe nicht wenig von Bruch's dritter Oper, nachdem ich „Loreley" und „Hermione" kennen gelernt habe; ich bezweifle nicht, dass die letztgenannte ihre Runde in Deutschland machen wird, wünsche es sogar, damit der Componist aus den mannichfaltigen Urtheilen, Bedenken und Wünschen eine richtige Vorstellung gewinne von Dem, was heutzutage noth thut.

(Fortsetzung folgt.)

## Dresden.

Schon vor Wochen schien die Saison dem Verlöschen nahe und hat doch ihr Dasein bis Ende April gefristet. Die posthumen Concertereignisse waren das Palmsonntagsconcert der Capelle für ihren Pensionsfond und H. v. Bülow's zweites Concert; dem anschliessend, ein Monstrekirchenconcert zum 22. April (des Kronprinzen Geburtstag) und Ende vom Lied ein Concert unserer vielgeschätzten früheren Primadonna Frau Bürde-Ney. Letzteres erfreut sich der neugierig betrachteten Mitwirkung Friedr. Haase's als Declamator des „Erlkönig" und des Hrn. Gura von Leipzig als erstmaliges Gastdebut in Dresden. R. Franz und Schumann tragen die Hauptsäulen des Programms — ein endlich erreichter Fortschritt, dass wir in „Lieder"-Beziehung mit unwürdigem Nihilismus verschont werden. Es hat bis zum Jahre 1872 gedauert, bis z. B. R. Franz in den Gesammtprogrammen des Winters ein Dutzendmal vertreten erscheint. — Im Palmsonntagsconcert war Lachner's „Requiem" neu. Die unbefangene Kritik allerorten hat ziemlich übereinstimmend ergeben, dass man dem Werke Fluss der Factur, eine gewisse zartsinnige, allerdings auch weibliche Conception und keinen Grad von Neuheit der Gedanken zusprechen könne. Die Passivität der Empfindung, oder besser die Neutralität derselben, wird das Werk vor starken Anfeindungen schützen. Es ist kein kraftvoller poetischer Wille, der es geschaffen hat und der etwa gestrebt hätte, die flache Alltagsstimmung des Hörers zu der einsamen Höhe einer grossartigen dichterischen Stimmung emporzuerheben; aber dem Commensurablen ist überall mit grossem Kunstgeschmack Rechnung getragen, und einige verwischte Banalitäten (z. B. das „Pleni sunt") abgerechnet, erhält sich das Werk durch geschickte und feinsinnig zugeschliffene Mache immer auf der mittleren Höhe des Ansprechenden.

In Dresden ward der von Lachner selbst dirigirten Aufführung nur sehr mässiger Erfolg zu Theil. Ueber die folgende neunte Symphonie Beethoven's hätte ich schon einiges allgemein Wichtige zu sagen. Aber das mag bis nach der Bayreuther Aufführung dieses Werkes verschoben bleiben. v. Bülow spielte vor überfülltem Hause und unter enthusiastischem Beifall unvergleichlich Beethoven's Sonate in Es Op. 31, wie man sie schwerlich geistvoller je gehört. Weniger sprachen die Mendelssohn'schen Capricietten und Verwandtes an. Bülow's Spiel erscheint da fast wie Vergeudung, weil die hier lediglich in Betracht kommende Glätte und Zartheit der Technik auch von Anderen geleistet wird und für den Philosophen unter den Pianisten an diesen Stücken keine Aufgabe erwächst. Liszt's klangeffectreiche spanische Rhapsodie erregte mannichfache Bewunderung. Den Preis des Abends darf man den fugirten Stücken Bach's, Scarlatti's und J. Rheinberger's zuerkennen, die, sämmtlich an sich höchst interessant, in musterhaft logischer und dynamisch-feinschattirter Weise zum Vortrag kamen. — Im Theater folgte dem Halberfolg der Frau Lucca ein lebhaft ansprechendes zweites Gastspiel der Frau Artôt-Padilla (italienische Truppe des Sign. Pollini) und neuerdings Frl. Orgeni. Letztere will den hier herrschenden Theateranschauungen diesmal eingehend entsprechen und die Senta und Elsa singen. — Noch ist „Alceste" rückständig, „Hermione" (von Bruch) ungegeben und Reissmann's „Gudrun" nur als unblutiges Project-Gespenst sagenhaft vorübergehuscht — so verlautet schon wieder von abermaligen Projecten grösserer Art: man wird geben (neustudirt) Meyerbeer's „Propheten". Vom 15. Mai ab wird das Schauspiel Ferien machen und werden nur vier Opern in der Woche dem Moloch „Fremdenverkehr" geschlachtet werden. Daraus leitet die k. Intendantur (Graf Platen) ab, es könne dem k. Kammermusik-Verein Urlaub nach Bayreuth nicht bewilligt werden. Bei eingehender Erwägung ist von der persönlichen Initiative des Grafen Platen immer noch zu erwarten, dass er einige Ausnahmen werde gelten lassen. Platen hat seither nicht nur die Oper im Allgemeinen mit Vorliebe gepflegt, sondern weitaus am meisten für die Inscenirung der Wagner'schen Opern gethan. Wer mag ihm wohl vorgestellt haben, dass von den vierfach besetzten Bläsern z. B. keiner für zwei Tage entbehrlich sein sollte — selbst bei vier Opern in der Woche?

Principiell kann gegen Wagner eine Strömung — etwa in oberen Regionen — unmöglich vorhanden sein. Sonst würde man doch der Statistik den Triumph nicht gönnen, dass das Dresdener Hoftheater die glänzendsten Einnahmen mit den Wagner'schen, hier ganz ausgezeichnet gegebenen Opern mache. Und gar heute feiern ca. 600 Schulkinder mitsammt Liedertafeln und Seminarsängern des Kronprinzen Geburtstag mit R. Wagner's Begrüssungshymnus, den er 1844 für den aus England rückkehrenden König Friedrich August componirte. Wer mag — wie gesagt — den sonst so generösen Grafen Platen — zu einer so unfreundlichen Haltung zur Bayreuther Feier bewogen haben? Hoffentlich zerstreut ein günstiger Endentscheid noch jede Besorgniss.

Das Concert des hiesigen Zweigvereins für die Bayreuther Aufführungen 1873 — erste Tage des Mai — bringt lauter Werke aus Wagner's Dresdener Periode. Im Herbst wird man ein zweites mit Werken der jüngsten Periode veranstalten. Die Liedertafel hat auch diesmal in eifrigster Weise die Initiative ergriffen. Es werden gemacht: Ouverture „Rienzi" (1842), „Gruss a. d. König" (1844), „Trauermarsch" für C. M. v. Weber, „Doppelquartett" (an dessen Grab), „Das Liebesmahl der Apostel" und (abweichend von der Chronologie) der „Kaisermarsch" unter Chorbetheiligung des anwesenden Publicums.

Die Theilnahme verspricht eine ganz ausserordentliche zu werden.

Ludwig Hartmann.

## Kürzere Berichte.

**Düsseldorf**, 18. April. An der Grenze unserer musikalischen Wintersaison angelangt, begegnen uns bereits überall neue Rüstungen und Vorbereitungen zur nächsten Tonschlacht in unserer Stadt, nämlich dem 49. Niederrheinischen Musikfest am 19.—21. Mai unter Leitung des Hrn. Anton Rubinstein. Gestatten Sie mir deshalb vorher noch einen kurzen Rückblick auf die seit meinem letzten Berichte stattgefundenen bemerkenswertheren musikalischen Aufführungen. Vor Allem ist der beiden letzten Concerte des Allgemeinen Musikvereines zu gedenken. Einen besonderen Reiz erhielt das 7. Concert am 22. Febr. durch den Vortrag des Esdur-Concertes von Franz Liszt seitens des Hrn. Theod. Ratzenberger. Derselbe spielte ausserdem Präludium, Fuge und Allegro (Esdur) von Bach, Lied (Fisdur) von E. Lassen und Rhapsodie (Fisdur) von Liszt und erntete für seinen musterhaften Vortrag reichen Beifall. Den Schluss des Programms bildete die heroische Symphonie von Beethoven. Zu erwähnen sind noch die gut executirte Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini und das Beethoven'sche „Opferlied" für Altsolo, Chor und Orchester. Warmer Aufnahme erfreute sich das 8. Concert am 14. März. „Die vier Jahreszeiten" von Haydn, unter Mitwirkung von Frl. Math. Weckerlin aus Hannover (Sopran), Hrn. Aug. Ruff aus Mainz (Tenor) und Hrn. J. Bletzacher aus Hannover (Bass) gegeben, übten ihre hier übliche bestrickende(!) Wirkung aus. Die Chöre klangen diesmal ganz vortrefflich, ebenso vorzüglich lösten die Solisten ihre Aufgabe; zu bedauern ist nur, dass das Organ des Hrn. Bletzacher merklich gelitten hat, und der Sänger mitunter ganz erheblich detonirt. — Das v. Bülow'sche Concert am 26. Febr. war von einem sehr ge-

wählten Publicum besucht, welches seine Erwartungen durch das meisterhafte Spiel des berühmten Virtuosen übertroffen fand. — Der Städtische Männergesangverein gab in seinem Concerte am 9. März unter Mitwirkung von Frau Henr. Ullrich-Rohn aus Mannheim und Frl. Marie Koch aus Cöln „Velleda" für Soli, Männerchor und Orchester von C. J. Brambach. Das Werk, welches mit vielem Eifer und Hingebung einstudirt schien, erwarb sich ungetheilten Beifall; wesentlichen Antheil an dem Gelingen hatten wohl die beiden vorgenannten Damen. Frau Ullrich-Rohn excellirte ausserdem durch den Vortrag der Arie der Susanne aus „Figaro's Hochzeit" und des etwas unpassend gewählten Liedes „Das Echo" von Eckert. Sodann mag eines vom Bach-Verein am 26. März veranstalteten geistlichen Concertes noch rühmend gedacht werden. Die Chöre a capella: „O bone Jesu" von Palestrina, „Stabat mater" von Croce, „In Parasceve" von Vittoria wurden mit überraschender Präcision und Reinheit gesungen, hierauf folgten Stradella, Arie für Tenor mit Orgelbegleitung, und die Trauerode für Soli und Chor von J. S. Bach. Der Vortrag des letzteren Werkes legte besonders Zeugniss ab von den tüchtigen Kräften, über welche der sich schön entwickelnde Verein verfügt. Die von dem Cölner Quartettverein und dem gräflich Hochberg'schen Streichquartett veranstalteten Soiréen für Kammermusik fanden ein, wenn auch nicht zahlreiches, doch ausgewähltes Publicum, beschränkten sich jedoch auf nur einige Aufführungen. — Der Philharmonische (Instrumental-)Verein, welcher in Verbindung mit dem Gesang-Quartettverein jüngst ein Concert gab, zeigte bedeutende Fortschritte in Bezug auf exactes Zusammenspiel und detaillirtere Ausführung der Instrumentalsätze. Die beabsichtigte Verbindung beider letztgenannten Vereine zum Behufe gemeinsamer Aufführung grösserer Werke für Männerchor mit Orchester kann im Hinblick auf die tüchtigen zur Verfügung stehenden vocalen Kräfte nur eine zweckdienliche genannt werden. Endlich sei noch erwähnt, dass auch Hr. Hofpianist Ratzenberger in der Charwoche ein geistliches Concert unter Mitwirkung eines gemischten Chores veranstaltet hatte, welches vielen Anklang gefunden hat. G. G.

**Prag,** 20. April. In den verflossenen zwei Monaten drängten sich die Concerte, und es würde die statistische Aufzählung der sämmtlichen Vereins-, Künstler- und Wohlthätigkeitsconcerte eine lange Reihe bilden. Leider überwiegt noch immer die letztgenannte Gattung sowohl wegen der Quantität, als auch der schlechten Qualität. Wir erlauben uns blos die bemerkenswertheren Concerte herauszuheben und müssen deshalb das vierte und fünfte Concert des Conservatoriums zuerst nennen. Im ersteren am 10. März hörten wir die zweite Symphonie von Schumann, die erste Serenade von Volkmann, ein weniger gelungenes Werk des Meisters und von etwas matter Erfindung, dann die selbständigen Stücke aus der „Sommernachtstraum"-Musik, welche bis auf die allzu raschen Tempi gut und insofern zum Danke des Publicums gegeben wurden, als der Genuss des Hörers bei Aufführung derselben im Theater durch die lauten Gespräche während der Zwischenacte stets beeinträchtigt wird. Der Gesang wurde durch Frl. Adele Löwe, die Primadonna des deutschen Landestheaters, vertreten, der wir jedoch lieber auf der Bühne als im Concertsaale begegnen. Das Conservatorium hat übrigens auch eine zahlreich besuchte Gesangschule; da sie aber in keinem der fünf Concerte ein Lebenszeichen oder einen Ton von sich gab, so müssen wir annehmen, dass die Gesangsabtheilung eine — geheime Abtheilung bleiben soll. — Das fünfte Concert am 26. März führte uns zwei Gäste vor. Hr. Professor Rheinberger aus München dirigirte seine „Wallenstein"-Symphonie unter allgemeinem Beifall, und Frau Sara Heinze aus Dresden spielte das Fmoll-Concert von Chopin und das Fmoll-Concertstück von Weber. Ihre gründlich durchgebildete Technik fand die vollste Anerkennung, wenn auch in Chopin's Werke ein höherer Grad poetischer Wärme vermisst wurde. Die übrigen Nummern waren Schubert's Trauermarsch, orchestrirt von Liszt, und eine bedeutungslose Concertouverture in Dmoll des Conservatoriumsdirectors Hrn. Krejci. Im dritten Philharmonischen Concerte am 1. April kamen nur vier Instrumentalwerke in einer absonderlichen Zusammenstellung vor, nämlich die köstlich frische Ouverture zu „Ali Baba" von Cherubini, hierauf die ritterliche „Euryanthen"-Ouverture und Berlioz' „Carneval romain", zwischen welchen Compositionen die Bdur-Symphonie von Haydn bescheiden aufblühte. Im vierten und letzten dieser unter Leitung des Hrn. Smetana, Capellmeisters des böhmischen Theaters, stattgefundenen Concerte trat am 14. April derselbe auch wieder nach längerer Zeit selbst als Pianist auf und bewährte in dem Cmoll-Concerte von Beethoven seine von früher her accreditirte Künstlerschaft. Der zum ersten Satze hinzucomponirten langen Cadenz, welche eine Fugenexposition, eine Nocturne und eine Bravour-Etude enthielt, konnten wir keinen Geschmack abgewinnen. Dieses Concert brachte uns noch zwei einheimische Novitäten, das stark mit Wagner'schen Mitteln arbeitende Vorspiel zu Smetana's unvollendeter Oper „Libussa" und die Ouverture zu einer Manuscript-Oper: „Der König und der Köhler" von Dworzak, einem Mitgliede des böhmischen Theaterorchesters. Die letztere Composition nimmt die sämmtlichen Orchesterkräfte unausgesetzt derart in Anspruch, dass wir uns verwundert die Frage stellten, was dem armen Köhler wohl passirt sein müsse, da er einen solchen Lärm schlägt, oder ob hier nur der König das grosse Wort ausschliesslich führt. — Von den in dieser Saison stattgehabten Künstlerconcerten sind zu registriren das Concert des braven Violinspielers Hrn. Schefezik, Concertmeisters am Mozarteum zu Salzburg, ehemaligen Zöglings des Prager Conservatoriums, jenes des tüchtigen hiesigen Clavierlehrers Hrn. von Havkowsky und des jugendlichen Pianisten Hrn. Rückkauf, eines Schülers der Schule von Proksch, von dem man jedoch jetzt nur als von einem „vielversprechenden" Talente sprechen kann. Das selbständige Concert, welches unsere erste Pianistin Frl Sophie Dittrich am 7. d. M. veranstaltete, war von einem sehr zahlreichen und distinguirten Publicum besucht; die rauschenden Beifallsäusserungen und die kostbaren Bouquetspenden bekundeten die grosse Beliebtheit, deren sich die Künstlerin in den hiesigen Kreisen mit vollstem Rechte erfreut. Sie hatte diesmal auch wirklich ihren guten Tag und gab uns auf einem prächtigen Bechstein'schen Flügel in Schumann's Sonate Op. 11, der grossen Amoll-Fuge (à la Tarantella) von Seb. Bach und kleineren Solostücken Reproductionen von zutreffendstem Verständniss und feinstem Geschmack. — In eine Besprechung der buntscheckigen Programme der zahlreichen Wohlthätigkeitsconcerte können wir uns nicht einlassen, wenn auch hierdurch manche vereinzeltstehende gute Orchester- oder Sololeistung unerwähnt bleiben muss; doch „werft sie nur zusammen in die Wolfsschlucht" mit dem „Scheusale" der Wohlthätigkeitsconcerte. — Am Ende der Concertsaison — *last but not least* — kam Meister Bülow. Das überschwänglichste Lob seiner ausserordentlichen Leistungen wäre aber nur der schuldige Tribut des Referenten und könnte zu dem Weltrufe des grossen Künstlers nichts mehr beitragen; wir beschränken uns deshalb darauf, zu constatiren, dass derselbe in dem am 16. d. M. gegebenen einzigen Concerte dem entzückten Publicum einen Hochgenuss bereitete und einen unvergesslichen Eindruck hinterliess. A. K.

## Concertumschau.

**Bern.** Am 13. April Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri" durch den Cäcilienverein.

**Braunschweig.** 6. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik: Adur-Symphonie von Mendelssohn, „Rêverie" für Orchester von R. Metzdorff, „Tell"-Ouverture von Rossini, Gesangvorträge des Frl. L. Voss aus Berlin, Violinvorträge (u. A. Concert von J. Raff) des Hrn. Wilhelmj. Ueber letzteres, von den besten Stimmen als bedeutende Novität anerkannte Werk wird in einem dortigen Blatt unter der Chiffre M. ein höchst possirliches Urtheil gefällt, aus welchem wir nur folgenden Satz als Curiosum abdrucken: . . . . „Aber Wilhelmj ist vielseitig, er wird jedem Componisten, jeder Richtung des Geigenvirtuosenthums gerecht, und so konnte derselbe auch mit diesem Werke seine Ueberlegenheit und grosse Künstlerschaft beweisen". Dagegen schwelgt der Herr Referent etwas nachträglich und ausführlich in dem von Mendelssohn's Symphonie gehabten Genuss.

**Breslau.** Tonkünstlerverein am 22. April: Phantasiestücke für Clavier und Violine von Schumann, 2 Präludien und Fugen von S. Bach, Septett Op. 20 von Beethoven.

**Cassel.** 6. Abonnementconcert im Hoftheater: Cdur-Symphonie von Mozart, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Frühlingsphantasie" von Gade, Clavierconcert von F. Gernsheim und Concertparaphrase von Liszt, gespielt von Hrn. C. Heymann aus Cöln, Gesangvorträge des Frl. Clemens und des Hrn. Zottmayr.

**Chemnitz.** Symphonieconcert im Elysium am 19. April mit folgendem interessanten Programm: Ouverturen Op. 124 von Beethoven und zu „Manfred" von Schumann, Menuett und Scherzo aus der Ddur-Serenade von Brahms, Suite Op. 101 von Raff, Marsch der Kaiserlichen aus „Julius Cäsar" von H. v. Bülow, „Les Préludes" von Liszt, Serenade No. 3 für Streichorchester von Volkmann, „Meistersinger"-Vorspiel von Wagner.

**Darmstadt.** 6. Concert der grossherz. Hofmusik: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, Ouverturen zu „Waldmeisters Brautfahrt" von F. Gernsheim und Op. 115 von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. E. Reitz, Claviervorträge des Frl. L. Jung.

**Dordrecht.** Am 16. April gelungene Aufführung von G. A. Heinze's Oratorium „Sancta Caecilia" durch die Maatschappij tot bevordering der toonkunst unter Leitung des Hrn. F. Böhme und solistischer Mitwirkung des Frl. W. Gips. Der Componist und die anwesende Verfasserin des Oratoriumtextes, Fr. Heinze-Berg, wurden am Schluss der Aufführung durch eine Lorbeerkranzspende, Frl. Gips durch Ueberreichung eines Ehrenmitglied-Diploms von Seite des gen. Vereins beehrt.

**Elbing.** Kirchenconcert von Hrn. F. W. Markull am 13. April mit Werken von Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn, Markull etc.

**Essen.** 3. Concert des Gesang-Musikvereins: 1. Satz aus der unvollendeten Hmoll-Symphonie und 2. Entr'act zu „Rosamunde" von Schubert, Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester von J. Brahms, Chorphantasie von Beethoven (Piano: Hr. I. Seiss aus Cöln), Morgenhymne aus Spontini's „Vestalin," „Brautchor" aus Wagner's „Lohengrin", Lieder für gemischten Chor von Schumann, Arie von Mozart (Frl. Emilie Voigt), Solovorträge des Hrn. I. Seiss.

**Gr. Glogau.** Am 12. April Aufführung von A. Rubinstein's geistlicher Oper „Das verlorene Paradies" durch die Singakademie, welcher gutes Gelingen nachgerühmt wird.

**Görlitz.** Am 29. März von Hrn. W. Klingenberg geleitete Aufführung von Graun's nicht todt zu machendem „Tod Jesu".

**Oldenburg.** 47. Concert des Singvereins: „In der Wüste" für Soli, Chor und Orchester von C. Reinthaler, 2. Theil aus Schumann's „Faust"-Musik. Vocalsolisten: Frl. I. Dannemann aus Elberfeld, Hr. Schelper aus Bremen.

**Paris.** Am 1. Mai Aufführung von Händel's „Acis und Galathea" durch die Société Bourgault-Marmontel.

**Zwickau.** 1.—3. Kammermusiksoirée der HH. Wehner, Herrmann und Türke: Forellenquintett von Schubert, Adur-Clavierquartett von J. Brahms, Claviertrios von Beethoven (Op 70, No. 2, und Op. 97), Schubert (Esdur) und Schumann (Fdur), Duo-Sonaten von Beethoven (Op. 69) und Schumann (Op. 105), Dmoll-Claviersonate von Weber.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Das Gesammtgastspiel der italienischen Operngesellschaft Pollini's im Opernhause erreichte am 17. d. M. („Liebestrank") seinen Abschluss. — **Breslau.** Die von Pollini geleitete italienische Operntruppe eröffnete im Lobe-Theater mit Donizetti's „Dom Pasquale" eine Reihe von Vorstellungen. — **Cöln.** Am 21. d. M. verabschiedete sich von hier der k. k. österreich. Hofopernsänger Hr. Adams aus Wien als Edgardo in der „Lucia von Lammermoor". — **Dresden.** Frl. Aglaja Orgeni vom Hoftheater zu Hannover eröffnete an der hiesigen Hofbühne am 18. d. M. als Lucia von Lammermoor ein Gastspiel, in dessen fernerem Verlauf die Sängerin zunächst (am 20. d. M.) als Angela im „Schwarzen Domino" auftrat. — **Hamburg.** Hrn. Sontheim's 7. und 8. Gastspiel bot den Raoul in den „Hugenotten"; in beiden Vorstellungen dieser Oper wurde die Partie der Valentine durch Frl. Nesweda vom Ungarischen Nationaltheater zu Pest zur Darstellung gebracht. — **London.** Frau Lucca begann ihr hiesiges Gastspiel an der Royal Italian Opera am 8. d. M. als Zerline in „Fra Diavolo" und erntete wiederholt lebhaften Beifall. — **Wien.** Am 17. d. M. sang Frl. Dillner aus Prag im Hofoperntheater die Titelrolle in Gounod's „Margarethe". An derselben Bühne werden demnächst die königl. sächs. Hofopernsänger HH. Jäger und Schaffganz und die Kammersängerin Frau Georgine Schubert eine Reihe von Gastspielen geben. Im Theater an der Wien setzten die Italiener am 15. und 17. d. M. im „Barbier" und am 20. in der „Sonnambula" ihr Gesammtgastspiel mit ungeschwächtem Erfolg fort. — **Wiesbaden.** Hr. Uttner aus Chemnitz ist als Bassbuffo an die hiesige Hofbühne engagirt worden. — **Würzburg.** Gelegentlich der Aufführung von Méhul's „Joseph in Egypten" am 16. d. M. — beiläufig bemerkt, der letzten Vorstellung in dieser Saison — sang Frl. Adele Benetti vom Hoftheater zu Darmstadt hier den Benjamin als Gast.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 20. April: „Komm, Jesu, komm" von J. S. Bach; „Ich lasse dich nicht" von J. Chr. Bach. Nicolaikirche am 21. April: Hymne von Spohr. — **Breslau.** Pfarrkirche zu St. Maria Magdalena am 20. April: Fest-Cantate von H. Schönfeld. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 21. April: „Die Welt voll Glück und Heil", Chor a capella von Händel. St. Jacobikirche am 21. April: „Herr, unser Gott! erhöre unser Flehen", Hymne für Männerchor von Schubert. — **Dresden.** Kreuzkirche am 20. April: „Habe deine Lust an dem Herrn" von X.; „Gott, mein Heil", Motette von M. Hauptmann. Frauenkirche am 21. April: „Aus deinem Quell, Allvater", Cantate von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 21. April: Geistliches Lied von Vulpius. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 21. April: Preismesse in G nebst Einlagen von Joh. Ev. Habert. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 21. April: Messe (neu) nebst Einlagen von Frau Anna Pessiak, geb. Schmerling. Dominicanerkirche am 21. April: Messe in C, Op. 23, von C. Kempter mit Einlagen von Randhartinger und Ortmann. Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 21. April: Messe in C von M. Haydn mit Einlagen von Krall. Pfarrkirche am Rennwege am 21. April: Nelson-Messe von J. Haydn. — **Zwickau.** Kirchenmusik im Monat März: „Ecce homo", Passionsmotette von Gallus; Osterhymne von C. Löwe; Ostergesang aus dem Jahre 1710, Tonsatz von B. Klein; Passions-Oratorium von H. Schütz.

## Opernübersicht.

(Vom 14. bis 20. April.)

**Leipzig.** Stadtth.: 14. Regimentstochter; 15. Fidelio; 16. Oberon; 18. Lohengrin; 19. Wilhelm Tell. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 14. Fidelio; 15. Rigoletto; 16. Meistersinger; 17. Liebestrank; 19. Frithjof (Hopffer). Walhalla-Volksth.: 14., 15. u. 17. Wilhelm Tell; 16. Schöne Galathea; 20. Jüdin. Victoria-Th.: 14. Indigo. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 14. Matador (Hofmann); 15. u. 20. Pariser Leben; 16. u. 18. Rajah von Mysore (Lecocq); 17. Perichole; 19. Eine närrische Hochzeit (Härtel). — **Bremen.** Stadtth.: 14. Hans Heiling; 17. Hermione (M. Bruch). — **Breslau.** Lobe-Th.: 19. Dom Pasquale; 20. Barbier von Sevilla. — **Cöln.** Thalia-Th.: 14. Weisse Dame; 15. Lustige Weiber; 16. Nachtlager von Granada. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 14. Armide; 16. Zauberflöte; 18. Lucia von Lammermoor; 20. Schwarzer Domino. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: Nachträglich: 12. Prophet. — 14. Jüdin; 17. Don Juan; 19. Stumme von Portici. — **Hamburg.** Stadtth.: 14. Jüdin; 16. u. 18. Contarini (H. H. Pierson); 17. Hugenotten; 19. Postillon von Lonjumeau; 20. Don Juan. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 14. Afrikanerin;

15. Die beiden Schützen; 17. Postillon von Lonjumeau. — **Magdeburg.** Stadtth.: 14. u. 16. Rienzi; 18. Undine. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 14. Wilhelm Tell; 17. Aschenbrödel (N. Isouard). — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 14. Schweizerfamilie (Weigl); 16. Freischütz; 19. Czaar und Zimmermann. — **Nürnberg.** Stadtth.: 14. Templer und Jüdin; 19. Lohengrin. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 15. Czaar und Zimmermann; 18. Grossherzogin von Gerolstein; 19. Regimentstochter. Kralovské zemské ceské divadlo: 16. La Traviata; 18. Faust a Markéta; 19. Ostrí Hosi (Suppé); 20. Prvni den stesti (Auber). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 14. Norma. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 14. Lohengrin; 17. Armide. — **Wien.** K. k. Hofoperntn.: 14. Hans Heiling; 15. Robert der Teufel; 17. Margarethe; 18. Mignon; 19. Rienzi. Carl-Th.: 19. Insel Tulipan; 20. Fleurette, Mädchen von Elisonzo (Offenbach). Theater an der Wien: 15. u. 17. Barbier von Sevilla; 16. Indigo; 18. Grossherzogin von Gerolstein; 20. La Sonnambula. Strampfer-Th.: 15. Rose von St. Flour; 16., 17., 18., 19. u. 20. Das Testament des Hrn. von Münchhausen (Lecocq). — **Würzburg.** Stadtth.: 15. Martha; 16. Joseph in Egypten.

## Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester. (Essen, 3. Concert des Gesang-Musikvereins.)
— — Menuett und Scherzo aus der Ddur-Serenade. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
— — Clavierquartett in Adur. (Zwickau, 2. Kammermusiksoirée der HH. Wehner und Genossen.)
Bülow (H. v.), Fragment aus „Julius Cäsar". (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
Gernsheim (F.), „Waldmeisters Brautfahrt", Concertouverture. (Darmstadt, 6. Concert der grossherz. Hofmusik.)
Heinze (G. A.), „Sancta Caecilia", Oratorium. (Dordrecht, Concert der Maatschappij tot bevordering der toonkunst.)
Liszt (F.), „Les Préludes". (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
— — „Die Seligkeiten". (Halberstadt, Concert in der Martinikirche.)
Metzdorff (R.), „Rêverie" für Orchester. (Braunschweig, 6. Abonnementconcert.)
Raff (J.), Orchestersuite. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
— — Concert für Violine mit Orchester. (Weimar, Hofconcert. Braunschweig, 6. Abonnementconcert.)
Reinthaler (C.), „In der Wüste" für Soli, Chor und Orchester. (Oldenburg, 47. Concert des Singvereins.)
Rubinstein (A.), „Das verlorene Paradies". (Gr. Glogau, Concert der Singakademie.)
Volkmann (R.), 3. Serenade für Streichorchester. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
Wagner (R.), Vorspiel zu den „Meistersingern". (Ebendaselbst.)

## Journalschau.

Echo No. 16 nebst Beilage. Berichte, Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 16. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 17. Besprechung von F. Liszt'schen Kirchen-Chorgesängen. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Rich. Wagner, welcher vor einigen Tagen zu dauerndem Aufenthalt in Bayreuth eingetroffen ist, lässt im Anschluss an seine auch von uns in der vor. No. abgedruckte Einladung eine die Vertretung der Patrone seines Unternehmens bei den Berathungen über die Vergebung der Freiplätze zu der Festaufführung am 22. Mai betreffende Privatmittheilung ergehen, aus der uns folgende Stelle einer allgemeineren Kenntnissnahme für werth erscheint: Jeden der geehrten Patrone, welcher für den kommenden 22. Mai Bayreuth nicht zu besuchen gedenkt, bitte ich daher, die ihm für die von mir gewünschte Berathung zustehende Stimme entweder einem anderen Patrone, welcher hierzu einzutreffen gedenkt, oder dem Vorstande eines der Wagner-Vereine zu übertragen. Die geehrten Wagner-Vereine bitte ich hierzu, jedenfalls wenigstens von einem Delegirten sich vertreten zu lassen, welcher demnach für jedes der Patronate, das sich sowohl der Verein selbst erworben, als auch von einem ausser dem Vereine stehenden Patrone zur Vertretung ihm übergeben sein würde, mit einer Stimme an den Berathungen sich zu betheiligen hätte. Derjenige Verein, welchem selbst einen Delegirten abzusenden unmöglich fallen sollte, würde von mir ersucht sein, die ihm zustehenden Stimmen dann einem anderen zur Betheiligung geneigten Verein zu übertragen, so dass ich darauf rechnen könnte, am 22. Mai in Bayreuth das gesammte Patronat meiner Festspiele in der bis jetzt von ihm erreichten Stärke vertreten zu sehen. Im Betreff ihrer Betheiligung am persönlichen Besuche Bayreuth's bei dieser Gelegenheit ist es aber unerlässlich, die geehrten Patrone schliesslich noch dringend zu ersuchen, ihre hierauf bezügliche günstige Entschliessung bis spätestens am 10. Mai an den Verwaltungsrath der Festspiele in Bayreuth schriftlich gelangen zu lassen, und zwar ergeht diese Bitte lediglich im Interesse der nicht unmittelbar patronatberechtigten Mitglieder der Wagner-Vereine, welchen nur dann die bestimmte Anzahl von weiter verfügbaren Zuhörerplätzen bei der Musikaufführung angezeigt werden kann, wenn wir über die Stärke des Besuches der Patrone selbst aufgeklärt sind.

* Unserer heutigen Nummer ist der von den Vereinsstatuten etc. etc. begleitete Aufruf des Akademischen Wagner-Vereins zu Berlin als Beilage mitgegeben. Der Vorstand dieses sich des nationalen Bayreuther Unternehmens so warm annehmenden Zweigvereins glaubt gerade unter den Lesern unseres Blattes auf reges Entgegenkommen rechnen und deshalb ausserdem noch hoffen zu dürfen, dass diese Beilage durch gütige Vermittelung der Letzteren auch noch weiteren, den Bestrebungen dieses Vereins günstigen Kreisen zur Kenntnissnahme gebracht werde. Wir wünschen, dass dieser hoffnungsvollen Annahme die Erfüllung nicht mangeln möge.

* Die Berliner Wagner-Vereine werden ebenfalls in nächster Zeit, und zwar noch früher als der Wiener, nämlich am 28. d. M., ein grosses Concert veranstalten, dessen Reinertrag den Bayreuther Festspielen zufliessen soll. Der Kaiser bewilligte zu demselben bereitwilligst die Ueberlassung des k. Opernhauses und die Mitwirkung des Opernpersonals; den Verkauf der Billets übernimmt der Verein selbst. Das Programm wird unter anderen Wagner'schen Werken enthalten: Eine Faust-Ouverture, Kaiser-Marsch, Vorspiel zu „Tristan und Isolde", „Wotan's Abschied" und „Feuerzauber" aus der „Walküre".

* Die Aufführung von H Berlioz' Requiem durch den Riedel'schen Verein zu Leipzig ist definitiv auf den 8. Mai angesetzt und wird zum Besten der „Beethoven-Stiftung" des Allgemeinen deutschen Musikvereins statthaben.

* An dem im Juli in Osnabrück stattfindenden Sängerfest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln wird sich u. A. Max Bruch als Dirigent betheiligen und die Aufführung seiner „Salamis"-Hymne leiten.

* Das 8. Rheinische Sängerfest soll in der zweiten Hälfte des Monats Juli in Coblenz gleichzeitig mit dem 25jährigen Stiftungsfest des dortigen Gesangvereines „Concordia" abgehalten werden.

* Das Programm des in diesem Jahre endlich in Breslau stattfindenden Schlesischen Musik- und Gesangfestes ist neueren Beschlüssen zufolge auf zwei Tage reducirt worden, und zwar derart, dass am 1. Tage (21. Mai) die Productionen des Gesammtchores stattfinden, während am 2. Tage (22. Mai) sämmtliche an dem Feste theilnehmenden Männerchöre einzeln concertiren. Bis jetzt haben sich etwa 800 Sänger zu dem Fest gemeldet.

* Die Enthüllungsfeier des Schubert-Denkmals in Wien ist nunmehr definitiv auf den 15. Mai festgesetzt.

* In Neapel ist die Subscription für ein Mercadante zu errichtendes Denkmal eröffnet worden. König Victor Emanuel zeichnete 1000 Lire.

* Am 19. April fand im Stadttheater zu Nürnberg die für dort erste Aufführung von Wagner's „Lohengrin" statt.

* Im Théâtre royal de la Monnaie zu Brüssel ging am 6. April Wagner's „Holländer" zum ersten Mal in Scene. Die Aufführung war überaus mangelhaft; gleichwohl schlug die Oper durch.

* Neben der Berliner Hofoper hat neuerdings auch das Weimar'sche Hoftheater F. v. Holstein's „Erben von Morley" in bestimmte Aussicht für die nächste Saison genommen. Die erste Oper desselben Autors, „Der Haideschacht", soll ebenfalls in nächster Zeit eine weitere Bühne, die des Braunschweiger Hoftheaters, beschreiten.

* Am 16. April ging auf dem Hamburger Stadttheater die in diesem Bl. bereits erwähnte Oper „Contarini" von Pierson in Scene. Es wurde nicht nur nach dem Schluss des Werkes der Componist wiederholt gerufen und mit Auszeichnung empfangen, sondern auch die Vertreter der Hauptpartien fanden im Laufe der Vorstellung reichen Beifall, sodass der Erfolg dieser Oper als ein guter bezeichnet werden dürfte. Von anderer Seite spricht man jedoch nur von einem succès d'estime.

* Der bestens accreditirte Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli in Leipzig wird Anfang August d. J. sein 50jähriges Stiftungsfest feiern.

* Franz Liszt ist anfangs dieses Monats in Weimar eingetroffen.

* Als V. Lachner's Nachfolger in Mannheim wird der durch die vortreffliche Leitung der „Lohengrin"-Proben in Bologna bekannt gewordene Wiener Chormeister E. Frank bezeichnet.

**Auszeichnungen.** Der französische Componist und Musikkritiker Erneste Reyer wurde vom Vicekönig von Egypten mit dem Commandeurkreuz des Medschidjeh-Ordens decorirt. — Der um das Magdeburger Musikleben hochverdiente k. Musikdirector G. Rebling hat vom König von Preussen den rothen Adlerorden erhalten.

**Gestorben.** In Stockholm verschied am 3. April die ehedem gefeierte Sängerin Sophie Widerberg. — In Copenhagen starb vor Kurzem der Pianist J. Oldehaver. — In Mailand verschied Ende vor. M. der italienische populaire Componist G. Magazarri.

## Kritischer Anhang.

**Rud. Palme.** Der Clavierunterricht im ersten Monat. Vorschule zu jeder Clavierschule. Leipzig, C. Merseburger.

Der Verfasser behandelt im vorliegenden vier Bogen starken Werkchen mit Sachkenntniss den allerersten Anfang des Clavierunterrichts und vertheilt den Stoff auf acht Abschnitte, welche er „Unterrichtsstunden" benennt. Wenn auch als gewiss anzunehmen ist, dass die geringste Anzahl der jugendlichen Anfänger im Clavierspiel bei wöchentlich zwei Unterrichtsstunden das für jede derselben gegebene Material von einer Lection bis zur anderen vollständig bewältigen wird, so war doch eine bestimmte Eintheilung nothwendig, und es kommt schliesslich auf den Namen dafür wenig an, womit sich auch das Bedenken hebt, als wenn dem Titel nach der Inhalt des Buches in vier Wochen in die Auffassung des Schülers und die darin gegebenen ersten Clavierübungen in die Finger desselben übergehen sollten. Um einen ungefähren Begriff vom Inhalt zu geben, sei derselbe hier in Kürze notirt: Haltung der Hand, der Finger, des Handgelenks, Anschlagübungen, musikalisches Alphabet, Eintheilung der Tastatur, Schlüssel, Anschlag zweier Finger auf einmal, Legato, Staccato, Noten und ihre Werthe, Anschlag dreier Finger, Namen der Intervalle, Pausen, Hilfslinien, Stärkegrade, chromatische und diatonische Tonleiter, Versetzungszeichen, Handgelenkübung, Accent, gerade, ungerade und zusammengesetzte Taktarten, Doppelgriffe, Dreiklänge, Uebungen mit freier Hand und für jede Lection wechselnde Gehörübungen. Ausserdem ist zur bildlichen Darstellung der Handhaltung eine Figurentafel aus L. Köhler's „Systematischer Lehrmethode für Clavierspiel und Musik" beigefügt. — Es ist also alles das, was zur Grundlage eines soliden Clavierspiels erforderlich ist, behandelt, und es zeigen die Bemerkungen über die erwähnten Gegenstände, dass sie als durch praktischen Unterricht erworbene Erfahrungen dastehen und um so mehr Werth haben, als sie sich jeder einseitigen Auffassung fern halten. Ein denkender Lehrer wird freilich dergleichen Hilfsmittel, wie dieses Werkchen, nicht nöthig haben, aber es gibt ja so manchen Anfänger im Unterrichten, der sich gerade für die hier behandelten Elemente keinen Rath weiss und diesem können wir das Schriftchen aus bester Ueberzeugung empfehlen. Aber eben so sehr würde zu wünschen sein, dass dasselbe in die Hände der Eltern anfangender jugendlicher Clavierspieler gelangte, da nach Kenntnissnahme des Stoffes leicht die Tauglichkeit des ertheilten Unterrichts bemessen und ausserdem die häusliche Uebung der Kinder vortheilhaft überwacht werden könnte. Der Preis des Buches ist ein so geringer (7½ Ngr.), dass er jedenfalls zu dem damit zu erzielenden Nutzen in keinem Verhältnisse steht. Möge sich dieses in seiner Art annehmbare Werkchen einer weiten Verbreitung zu erfreuen haben.

E. W. S.

**Briefkasten.** *C. H.* in *Gr. Gl.* Etwas gar zu schwärmerisch gehalten, als dass wir den Bericht so unumwunden abdrucken könnten. Dann haben wir in Fällen, wie dem vorliegenden, gewisse Bedenken, welche auszusprechen uns die Galanterie verbietet. — *Kunstenthusiast* in *B.* Gott bewahre Hrn. L. vor weiteren solchen guten Freunden, wie Sie einer sind. — *F. M. B.* Wo sollten wir alle Concertprogramme bis 1865 zurück abdrucken, wie Sie uns zumuthen? Die Notiz von der Medaille-Verleihung müsste uns behufs Mittheilung präciser zugehen. — *F. Z.* in *H.* Das eingesandte Programm war sogar für B. zu unbedeutend. — *H. Sch.* in *Sp.* Fr. Dank für Brief. Z.-Reminiscenzen belustigend. Sie haben dieselben doch jedenfalls durch einschlägliche Bereicherung Ihrer Musikalienbibliothek gekrönt?

## Anzeigen.

# Novitäten-Liste No. 2 von 1872.

[148.] **Empfehlenswerthe Musikalien, publicirt**

von

## J. Schuberth & Co.

*Leipzig & New-York.*

**Bartlett, Fr.,** Wohl eitel ists. (Go then' tis vain.) Lied mit Pianoforte . . . . . . — $7^1/_2$

**Feininger, Chs.,** Op. 8. Romance élégiaque pour Violon et Piano . . . . . . . . — $22^1/_2$

**Jähns, Fr. W.,** Op. 44. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte . . . . . — 20

**Krebs, C.,** Etude der Etuden zur Gewinnung von Geläufigkeit und Ausdauer f. Pianoforte. (Supplement zu Op. 150. Zehn Studien.) — 10

**Kücken, Fr.,** Op. 12, No. 2. Sonate in D dur für Pianoforte und Flöte . . . . . . 1 15

**Kunkel, Gotth.,** Op. 26. Aus ferner Jugendzeit. 6 Clavierstücke. No. 1. Der Wildfang. No. 2. Nachts auf der Burgruine. No. 3. Auf Bergeshöh. No. 4. Jahrmarkt im Dorfe. No. 5. Eigensinn. No. 6. Schäfers Feierstunde. . 1 —

**Kuntze, C.,** Op. 173. Einfache Lieder für vierstimmigen Männerchor. 4. Heft. Berglied (H. J. Frauenstein). Neuer Frühling (Roquette). Wem Gott ein braves Lieb bescheert (A. Corrodi). Abschied (H. J. Frauenstein). Wanderlust. Abschied vom Walde (J. N. Vogel). Partitur und Stimmen . . . . . . . . . . 1 —

**Liszt, Fr.,** Einsam bin ich, nicht allein. Volkslied von Weber, übertragen für Pianoforte. Neue revidirte mit Fingersatz versehene Ausgabe von K. Klauser. . . . . . . . . — 10

—— Die Allmacht. Gedicht von Joh. Ladislaus Pyrker für eine Tenorstimme componirt von Franz Schubert. Für Männerchor und Orchester bearbeitet. Orchesterstimmen $2^2/_3$ Thlr. . . . . . . . . . . . . — —

**Lumbye, H. C.,** Op. 14. Champagner-Galopp, erleichterte Ausgabe für Pianoforte. . . — 5

**Mason, William.,** Op. 34. Berceuse pour le Piano . . . . . . . . . . . . . . . — 15

**Müller, C. F. W.** (von New-York), Op. 88. Zween lehrreiche Fabeln von Magnus Gottfried Lichtwer für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Die Schlange. Partitur und Stimmen — 25

—— —— —— No. 2. Die Katzen und der Hausherr. Partitur und Stimmen . . . 1 5

**Reinecke, C.,** Op. 41, No. 1. Frühling ohn Ende. Gedicht von Rob. Reinecke (gekröntes Preislied des schwäbischen Sängerbundes) f. vierstimmigen Männerchor. Part. u. Stimmen — 15

**Schmitt, Jac.,** Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 beliebte Opern- und Volksmelodien, Lieder, Tanzweisen, Märsche etc. im leichten Stile arrangirt und progressiv geordnet für Violine solo. Heft 3. 4. 5. 6. 7. 8. à $7^1/_2$ Ngr.

**Schuberth, Chs.,** Op. 43. Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle . . . . . . 2 —

**Stern, Leop.,** Op. 13. Elegie f. d. Pianoforte — 15

**Vieuxtemps, H.,** 6 Morceaux de Salon. No. 6. Larghetto de Mozart (du Quintetto Op. 108) pour Violon avec Piano. . . . . . . . — 10

—— —— —— pour Viola avec Piano. . — 10

**Wüerst, Rich.,** Op. 60. Dem Vaterland. Gedicht von Fr. Lexow. Für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen . . — $12^1/_2$

---

Aus dem Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig zu beziehen:

**Mehrstimmige Lieder und Gesänge a capella.**

[149.] (In Partitur und Stimmen.)

**Cornelius (Peter),** Trauerchöre für Männerstimmen, event. für Alt- und Männerstimmen, Op. 9. Heft I („Ach wie nichtig, ach wie flüchtig") $22^1/_2$ Ngr. Heft II („Nicht die Thräne kann es sagen" — „Mitten wir im Leben sind" — Grablied) 25 Ngr. Heft III („Von dem Dome schwer und bang") 20 Ngr.

— — Beethoven-Lied für gemischten Chor, Op. 10. 25 Ngr.

— — 3 Chorgesänge für Frauen- und Männerstimmen, Op. 11. Heft I: „Der Tod, das ist die kühle Nacht". (Achtstimmig.) 1 Thlr. Heft II: „An den Sturmwind". (Zweichörig.) 1 Thlr. Heft III: „Jugend, Rausch und Liebe". (Sechsstimmig.) 25 Ngr.

Gesänge (Altböhmische) für gem. Chor, herausgeg. von Carl Riedel. Heft I (2 Hussiten-Gesänge — Morgenlied) 20 Ngr. Heft II (3 Weihnachtslieder) 25 Ngr.

**Holstein, (Franz v),** 6 Lieder für gem. Chor, Op. 26. Heft I (Am alten Zwingergraben — Im Frühling — Schlaflied) 25 Ngr. Heft II (Seefahrt — Still bei Nacht — Abends im Walde) 25 Ngr.

Lieder (Altdeutsche geistliche) für gem. Chor, herausgeg. von Carl Riedel. Heft I (Lobgesang auf Christus — Weihnachtsgesang — Passionsgebet) 20 Ngr. Heft II (Gottes Edelknabe — Die mystische Rose — Christi Leiden) 20 Ngr. Heft III (Weihnachtslied — Jesus der Lehrer — Blick von hinnen) 25 Ngr. Heft IV (Jesus, der Seelen Freund — Heimweh — Engelspiel) $22^1/_2$ Ngr.

**Rheinberger (Jos.),** 5 Lieder und Gesänge für gem. Chor, Op. 2. Heft I („All meine Gedanken" — Der Fischer) 25 Ngr. Heft II (Zum Walde — Wanderlied — Waldesgruss) 25 Ngr. Daraus einzeln „All meine Gedanken" 12 Ngr.

— — 4 Lieder des Gedächtnisses für gem. Chor, Op. 24. 1 Thlr.

— — 5 Lieder für gem. Chor, Op. 31. Heft I („Es glänzt die laue Mondesnacht" — „Ein Stündlein wohl vor Tag" — Um Mitternacht") $17^1/_2$ Ngr. Heft II (Zum neuen Jahr — „Ein Tännlein grünet wo") $17^1/_2$ Ngr.

**Thieriot (Ferd.),** 6 Lieder für gem. Chor, Op. 21. Heft I („Im Rosenbusch die Liebe schlief" — Rasch bekehrt — „Wie könnt es anders sein") 1 Thlr. Heft II (Die heilige Schrift — „Die Rosen gehen schlafen" — „Nun ists genug") 25 Ngr.

---

[150.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

**Musikalien, musikalischen Schriften etc.**

bestens empfohlen.

---

[151.] Ein 2. Violinist findet Engagement zur Reichenhaller Curcapelle. Adresse:

**Carl Hünn,** z. Z. in Kaufbeuern, Bayern.

### Schmerzensschrei eines Wagner-Verehrers.

Hilfe, Hr. Meser! Zu Hilfe! Musikalisches Wochenblatt! Die Sache verhält sich nämlich so. Ich habe die Absicht, mir nach und nach von sämmtlichen Wagner'schen Opern die Clavierauszüge anzuschaffen. Kostet ein gut Stück Geld, diese Art Sammeleifer zu befriedigen. Ich nehme mir aber Zeit, und „den Tag seh ich erscheinen", wo sie Alle in Reih und Glied stehen: „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und wie die tapferen Mannen heissen; noch fehlt manch theures Haupt!

Wie war es vor Zeiten einem Liebhaber doch bequem und billig gemacht, sich mit den Schöpfungen der Operncomponisten auf einen leidlich-vertraulichen Fuss zu setzen? Man las in der Zeitung von dem fabelhaften Erfolge der ersten Aufführung eines „Propheten", einer „Dinorah" u. s. w., wartete eine kleine Weile, ging hin zum Musikalienhändler und liess sich geben: Perles, Délices, Fleurs, Bouquets, Extraits, Charmes ... de l'Opéra etc. Für wenige Groschen erhielt der musikdürstige Mensch eine genussvolle Quintessenz des Schönsten, hübsch verdünnt, sodass der schwächste Magen, die mittelmässigste Pianistin die „Gaben des Genius" ver- und vortragen konnte. Und jetzt? Man ruinirt seine Finanzen, zerbricht sich den Kopf und die Finger, — aber schön ist unsere Zeit doch, sie nimmt es ernst, die Tändeleien hören mehr und mehr auf. Zwar lässt die Berliner Oper, ältester Gewohnheit treulich folgend, immer noch „Arienbücher à 5 Sgr." ausbieten, gleichviel ob die Oper überhaupt eine Arie enthält oder nicht, das Publicum will aber nicht nur die schönen „Arien und Gesänge" hören, es verfolgt auch die Recitation, ehemals wegen ihrer classischen Dürre zum Ueberhören, also zum Ausruhen, wie geschaffen, mit Aufmerksamkeit, falls nämlich ein Mann, Namens Wagner die nöthigen Noten dazu geschrieben. Mit kurzen Worten: man begehrt heute den Zusammenhang, wo man früher die „reizenden Einzelnheiten, die entzückenden Stellen" suchte. Die „Meistersinger" sind stark gekauft worden, die Nachfrage nach den anderen Auszügen mehrt sich dermaassen, dass selbst die Berliner (!) Sortimenter gezwungen werden, die gewichtigen Bände „auf Lager" zu halten. (Eine Collection aller Opern Wagner's habe ich nur einmal bei Challier gesehen; zur Stunde ist sie noch immer ein Unicum in der deutschen Hauptstadt!)

Das Publicum kargt nicht mit seinem Interesse, es knausert nicht mit seinen Moneten, möchten doch auch die Herren Verleger endlich ohne Ausnahme der berechtigten Forderung sich fügen: für gutes Geld gute Waare. Hier liegt der Haas im Pfeffer! Wer den „Lohengrin" aufschlägt, hat alle Veranlassung, entzückt zu sein über Stich, Papier, Druck; die Firma Breitkopf und Härtel weiss ihren Ruf zu wahren; auch an die Schott'schen Editionen kann man sich gewöhnen und auf diesem Wege mit manchen typischen Eigenthümlichkeiten aussöhnen, aber der „Tannhäuser", Verlag von Meser in Dresden, erscheint seit einiger Zeit in einer so skandalös-nachlässigen Ausstattung, dass eine öffentliche Rüge am Platze ist. Die Platten sind — wie mir scheint — völlig abgenutzt, der Hr. Verleger lasse sie endlich erneuern, das Publicum aber warte, bis die besseren Abzüge fertig sind. Man strike! Das ist ja die Universalmedicin der Gegenwart.

Sollte der Leser das Gesagte für Uebertreibung halten, so verschaffe er sich ein Exemplar des „Tannhäuser", welches innerhalb der letzten Jahre erworben worden ist. Jede Seite enthält irgend eine Aergerlichkeit. Seite 240, 3. Scene, 3. Act, soll z. B. die linke Hand *g-b-cis* spielen, aber wer vermag es, die verwischten Noten zu entziffern? Wüthend schwur neulich ein Bekannter von mir, sich zu rächen, sein Geld zurückzuverlangen u. dgl. m. Er wollte vorerst die Seitenzahl sich merken, auch sie ist nicht mehr zu lesen! Ein scherzender Mensch sprach die Vermuthung aus, es beruhe das schofle Aussehen der 240. Seite entweder auf einem Missverständniss, oder sei ein feiner Zug seitens des Stechers, behufs „charakteristischer Ausführung", weil es im Textbuche heisst: Es ist gänzlich Nacht geworden. Tannhäuser trägt zerrissene Pilgerkleidung, sein Antlitz ist blass und entstellt.

Ich danke für diesen Realismus und rufe mit lauter Stimme noch einmal: Hilfe, Hr. Meser! Zu Hilfe, liebes Wochenblatt!

[153.] Einer für Mehrere.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Hierzu als Beilage der Aufruf des **Akademischen Wagner-Vereins** zu Berlin.

Leipzig, den 3. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 19.

Inhalt: 

## Censuren.

Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften mitgetheilt von **Richard Wagner.**

### II.
### Ferdinand Hiller.
(„Aus dem Tonleben unserer Zeit".)

Man wird die Bedeutung grosser Kunstgenie's nie richtig beurtheilen können, wenn man sich entgehen lässt, dass die Grund- oder Unterlage aller praktischen Kunstausübung zuerst nur ein künstlerisches Handwerk ist, welches Tausende erlernen, darin es zur Fertigkeit, ganz wie beim Gewerk zur Meisterschaft bringen können, ohne desswegen in irgend eine wesentliche Beziehung zu dem eigentlichen Kunstgenie, ja mit der eigentlichen Kunst, der idealen, selbst nur in Berührung zu treten. Ganz besonders gilt das hier Gesagte von dem Musiker, der, bald störend, bald erwünscht, in den Kreis bürgerlicher Beschäftigung oder bürgerlichen Behagens hereintritt, hier gerufen, dort fortgescheucht, müssiggängerisch, ohne Sinn für Geistesbildung, mit sehr geringer Vernunft, schwächlicher Verstandesbegabung, ja auffallend geringer Phantasie, eine Art von halbmenschlicher Existenz darstellt, welche sich recht drastisch in jenem so vorzüglich musikalischen Naturleben der Zigeuner bis hart an die Grenze des menschlichen Thieres verliert. Dass sich der Halbgott dieses Halbmenschen bemächtigte, um mit ihm vereint die übermenschlichste aller Künste, die göttliche Musik, diese zweite Offenbarung der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimniss des Daseins, in das Leben zu rufen, hat mit der wesentlichen Beschaffenheit dieses Musikers eigentlich ebenso viel oder ebenso wenig zu thun, als der grosse tragische Dichter mit dem Komödianten zu thun hat, auf dessen Vorhandensein er nichtsdestoweniger die Entstehung seines Werkes begründete. Wie unter der Begünstigung der vollsten Anarchie der modernen Kunstzustände aber dem Mimen es gelungen ist, sich zum Herrn des Theaters zu machen, so gelang es nicht minder dem gemeinen Musiker, nur durch Benutzung sehr verschiedenartiger Umstände, sich obenan zu setzen, dem Kunstgenie die Handwerksgilden-Meisterschaft entgegenzustellen, und sich als den eigentlichen Besitzer der Musik zu gebärden. Der Unterschied zwischen beiden Empörungen liegt aber in der Verschiedenartigkeit des Bodens, welcher von ihnen in Beschlag genommen wurde; der Mime vermochte das Theater zu beherrschen, weil er dort eine betäubend populäre Wirksamkeit unmittelbar ausüben, und das Urtheil des Publikums über die dramatische Kunst irre leiten konnte; der Musiker, den wir sofort näher betrachten werden, musste für sich den Konzertsaal aussuchen, um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, sondern mehr eine Art Konventikel um sich versammelte, sich als Kunstgenie ansehen zu lassen. Durch welche ganz besondere Eigenschaft der Musik die Irreleitung und Bethörung der verschiedenen lokalen Konventikel der Konzertabonnenten möglich wurde, gehört einer weiteren besonderen Untersuchung an; da wir es heute nur mit der gewissermaassen sozialen Physiognomie des Musikers zu thun haben, begnügen wir uns bloss die persönlichen Mittel zu bezeichnen, welche der Musiker

für seinen Zweck anwendete. — Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente, neuerdings hauptsächlich dem Klaviere, von der Natur ausgestattet waren, wurden selbst „Genie's“ und komponirten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, Alles was diese komponirt hatten, namentlich aber in letzterer Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen, gerade als ob sie jene selbst auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiss wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von Alters herrührenden Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen, als Musikdirektoren oder Kapellmeister, liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nöthigen Musikstücke anzufertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel selbst seine schnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zusammensetzte) einen ganz vernünftigen praktischen Sinn hatte, ist für unsere Tage die thörige Konsequenz hervorgegangen, dass jeder Kapellmeister oder Musikdirektor, dessen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer musikalischer Kunstwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponisten gehalten werden muss, um der Bestallung durch die respektiven Comité's oder Intendanzen die nöthige Ehre zu machen. Welch' unermessliches Unheil hierdurch andererseits über den Geist der Aufführung unserer wirklichen musikalischen Kunstlitteratur gekommen ist, da eben die Haupterforderniss schlichter, für ihre wichtige Aufgabe verständig gebildeter Dirigenten ganz ausser Acht gelassen wurde, diess nachzuweisen müssen wir ebenfalls einer besonderen Untersuchung überlassen, um wiederum zunächst nur die Konstatirung der physiognomischen Beschaffenheit des von uns gemeinten Musikers unserer Zeit festzuhalten. Was in Folge des soeben besprochenen Resultates zum bürgerlichen Fortkommen half, möglichste Berühmtheit auch als „Komponist“, ward somit das Hauptaugenmerk, — wie diese Berühmtheit zu erreichen sei, die theils angenehm schmeichelnde, theils aber auch peinlich aufregende Hauptsorge des Musikers. Das Komponiren selbst ist zwar heut' zu Tage bald und leicht zu erlernen: aber so zu komponiren, dass darüber die Berühmtheit leicht und bald von selbst komme, das ist und bleibt ganz abscheulich schwer. Die Meisten begnügen sich daher mit einer mässigen Lokalberühmtheit: das trauliche Epitheton „unser“ zu dem „genialen Meister“ u. dgl. muss gewöhnlich dafür mit in den Kauf genommen werden.

Nun aber kam eine ganz neue Gattung von Musikern auf, deren Mittel es erlaubte, die Sache höher zu treiben: ungemeine Beispiele des Gelingens lagen vor; des seligen Meyerbeer's Fortune liess nicht ruhig schlafen. Wir könnten mit einigen Charakterstrichen die Bemühungen eines solchen Musikers, um jeden Preis gehörig berühmt zu werden, zeichnen: doch dürfte es nicht recht sein, an den komischen Einzelheiten seiner Irrfahrten nach Berühmtheit uns belustigen zu wollen, was andererseits nicht ausbleiben würde. Dieser Musiker, der vom zartesten Knabenalter an, mit ausdauerndster Ueberwachung aller irgend sich darbietender, und aus dem vorliegenden Buche sehr leicht zu erkennender, hilfreicher Chancen hierfür auf die Bahn der Berühmtheit getrieben wurde, ohne es je durch eine offene künstlerische That zu einem wirklichen Erfolge zu bringen, ergriff zuletzt, das grössere Ruhmestheater Frankreichs und Italiens aufgebend, das bescheidenere Auskunftsmittel seiner einfacheren deutschen Zunftgenossen. Er wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, wie es scheint besonders der so weit verbreiteten und gelesenen Kölner Zeitung wegen, für welche er bald einen besonderen Freund, den verstorbenen Professor Bischoff, nachdem er ihm den Werth seiner Werke entdeckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wusste. Immerhin eine mühselige Arbeit. Auch glaubte unser Musiker einmal sie aufgeben zu können, um ganz besonders schnell berühmt zu werden: er erhielt einen Ruf als Dirigent der italienischen Oper in Paris, liess Köln, Musikschule und Konzert-Direktion eifrigst fahren, und glaubte nun der Sache im Fluge beikommen zu können. Allein, so wie er es im Grossen betrieb, hatte unser Musiker immer Unglück: so auch mit der italienischen Oper in Paris. Köln musste wieder gut sein: er kehrte zurück, um nun zu versuchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wenigstens zum niederrheinischen Pabst machen könnte. Er war auf dem besten Wege dazu, als er erfahren musste, dass selbst der Niederrhein ihm noch nicht so ganz sicher sei: das Musikfestcomité war auf den Gedanken gekommen, seine Feste doch nicht lediglich zum Monopol der Lokalberühmtheit zu machen, und hatte eines Tages zu der Leitung eines solchen einen Anderen eingeladen. Dieser Andere war nun für unseren Musiker der allerfatalste Gegensatz: Jenem war von frühester Jugend an das Berühmtwerden so ganz von selbst und kinderleicht gekommen, dass der qualvoll vergebens darnach sich Abmühende in den rasendsten Aerger gerade über diese Entgegenstellung verfallen musste. — Herr Ferdinand Hiller, der Verfasser des oben angezeigten Buches, ist es, dessen Leiden wir uns soeben vorführten: der mühelos, durch den Eigensinn der mit reichster Fülle gerade ihn begabenden Natur zur berauschendsten Berühmtheit gelangte Andere war Franz Liszt. Der Vorfall, von dem wir sprechen, ereignete sich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbruche seines Aergers sich Herr F. Hiller, sonst so zahm und geschmeidig, bei dieser Gelegenheit verleiten liess, werden wir bei näherer Beachtung seines Buches ersehen.

Für jetzt nur noch ein Wort zu Herrn „M. H.“, welcher sich um uns das Verdienst erworben hat, durch einen in der Wochenausgabe der Augsburger

Allgemeinen Zeitung vom 15. Nov. d. J.*) zu lesenden Artikel auf das Hiller'sche Buch aufmerksam zu machen, und da wir hieraus einige lehrreiche Wahrnehmungen gewinnen durften, unsere dankbare Beachtung auf sich gezogen hat. Wir wollen diese Verbindlichkeit durch einige Gegenbelehrungen unserer Seits zu erwidern suchen. — Im Betreff eines damals veröffentlichten und nun durch Wiederabdruck in dem angezeigten Buche desselben der Vergessenheit entrissenen Zeitungsartikels des Herrn F. Hiller, lässt Herr M. H. sich folgendermassen vernehmen:

> „Am höchsten rechnen wir dem Verfasser seinen Bericht über das Aachener Musikfest 1857 an, denn hier bewährte er den Muth, den Marx den Musikern abspricht. Es ist keine Kleinigkeit gegen eine von der breiten Mittelmässigkeit vergötterte und sich selbst gegenseitig vergötternde Clique aufzutreten, gegen eine Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt; keine Kleinigkeit den Koribanten zu sagen, dass sie nur Lärm machen, um die Stimme des Götterkindes zu überlärmen; keine Kleinigkeit, der Sekte die Wahrheit in's Gesicht zu werfen, dass ihr Liszt nicht zu dirigiren verstehe, und dass ihre Musik nur in Ausnahmsfällen Musik ist. Die Polemik, die Hiller damals eröffnete, hat heute schon ihre Frucht getragen, und viele von denen, die ihn damals am liebsten gesteinigt hätten, sind heute seiner Meinung." —

Wem nun die genaue Physiognomie der hier berührten Personen und Umstände bekannt ist, der kann am Ende begreifen, dass so etwas, wie das hier Gedruckte, im Gespräche zwischen den Herren M. H. und F. Hiller, wenn es vielleicht gilt einem soeben aus Californien angelangten neuen Zöglinge der Kölner Musikschule sich in einem würdevoll streitbaren Lichte zu zeigen, geredet wird; auch dass etwas derartiges im ermuthigenden Briefverkehre unter einander zur Niederschrift gelangt, ist fasslich: dass es aber öffentlich gedruckt wird, können wir nur daraus erklären, dass diese Herren von jener „Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt", das beruhigende Wissen hegen, dass sie ganz und gar nicht existirt. Denn wäre nur ein schwacher Trümmerrest einer solchen, vom Kölner Falstaff in der grossen Schlacht am Niederrhein besiegten Armee wirklich vorhanden, so müsste ihnen doch füglich vor einer von den „Zeitungsnotizen" bangen, welche, nach dem was sie (wie hier ersichtlich) selbst darauf geben, ihnen doch immer das einzig reale Objekt der Freude und des Leides sind. Wir glauben mit Sicherheit annehmen zu dürfen, dass die Herren schon diessmal sehr überrascht davon sein werden, einen armen Versprengten aus der 1857er Niederlage plötzlich seine Stimme erheben zu hören: denn so sicher wähnten sich die Herren in ihrem stillen öffentlichen Verkehre, dass sie, über den verwunderlichen Erfolg ihrer Heldenthaten selbst erstaunt, nun auch finden zu dürfen glaubten, die That, welche solch' erstaunliche Erfolge bewirkte, müsse doch allermindestens von dem „Muthe" eingegeben gewesen sein, welchen der selige Marx den Musikern, somit sogar sich selbst, absprechen zu müssen vermeinte. Dass hierbei Herr M. H. Wuth mit Muth verwechselt, gewinnt somit einen Sinn. Einen Erfolg erlebten die Herren damals auch: der Geifer, zu welchem der Eifer sich in einem für semitische Sprachbedürfnisse organisirten Mundwerke so kräftig schnell umsetzt, ist durchaus widerwärtig; man weicht ihm aus, und wär's nur um seine Bekleidung davor zu bewahren.

Dennoch dürfte es einmal vorübergehend an der Zeit erscheinen, um gewisser gemeinnütziger Zwecke, wie z. B. der Beleuchtung des heutigen deutschen Musikwesens willen, die rechte geiferdichte Tracht anzulegen, um mit diesen Herren ein Wort zu sprechen. Und so möchten wir für diessmal Herrn M. H. noch etwa folgende Verwarnungen und Belehrungen zukommen lassen. Vor allen Dingen muss man, wenn man die Kölner und die Augsburger Allgemeine Zeitung in der Weise zu seiner Verfügung hat, dass irgendwie günstige Berichte über thatsächliche Erfolge der Gegner stets wenigstens mit hämischen Bemerkungen der Redaktion begleitet werden, nicht die Ungereimtheit begehen, diesen Gegnern Berühmtheit durch Zeitungsreklame vorzuwerfen, ohne nicht zugleich nachzuweisen, welches mindestens jenen beiden verbreitetsten deutschen Zeitungen (wir nannten gut gelaunt nur sie) gleich stark gelesenes Blatt ihnen seit Dezennien zu Gebote steht. Ferner: durch die Unbetheiligung des Gegners am grossen Zeitungswesen muss man sich nicht zu der Unvorsichtigkeit verführen lassen, über Dinge zu schreiben, von denen man nichts versteht; oder, wenn das zu Schreibende von Solchen eingegeben wird, von denen anzunehmen wäre, sie verstünden etwas, so muss man sich vor Auslassungen hüten, welche vom Gebiete des Sachverständnisses in das des persönlichen Beliebens hinüberspielen: wir meinen, man müsse sich dann ruhig, nicht genial geriren, weil man sonst auf dem immerhin schlüpfrigen Felde der Unkenntniss nicht weiss, wie es bekommen kann. Daher in Allem etwas mehr Maass! Man lobe Herrn F. Hiller, seine Liebenswürdigkeit, seine Sanftmuth, seine angenehme Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel, seinen regelrechten Taktschlag, seine gediegene Art zu komponiren; auch wird es viele Mitglieder von Gesangvereinen interessiren zu sehen, dass man von der „Zerstörung Jerusalems, den Psalmen" u. s. w., in welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der Zeit noch gedruckt lesen kann: diese Freude darf man dem Einen wie den Anderen bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichkeit" und dergleichen grossen Dingen zu reden; davon sagt sich's leicht, aber was denkt sich der, der es liest? Auch setze Herr M. H. den Leser im Betreff seines Gedächtnisses nicht in Verlegenheit: z. B.

> „Erinnert sich der Leser, dass er im Verfasser dieser Aufsätze einen tiefen Kenner und Meister seiner Kunst vor sich hat?"

Diese Frage erregt die Verlegenheit, dass man entweder Herrn F. Hiller gar nicht kennt, oder, wenn man ihn kennt, von dem, was Herr M. H. meint, keine

*) (1867).

Erinnerung haben kann. Alles das sind schädliche Schwächen für den Fall, dass solch' ein Elaborat einmal näher in Betrachtung gezogen wird, wogegen dann der Verfasser eigentlich darauf rechnen müsste, dass diess nicht geschehe. Es geschieht aber doch einmal und wird wieder geschehen, wenn erneuete Veranlassung kommt. Desshalb rathen wir denn auch schliesslich, dass es immer noch am besten sein dürfte, Herrn F. Hiller, wenn denn doch das Bedürfniss darnach mit Naturnothwendigkeit vorhanden ist, *cum grano salis* zu loben: da uns sehr viele angenehme und treffliche Eigenschaften Herrn F. Hiller's bekannt geworden sind, findet uns Herr M. H. gern geneigt, bei solchem Lobe ihn herzlich zu unterstützen; wir hoffen, dass schon bei näherer Beleuchtung des vorliegenden Buches hierzu willkommene Veranlassung geboten sein wird. Nur — den Grund nannten wir — vermeide Herr M. H. den Eifer, rede keine Unwahrheiten nach, setze sich nicht auf das hohe Pferd und versteige sich nicht gar etwa in das Dithyrambische, wo dann das mit zärtlichem Seitenblicke auf den Kölner Freund angezogene „Götterkind" dem tumultuarischen „Koribanten" Liszt gegenüber sich ganz erstaunlich lächerlich ausnehmen muss. So etwas geht nicht, selbst nicht im heutigen musikalischen Deutschland. — Und nun zur Sache, dem litterarischen Objekt!

Dieses, ein Buch von zwei Bänden, näher betrachtend, finden wir, dass es Feuilleton-Geschwätze ist, über das wir nichts zu sagen haben, welches wir aber dem Leser aus vielen Gründen zur Durchsicht, Herrn W. H. Riehl aber im Besonderen zur kulturhistorischen Studie empfehlen, und zwar letzteres wegen der verschiedenen feinen Cigarren, die der Verfasser darin bei Rossini raucht. —

---

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

### Erster Act.

#### 3. Scene.

Wie aus dem Schauer banger Nacht dröhnen uns die Harmonien der bebenden Tuben entgegen, während aus den Bässen wie aus verhängnissvoller dunkler Tiefe das Schwert-Motiv emporsteigt. Denn was tief den Helden Siegmund erschüttert, ist der Gedanke, sich waffenlos zu sehen, waffenlos im Hause des Todfeindes Hunding, dessen drohende Erscheinung seinem Geiste immer peinlicher sich aufdrängt. Nicht ohne Grund wird das Hunding-Motiv rhythmisch zuerst von den Pauken markirt, während das Schwert-Motiv in den Bässen zu überwiegender Bedeutung gelangt; später geht jener Rhythmus auch noch an die Hörner über, welche die zum Zweikampf drohende Erscheinung Hunding's gleichsam verkörpern. Durch diesen unheimlichen, stets hartnäckiger auftretenden Schlachtruf dringt aus der Trompete (A moll) das Schwert-Motiv, die Bässe dagegen schweigen. — Immer düsterer umwölkt sich der Geist Siegmund's, bis er seiner geängsteten Seele Luft macht in den Worten: „Ein Schwert verhiess mir der Vater, ich fänd es in höchster Noth"; dabei ist von ergreifender Wirkung die plötzliche Harmonienfolge A — F — A moll, und zugleich von thematischer Bedeutung neben dem Gesangs-Motiv Siegmund's das in den Bässen breitgelegte Vertrags-Motiv Wotan's. Ich verweise an dieser Stelle auf die harmonische und thematische Analogie im „Rheingold", 4. Scene (siehe „Rheingold", A. 207, Z. 5,—208) und auf meine dortige Darlegung des dramatischen Inhalts. Was dort Wotan als Gott im Geiste sich vorgenommen, das hat er als Vater Wälse ausgeführt: für den stärksten Helden stiess er das Schwert in den Eschenstamm, jetzt soll es der Wälsung Siegmund zu seinem eigenen Heil und, wie der Vater es gewünscht, zur Befreiung des Gottes Wotan von lästigen Verträgen dem Stamme entreissen.

Wenn der waffen- und wehrlose Siegmund in seinem Schmerze der Erscheinung Sieglindens gedenkt: „Ein Weib sah ich wonnig und hehr", da erheben die Violoncelle das rhythmisch vergrösserte Sehnsuchts-Motiv (Bsp. 6). Doch kaum verklingen diese Töne, als von Neuem in Siegmund die Erinnerung an Hunding (durch den Hornruf angedeutet) erwacht, der das Weib im Zwange hält, das seinen Blicken entschwunden; und wiederum bricht Siegmund in den Hilferuf an den Vater Wälse aus. Das Orchester bringt durch die Klangfarbe der tiefliegenden Saiteninstrumente im Verein mit den Hörnern diese Stimmung zu rührendem Ausdruck, und den Hörer ergreift tiefes Mitleid für den geängsteten Helden. Da bricht plötzlich ein heller Schein durch das Dunkel der Nacht, im hochliegenden Accordtremolo der Violinen versinnlicht; die Trompete kündet das Schwert-Motiv im freundlichen C dur an, denn am Stamme der Esche erglänzt der Griff des Schwertes, welches der Wälsungensohn ersehnt. Hier tritt ein musikalischer Wendepunct ein, von wo aus ein Blick nach rückwärts und vorwärts den Inhalt des Monologs Siegmund's und dessen formelle Abgrenzung am klarsten erkennen lässt. Schon in der ersten Scene machte ich vorbeigehend auf die Bedeutung der C dur-Tonart aufmerksam, aber in eindringlicherer Weise tritt dieselbe in dem Monolog auf. Zu Anfang der Scene war die herrschende Grundtonart A moll (58 Takte); mit dem Eintritt des Schwert-Motivs wird es C dur. Ich greife also von dieser Stelle an weit voraus bis zu den Worten: „Tief in des Busens Berge glimmt nur noch lichtlose Gluth", und als Grenzsteine innerhalb dieses Rahmens dienen stets die Cäsuren,

welche durch das Schwert-Motiv (als Fanfare von der Trompete in Cdur erklingend) erkennbar werden. In diesem ersten Abschnitt von 14 Takten (8+6) vernehmen wir zweimal das Schwert-Motiv und zwar energischen Tones *staccato* vorgetragen. Es ist ja ein Held, dem diese freudigen Klänge entgegenjauchzen, und wesentlich erscheint hierbei die Stimmung durch das Aufsteigen der Harmonien nach der Oberterz Edur gehoben. Doch mit dem Schwerte zugleich gewinnt Siegmund ein liebendes Weib.

2. Den zweiten Abschnitt, 17 Takte (7+10), leitet wiederum mit dem Schwert-Motiv in Cdur die Trompete ein, jetzt aber zart und *legato:* Flöten, Oboen und Clarinetten, welche der Orchesterfarbe zu freundlicherem Glanze verhelfen, tragen das mehrgenannte Motiv im Triolenrhythmus nach oben, als sollten sie Sieglindens reines Bild vor die Seele des Helden zaubern, der in dem aufleuchtenden Scheine den Blick der blühenden Frau zu erkennen meint. Die Oboe, welche sich hier über den Gesang erhebt in den Tönen des Schwert-Motivs, sinkt schliesslich mit inniger Melodiephrase wieder herab, als breitete sich die schützende Hand rettender Liebe unsichtbar über den einsamen Helden aus. Sinnig vermengt sich dem Schlussgedanken dieses Abschnittes, der modulatorisch nach Emoll abbeugt, der Oboenklang mit dem Schwert-Motiv, welches sofort als Fanfare in Cdur *staccato* vorgetragen wird.

3. In dem dritten Abschnitte, welcher 20 Takte (9+11 resp. 10+10) umschliesst, erreicht die Gefühlsströmung den Höhepunct. Sprache und Musik durchdringt die Wärme tiefempfundenen, von liebendem Herzen dem hilflosen Helden gespendeten Trostes. Dem entsprechend verändert sich auch das Orchestercolorit; die Geigen enden das schwirrende Tremolo in der Höhe und spielen allmählich abwärts sinkend zur Synkopenbegleitung hinüber. Eine ruhigere Stimmung weht uns aus den gehaltenen melodischen Zwischenspielen verschiedener Orchesterstimmen (Horn, Oboe, Fagott) entgegen, und die sanftwiegenden Harmonien der Harfe umgaukeln des Helden flüchtigen Traum, der freundlich leuchtend vorüberzieht wie die Sonne, wenn sie nach des Tages Gluth zur abendlichen Ruhe hinter Bergen versinkt. Aehnlich wie im dritten Abschnitte finden wir die orchestrale Beigabe für den Gesang

4. in dem vierten Abschnitte (vom Schwert-Motiv *legato* eingeleitet und in 10 Takte gefasst), nur dass jetzt die Begleitungsrhythmen der Harfe und der Streichinstrumente verlangsamen: da kündet wiederum die Fanfare *(legato)* den letzten

5. fünften Abschnitt an. Wie die Leuchte am Eschenstamme allmählich erlischt, so erklingt auch das Schwert-Motiv jetzt im zartesten *piano*. Die Harfentöne verstummen, und als nun nächtiges Dunkel das Auge des Helden deckt, da scheuchen die schrillen Klänge der Posaune und die dumpfen Schläge der Pauke (Hunding-Motivrhythmus) den süssen Traum aus des Helden Seele und rufen in Siegmund die traurige Erinnerung zurück, dass es sein Feind ist, unter dessen Obdach er jetzt ruht.

Kaum verhallen die dumpfen Paukenschläge, da taucht wie mit schüchterner Heimlichkeit das Erkennungs-Motiv Bsp. 13 im *pp* von der Oboe (Cdur) auf. — Es erscheint Sieglinde aus ihrem Gemache, und das Motiv Bsp. 8, welches in der ersten Scene den Rettungsentschluss Sieglindens bezeichnete, begleitet ihre sorgsamen Schritte. Mit der Frage: „Schläfst du, Gast?" tritt sie jetzt in Siegmund's Nähe und enthüllt das Geheimniss vom Wälsungenschwert, wann und wie dasselbe in den Eschenstamm eingefügt worden sei. Für diese Erzählung Sieglindens bieten sich abermals formelle Anhaltspuncte, welche das Verständniss des Inhaltes wesentlich erleichtern. Ich ziehe die Uebersichtslinie von dem Eintritt des Erkennungs-Motivs (Cdur) bis zu den Worten Sieglindens: „Ich weiss auch, wem allein im Stamm er das Schwert bestimmt." Wie in dem Monolog Siegmund's, so greifen auch hier das Schwert-Motiv und die Cdur-Tonart in die formelle Entwickelung bedeutsam ein; ja auch nach modulatorischer Seite findet sich überraschende Analogie. In jenem Satze sind die Wendungen aus Cdur nach Edur und Emoll auf kürzeren Raum beschränkt, gleichsam als schwache Streiflichter auf die momentanen Gefühlsregungen fallend; hier entfalten Emoll und Edur sich in weiteren Rahmen, um die lebhaft erwachenden Empfindungen Sieglindens zu unterstützen, welche die Erinnerung an die Vorgänge während des Hochzeitgelages im Hause Hunding's in ihr erweckt. Auch der Vortrag des Schwert-Motivs verdient Beachtung: in Siegmund's Monolog wechselte *staccato* mit *legato*, und letztere Vortragsweise entsprach stets der symbolischen Bedeutung des Textes, wenn Siegmund aus Blick und Miene Sieglindens die Hoffnung zu schöpfen wagt, das rettende Schwert zu gewinnen. In Sieglindens Erzählung aber, die mit aller Bestimmtheit auf das Schwert hinweist, begegnen wir bloss dem *staccato*-Vortrag jenes Motivs.

Jedoch zurück zum Ausgangspuncte (dem Erkennungs-Motiv in Cdur), von welchem aus die erste Periode 24 Takte umfasst. Nach einer Wendung zu Emoll hin, während welcher Sieglinde des in tiefem Schlafe ruhenden Hunding's gedenkt, unterstützt das abermals durchbrechende Cdur Sieglindens heissen Wunsch, dass Siegmund die Waffe gewinnen möge. Die auflodernde freudige Hoffnung Sieglindens, ihrem Gaste Hilfe bieten zu können, spricht sich in der raschen Triolenfigur von Bratschen und Violinen aus, dazu verleiht die ruhige Begleitung der Hörner, Clarinetten und Oboen der Stimmung ergreifende Wärme und Innigkeit. Jetzt eröffnet der Trompetenruf mit dem Schwert-Motiv die zweite Periode, welche ich bis zu den Worten: „Bis zum Heft haftet es drinn" ausdehne. Hier gesellt sich zum Schwert-Motiv ein neues, von den Hörnern zuerst aufgenommenes Thema, welches im Verlauf der Scene noch namhafte Bedeutung gewinnt und deshalb sogleich an diesem Orte notirt werden dürfte. Ich nenne dies den Siegesruf der Wälsungen:




Sieglinde nämlich begrüsst schon in ihrem Innern Siegmund als den stärksten Helden, dem die Waffe bestimmt, noch aber dürfen ihre Lippen es nicht laut verkünden, weshalb hier musikalisch nur die Andeutung obigen Siegesrufes erfolgt. Den modulatorischen Weg durch diese zweite Periode kennzeichnen abermals die Tonarten Emoll, Edur, Cdur. Schlichten Ernstes, wie ihn die tiefliegenden Streichinstrumente im gehaltenen Emoll-Dreiklang trefflich charakterisiren, gedenkt Sieglinde des Festgelages während ihrer Hochzeit, wobei der erzählende Ton sich dem feierlichen Ernste zuwendet, sobald sie die Dazwischenkunft Wotan's (als Vater Wälse) berührt. Jetzt halten Hörner und Posaunen die Stimmung des Imposanten fest (Edur), bis der musikalische Ausdruck sich der rein persönlichen Stimmung bemächtigt, welche in dem wunderbaren, von Bratschen und Violoncellen begleiteten Satze sich geltend macht: „Mir allein weckte das Auge süss sehnenden Harm, Thränen und Trost zugleich.“ Während nun jene Instrumente im Edur-Accord ausschwingen, führt Sieglinde in der Erzählung fort: wie nämlich Vater Wälse das Schwert in den Eschenstamm gestossen. Gleichzeitig bringen die Hörner das Schwert-Motiv erst ein-, dann zwei-, endlich dreistimmig (Edur — Adur — Amoll), bis der Schwertruf im *piano* an die Trompete zum Quartsextaccorde *g-c-e* übergeht, nach dessen Auflösung in die Dominantharmonie *g-h-d* sodann das Motiv, im markigen *forte* durch die Trompete erklingend, den Anfang der dritten Periode bezeichnet. Die eben erwähnte Dreistimmigkeit des Schwert-Motivs veranlasst mich nebenbei zu einem Vergleich mit jener Stelle in der zweiten Scene, wo ich derselben Darstellung des Liebes-Motivs erwähnte; ich möchte nämlich in der Dreistimmigkeit des Schwert-Motivs die geistige Verkettung Wotan's mit dem Wälsungenpaar, eine durch das Schwert Nothung geheiligte Trias, als idealisirt gedacht wissen. Sieglindens Erzählung geht nun in der dritten Periode zu Ende, in welcher die Harmonik wiederum auf Cdur — Emoll — Edur beschränkt ist; ebenso zeigt diese letzte Periode nach instrumentaler Seite hin viel Aehnlichkeit mit der vorhergehenden. Hier erzählt nun Sieglinde weiter: „Gäste kamen und Gäste gingen, die Stärksten zogen am Stahl, keinen Zoll entwich er dem Stamm.“ Unter der Begleitung der Posaunen, als sollten diese Töne die Erinnerung an jene reckenhaften Gestalten der Gäste zurückrufen, erhebt die Trompete das Schwert-Motiv, hier aber das einzige Mal *legato*. Wer sich der Umgestaltung des Runenzauber-Motivs mit Bezug auf Mime's Person aus dem „Rheingold“ erinnert, wird hier die Bedeutung des *legato*-Vortrags im Zusammenhalt mit den Gästen in Hunding's Haus sofort erkennen. Der nun folgende Dur-Satz weist nach Form und Inhalt auf den in Edur aus der zweiten Periode zurück. Dort wurde mit dem Walhalla-Thema von dem Chore der Hörner und Posaunen Wotan als der ehrwürdige Greis begrüsst, vor dem die rauhen Mannen geheimes Bangen ergriff, hier aber schreitet das Walhalla-Thema auf den sanft schwingenden Saiteninstrumenten einher; denn Sieglinde hat damals schon Wotan als den Vater Wälse erkannt, daher weiss sie auch, für wen allein Wotan das Schwert bestimmte. Das thematische Gefüge dieses Edur-Satzes symbolisirt in höchst charakteristischer Weise das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Wälsungen: Violinen und Bratschen tragen dreistimmig das Walhalla-Thema vor (Wotan); um dasselbe gruppirt sich sodann nach oben ein Dreichor von Hörnern (Siegmund) und endlich ein solcher von Violoncellen nach unten (Sieglinde) mit aphoristischen Anklängen aus jenem Thema.




An diese letzte Periode aus der Erzählung Sieglindens schliesst sich, während die Tonfülle im Orchester stetig anwächst, ein in lebhaftem Tempo dahinfliessender Wechselgesang zwischen Sieglinde und Siegmund in Gdur an. Der Ernst, welcher bisher auf der Scene gelegen war, ist abgestreift; ein Gefühl nur durchbebt Sieglindens Herz: die Hoffnung, den Freund zu finden, der ihre Schmach rächen, Leid und Gram enden möchte. Jetzt erkennt Siegmund den Ruf des Schicksals; der aus Sieglindens Gesang ihm entgegenhallt, denn er ist der Held, der Schwert und Weib gewinnen, der mit freudiger Rache die Schmach Sieglindens sühnen will. Auflacht er nun in heiliger Lust, er hält die Hehre umfangen, er fühlt ihr schlagendes Herz! Dieser freudig bewegten Stimmung, welche hier den Charakter von Reinheit und Hoheit erhält, wird die Musik in ergreifender Weise gerecht.

Nachdem die Trompete durch das Schwert-Motiv den Triumph rettender Liebe uns ahnen liess, bricht sich jetzt mit kräftigem Schall das Sieges-Motiv der Wälsungen Bahn (Bsp. 16), und aus einer hastig rhythmisirten Begleitungsfigur der Geigen vernehmen wir gleichsam der Herzen warmen Schlag. Wie wir nun die Gliederung der vorhergegangenen musikalischen Abschnitte mit Hilfe des Schwert-Motivs vornahmen, so können wir dies in dem vorliegenden Theile mit Hilfe des Wälsungen-Sieges-Motivs. Der Leser mag sich selbst hier überzeugen. Mächtig thürmen die Wogen der Begeisterung in Sieglindens Brust sich auf, indem

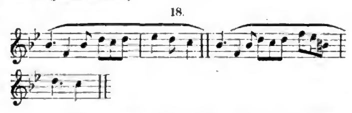
sie den ersehnten Freund und Helden in ihre Arme zu schliessen wünscht (A. 44, Z. 3), und ebenso hastig klimmen an den Klängen des Sieges-Motivs die Geigen mit den Flöten und Clarinetten zur Höhe empor. Da tritt im ernsten G moll Siegmund's Helden-Motiv (Bsp. 14) auf und leitet dessen Gegenstrophe ein. Weil dieselbe aber nach Inhalt und Stimmung in Sieglindens Strophengesang wurzelt, also nur Folge aus diesem ist, so werden demgemäss auch in Siegmund's Gegenstrophe musikalische Analogien sich bieten, und es verhilft hier wiederum das bekannte Sieges-Motiv zur klaren Formerkenntniss. Mit Siegmund's Gegenstrophe schliesst die erste Hälfte der 3. Scene ab; ich theilte sie 1) in den Monolog Siegmund's, 2) in die Erzählung Sieglindens und 3) in den Rachegesang der Wälsungen.

So berauscht denn der Freude überschwellende Lust die Sinne. Wie vorher unter dem Drucke banger Verzweiflung die Herzen nichts zu hoffen wagten, so hat jetzt die entzückende Ahnung auf Rettung die düstere Gegenwart vergessen gemacht, und als ob der Saal der Freude nicht Raum genug gestatten könnte, gesellt sich dem liebenden Paare der holde Knabe Lenz bei, dessen neu erwachendem Hauche die strenge Thüre weicht. Herrliche Frühlingsnacht leuchtet herein, und wie des Frühlings wärmender Hauch die schwellenden Knospen am dürren Baume löst, so löst der Liebe besänftigende Rede den Bann der Sorge von den Herzen und erweckt sie von Neuem zu des Lebens wonnigem Dasein! So verscheucht auch der Harfe zartes Schwirren den ungestümen Anprall der Posaunen: denn „siehe, der Lenz lacht in den Saal“, und des Vollmonds goldne Pracht ergiesst sich von des Himmels Bogen herab auf die Zufluchtsstätte der Liebe: da flimmerts denn auch durch die weichen Flöten und Clarinetten in wiegendem Triolenrhythmus herab zu den ruhig schwingenden Saiteninstrumenten, welche sich nunmehr dem Gesange Siegmund's anschmiegen, in den Bässen aber rührt sich während der acht Einleitungstakte ein Motiv, welches im „Rheingold“ den Gesang der Rheintöchter: „Rheingold leuchtende Lust“ so wirksam unterstützte (s. „Rheingold“, Jahrg. II d. Bl., S. 242, Sp. 2, Bsp. 2). In des Rheingolds heiterem Glanze erfreuten sich damals die Kinder Erda's, in des Mondes Glanz freuen sich jetzt Aug an Auge Wälse's Kinder ihres Glückes. Mit dem Liebesgesang Siegmund's („Winterstürme wichen dem Wonnemond“) beginnt nunmehr die 2. grössere Hälfte der 3. Scene.

Wenn ich es unternehme, an diesen Schlusssatz der 3. Scene die analytische Feder anzulegen, so beschleicht mich eine gewisse Scheu. Mir ist, als ob ich die im Sonnenlicht widerscheinenden Perlen des Morgenthaues von der Blume streifen sollte, so weihevoll gemahnt mich der Zauber, der aus Poesie und Musik dieses wunderbaren Baues dem Hörer entgegenströmt. Eine ahnungsvolle, von milder Wehmuth angehauchte Stimmung, die sich zum Schlusse energisch erhebt, durchdringt diesen wundervollen Satz. Wenn ich dennoch den Versuch der Analyse wage, so kann meine Absicht nur darauf gerichtet sein, für den formellen Aufbau Anhaltspuncte zu geben und damit zugleich anzudeuten, wie den Forderungen der musikalischen Steigerung, welche die dramatische Anlage des Textes erheischt, entsprochen ist.

Auf wiegender Accordbegleitung ($^{9}/_{8}$) wird das Lied Siegmund's vom Streichquartett getragen. Herrlich wird hier die Wunderkraft des Lenzes besungen, wie er mit zarter Waffe die Welt bezwingt, und es ist als mischten sich die erwachenden Stimmen der Natur darein, wenn Oboe und Clarinette dem melodischen Zauber der menschlichen Stimme folgen. Streift nun hier die Sprache schon an die Grenze der Musik, so wird die hochpoetische Stimmung noch durch einen süssen melodischen Reiz gehoben, dem sich wohl kein fühlendes Herz wird entziehen können. (Ich muss den ersten beiden Takten aus dem Liebesgesang nebst einer kleinen Variante derselben deshalb Raum zuweisen, weil diese Motive in späteren Scenen von dramatischer Bedeutung erscheinen.)

18.



In höchst geistvoller Weise wird in der Folge durch die Dichtung das Bündniss Sieglindens mit Siegmund in der Vereinigung von Liebe und Lenz symbolisirt. Es ist das stille Sehnen der Herzen nach der Liebe beglückenden Wonnen, das der erwärmende Hauch der Lenzeslüfte erweckt, und Orchester- wie Gesangsmelodie umschlingen sich dabei in mannichfaltigem Wechsel mit den Tönen des Sehnsuchts-Motivs (A. 49). Auch über die Instrumentation breitet sich in diesem Satz ($^{3}/_{4}$) mehr Fülle und Wärme aus; die zarten Flöten wetteifern mit der Clarinette und der ersten Violine in dem Gesange des ebengenannten Motivs, während die Bratsche durch weitausgreifende accordliche Arpeggien den rhythmischen Pulsschlag aus der gleichmässigen $^{9}/_{8}$-Taktbewegung zu gesteigerter Thätigkeit erhebt (durch 32tel), um sich gleichsam der hie und da sich einmengenden Harfenklänge zu erwehren. Denn auch diese wollen nicht fehlen, wenn es gilt, der Liebe im Lenz zu huldigen; ja, begeisternd fluthen der Leier Töne empor, wenn sie mit Siegmund jubelt: „Vereint sind Liebe und Lenz“. Mit diesen Worten Siegmund's haben die Violoncelle das erste Motiv (Bsp. 18) aus dessen Lenzeslied aufgenommen, und nachdem die Violinen dieselbe Melodiephrase über 4 Takte fortgeführt haben, beginnt Sieglindens Gegengesang: „Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte in frostigen Winters Frist“. Dieser Gegensatz findet seinen Abschluss in den Worten: „Wie tönender Schall schlugs an mein Ohr, als in frostiger Fremde zuerst den Freund ich ersah“ (A. 52).

Hatte Siegmund's Liebeslied die Grenze der B dur-Tonart nicht überschritten, so ergibt sich dagegen in

Sieglindens Gegengesang ein harmonischer Fortschritt zur Des dur-Tonart hin, und es werden durch die harmonisch-modulatorischen Einschnitte auch genau die formellen Gliederungen innerhalb der Gegenstrophe bezeichnet. Vier periodische Abschnitte sind es, von denen jeder sein charakteristisches Gepräge der instrumentalen Ausstattung an sich trägt, wenn gleich als hauptsächlicher melodischer Inhalt für das Ganze das Sehnsuchts-Motiv, dem zeitweilig das Motiv der Wälsungen beitritt, festgehalten wird. Sieglindens ersten Worten schon: „Du bist der Lenz" ist z. B. letzteres Motiv untergelegt, als wollte Sieglinde damit aussprechen, dass der Lenz, den sie begrüsst, alle Noth und Beschwerde ihr vom Herzen genommen habe.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

**Berlin.**

(Fortsetzung.)

Unser Domchor erwarb sich das Verdienst, die Bekanntschaft mit einem alten, interessanten Werke vermittelt zu haben: er führte in einem seiner Concerte die Passion von Heinrich Schütz auf, dieselbe, welche Carl Riedel neuerdings der Oeffentlichkeit übergeben hat.*) Schütz, auch Sagittarius, auch der Vater der deutschen Musik genannt (1585—1672), schrieb in hohem Alter, nämlich 1665 und 66, die vier Passionen; er hielt sie für das Beste unter all seinen zahlreichen Werken, und viele verständige Leute nach ihm müssen wohl derselben Ansicht gewesen sein, denn sonst würde z. B. der alte Johann Zacharias Grundig, weiland Cantor an der Kreuzschule zu Dresden, nicht die vier Passionen eigenhändig auf das Säuberlichste abgeschrieben haben. Diese Abschrift gehört zu den Schätzen der Leipziger Stadtbibliothek und wird gegenwärtig von Hrn. Dörffel gehütet. Vordem gab es eine Zeit, da hütete Hr. Prof. Riedel dieses Kleinod, und es kam ihm der Gedanke, das vergessene Vermächtniss der Welt nutzbar zu machen. Die Chöre, oder richtiger Chorsätze — die Mehrzahl besteht nur aus 4—16 Takten, nur einer ist bis zu 49 ausgeführt — liessen sich ohne Weiteres in ihrer ursprünglichen Gestalt verwenden, anders musste mit den verbindenden Recitativen verfahren werden. Aus den Formeln des Litaneien-Stils hervorgegangen und durch Bedeutsamkeit und Mannichfaltigkeit den Ursprung meist verleugnend und Alles überragend, was auf diesem Gebiete je zuvor geleistet worden war, entbehren diese „Erzählungen", Soliloquien, der harmonischen Begleitung, nicht einmal eine Generalbass-Stimme ist ihnen beigegeben, und es wäre ganz unthunlich, diese Einzelreden in der überkommenen Fassung verwenden zu wollen. Von dem Auskunftsmittel der Alten: „Der Evangelist (der eigentliche Erzähler) kann mit Begleitung einer Orgel, einer Laute u. s. w. gesungen werden. Es ist aber der Organist zu erinnern, dass er immer zierliche und schickliche Läufe und Passagen mache", möchte die Gegenwart nichts wissen wollen. Im März 1858 machte Riedel einen Versuch mit beigefügten Recitativen Bach'scher Art, welche Arrey v. Dommer componirt hatte; 1866 folgte eine kleine und 1867 eine öffentliche Aufführung mit den Recitativen von Schütz, wie sie Riedel nach jahrelangem Bemühen und reiflichster Ueberlegung für seinen Zweck gewählt, geformt und harmonisirt hatte. Im Jahre 1869, als der erste deutsche Musikertag in Leipzig abgehalten wurde, brachte Riedel die „Kreuzigung" allein zum Vortrag. Die Wirkung war überraschend, noch heute ist sie nicht vergessen, denn die Zuhörer von damals erinnern sich noch des schlagfertigen Ausdrucks der Chöre und erzählen gern von dem Erstaunen, in welches sie Vater Schütz durch sein Werk und der Riedel'sche Verein durch seine vortreffliche Ausführung versetzt habe. Die Passion, ein Auszug aus den vier Erzählungen, eine Zusammenstellung des Werthvollsten, ist mittlerweile gedruckt und somit allen Vereinen leicht zugänglich worden. Sie verdient die Theilnahme, welche ihr geworden ist; vielleicht gelingt es ihr, den Graun'schen „Tod Jesu", der leider gewohnheitsmässig noch immer als musikalische Fastenspeise aufgetischt wird, verdrängen zu helfen. Graun und Quantz galten ehedem als Repräsentanten des goldenen Zeitalters; weil ein grosser König die Beiden hochschätzte, bemühten sich Tausende, allerunterthänigst „ganz derselben Meinung" zu sein, und seit länger als hundert Jahren singt man den „Tod Jesu". In diesem Winter hat aber Papa Graun an Vater Schütz einen gefährlichen Gegner gefunden; dem Beispiele des Domchores sind Andere gefolgt, und es steht zu erwarten, dass die „Historia des Leidens" ihren Weg weiter und weiter findet.

Die Aufführung in Berlin war seitens des Hrn. v. Hertzberg, welchem die Leitung des Domchores anvertraut ist, sorgsam vorbereitet worden, für die Soli waren die besten Stimmen, die tüchtigsten Sänger auserlesen; wenn trotzdem die Ausführung der Passion dem Hörer keine ungetrübte Freude bereitete, so war die Orgelbegleitung daran schuld. Das Instrument, von dem wir längst wissen, dass es der Berliner Hof- und Domkirche keineswegs zur Zierde gereicht, scheint von Haus aus für das jüngste Gericht disponirt und gebaut zu sein, d o r t soll man hören H e u l e n und Zähneklappen. Mehr als einmal erinnerte ein in Gedanken liegengebliebener Pedalton an das H a n g e n und Bangen in schwebender Pein. Die reine Passion, das wahre Leiden! Ausserdem bemühte sich der Organist, aus eigenen Mitteln das Seinige zur Schürung des musikalischen Fegfeuers noch extra beizutragen; niemals habe ich Aehnliches gehört, unaufmerksamer, unbeholfener geberdete sich kaum jemals ein Begleitender in einem Domchorconcert. Mangelnde Vorbereitung, schlechter Tag u. dgl. m. reichen zur Erklärung nicht aus, ich vermuthete, der heil. Faselius, der Schutzpatron aller Zerstreuten, stände im Kalender und habe die unglückliche Stunde regiert, aber es war Petri Stuhlfeier, — wenn man will, auch ein schlimmes Omen! Jedenfalls verdarben Orgel und Organist (das Textbuch nannte als solchen einen berühmten Professor!), was der Domchor gut machte. Dem letzteren gegenüber hätte man ein herzhafteres Erfassen der Juden-Chöre als bescheidenen Wunsch aussprechen mögen. Freilich ist die ganze Erziehung des Chores eine solche, welche die Verwendung drastischer Ausdrucksmittel am liebsten ausschliesst. Die Spottreden des aufgereizten Pöbels, das „Kreuzige!" des fanatisirten Haufens wurden wohl correct gesungen, doch ohne die zündende Wirkung, welche Schütz beabsichtigt und Riedel zu wiederholten Malen völlig erreicht hat. Sehr gut, weil mit einem recht gewinnenden Anflug von dramatischer Lebendigkeit, sang Hr. Prehn die beiden Partien, den Hohenpriester und den Judas. Hr. Siebert war als Jesus ganz vorzüglich, ein schwerer, ernster, etwas herber Bass; in Leipzig, wo ich ihn vier Wochen später als Heiland abermals hörte, beeinträchtigte eine starke Indisposition die Entfaltung all der guten Eigenschaften; nicht einmal die Intonation war makellos!

Am 24. März führte Riedel mit seinem Vereine die Schütz'sche Passion auf; der Leser wird freundlich gebeten, sich mit mir nach der Nicolaikirche in Leipzig zu begeben. Der Riedel'sche Verein versammelte am 24. März vermittelst der Schütz'schen Passion einen sehr grossen Kreis aufmerksamer Zuhörer um sich; von nah und fern waren Manche gekommen, um die Intentionen des Herausgebers aus bester Quelle kennen zu lernen und daraus für eigene Versuche Nutzen zu ziehen. Das Concert bot des Lehrreichen viel! Zahlreiche Proben waren vorherge-

*) Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chöre und Recitative aus den vier Passionen von Heinrich Schütz, zusammengestellt und herausgegeben von Carl Riedel. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Schlummerlied

von Robert Volkmann.

Andante con moto.

Viola.

Cello.

Clavier.

con sordino

mf mp p pp

Ein Facsimile von Robert Volkmann.

gangen, besondere Ensemblestudien hatten den Organisten informirt und ihm seine schwierige Aufgabe erleichtert; dieser suchte sich wiederum mit seinem „Registrator" zu verständigen, und dieses unablässige, allseitige Mühen belohnte sich durch eine wirkliche Musteraufführung. Die Mitwirkung der Orgel war in Berlin infolge der Lässigkeit des Spielers auf das Allernothwendigste beschränkt, nämlich recht dürftig, in Leipzig trug sie Wesentliches zu dem Tongemälde bei, sie half schattiren, charakterisiren, illustriren, — sie half im besten Sinne des Wortes — malen. Besondere, consequent festgehaltene Klangmischungen begleiteten die Einzelgesänge der verschiedenen handelnden Personen, und nicht zum Schaden für das Ganze: die Figuren traten scheinbar lebendig aus dem Rahmen heraus. In dieser Beziehung erreichte die Kunst des Organisten Hrn. Papier und die Gewandtheit seines Helfers, der während des ganzen Concertes vortrefflich „im Zuge" war, den Gipfelpunct gegen das Ende der Kreuzigung, bei den Worten: „Es ist vollbracht. Und neiget' das Haupt und verschied". Hier war das Schwinden der Stimmen, das Abnehmen des Tones ein vortreffliches Hilfsmittel, den Eindruck der Stelle zu vertiefen, die Wirkung zu einer vollkommenen zu machen! Wie mit einem Zauberschlage versetzt uns das Folgende in eine andere Welt: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss von oben an bis unten aus", heisst es weiter. Scharfe Register erklingen und erschüttern durch ihre schneidigen Contraste die Seele des Hörers. „Die Gräber thaten sich auf!" Hier war das gewaltige *crescendo* so überraschend, dass ich fest an das Vorhandensein einer constructionellen Vorrichtung glaubte und im Stillen den Orgelbauer wegen dieser effectvollen Neuerung beglückwünschte. Später klärte man mich auf, es war Alles ohne Hexerei, ganz natürlich zugegangen, insofern eben Geschwindigkeit keine Hexerei ist; zwei flinke Hände, einem verständigen, aufmerksamen jungen Manne angehörig, hatten hingereicht, um dort den Eingang zur ewigen Heimath, hier das Beben der Erde und all den Aufruhr in der Natur symbolisiren zu helfen. Ich habe weitläufig von dieser Seite der Ausführung geredet, es würde mich freuen, wenn vorkommenden Falls ein begleitender Organist sich des Gesagten erinnern und die Sache ebenfalls nicht leicht nehmen möchte. Ich erfuhr damals an mir selbst, wie viel bei einem complicirten Werke daran gelegen ist, dass Jeder absolut das Bestmögliche zu geben sich bestrebe.

Riedel, der seine Streiter zum Aeussersten anzufeuern, seine Hilfstruppen aufs Glücklichste zu inspiriren weiss, hatte die Freude, uns „in der That" sagen zu können: Seht, so muss die Schütz'sche Passion ausgeführt werden, nur auf diesem Wege kommt dem Hörer zum Bewusstsein, dass Heinrich Schütz ein „Scharfschütz" war, der immer das Rechte traf, und dass namentlich seine Passion es wohl verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Ich erwähnte bereits, die Chöre der Juden hätten 1869 in musikalischen Kreisen Aufsehen erregt. Was ists nun mit diesen Gesängen? Was hat Schütz damit sagen wollen, was thut Riedel, um die Ideen des Tonsetzers zu verwirklichen? Diese Fragen müssen gesondert beantwortet werden. Unter den alten Passions-Componisten sind einige beflissen gewesen, die Juden wirklich als solche zu kennzeichnen. Schütz war nicht der Erste, der sich in dieser Art Malerei versuchte, er ist auch nicht der Letzte gewesen, aber er gehört zu denen, welche die Gabe besassen, durch einfache Mittel, mit wenigen, kurzen Strichen, uns die Gestalten zu zeichnen. Er war ein denkender und doch ein grosser Künstler, ein Mann von reichem Wissen und dennoch — productiv, — was manche Leute nicht mit einander in Einklang zu bringen vermögen!

Man sollte meinen, um einen Haufen eifernder, höhnender Juden musikalisch darzustellen, müsse es genügen, eine hebräische Melodie zu nehmen, wie man Schotten, Kosacken, Zigeuner, Polen u. s. w. durch Nationalweisen versinnbildlicht. Dieser Weg ist nicht der rechte, weil es keine jüdischen Nationalmelodien gibt; es kann nur von Tempelgesängen die Rede sein, und diese sind dem Andersgläubigen nicht einmal bekannt, geschweige denn so geläufig, als dass ein Componist sich zu Ausdruckszwecken so zu sagen auf sie „berufen" könnte. Ausserdem sind selbst diese geistlichen Lieder dem Wechsel derartig unterworfen, dass heute schwerlich verstanden werden dürfte, was vor 200 Jahren möglicherweise sehr deutlich war. Von der Wandelbarkeit selbst der hebräischen Tempel-Accente kann sich Jeder überzeugen, der die melodischen Phrasen, wie sie Kircher 1650 aus guter Quelle geschöpft anführt, mit denen vergleicht, welche sich heute in den Werken eines Sulzer, Meyer, Weintraub finden, oder durch Tradition sich forterbend von den „Cantoren" in der Synagoge gesungen werden. Die „alten" Melodien — manche soll bereits urschriftlich in der Bundeslade gelegen haben, die jüngste ist wenigstens immer so alt, dass sie schon in Salomo's Tempel zur Ehre Jehova's angestimmt wurde — diese angeblich steinalten Weisen sind entweder direct der katholischen Kirche entnommen, so stimmt z. B. die Melodie fürs Laubhüttenfest (A. Meyer und J. Staab: Synagogen-Gesänge, 2. Auflage, Mainz): „Wajedabbêr môscheh es môa dê Adônoj el benê Jisroêl" im Wesentlichen genau überein mit der, welche im Antwerpener Processionale (1620) den Worten: „Sancte Maria, ora pro nobis!" beigegeben ist. In Weintraub's reichhaltigem Werke lassen sich eine Menge Nummern namhaft machen, welche durch ihren süsslichen Inhalt an die Zeit (17. Jahrhundert) erinnern, wo nur noch von Jesulein und seinen Lämmlein und Schäflein die Rede war. Die Kernlieder von damals sind für einen gesunden Menschen ekelhaft.

Von jüdischen Nationalmelodien ist nirgends eine Spur zu entdecken, Originale gibt es unter den hebräischen Tempelgesängen keine oder doch nur sehr wenige. Schütz und all die Anderen suchten nicht nach diesen oder jenen, sie zeichneten den Juden lediglich durch rhythmische Farben. Um verständlich zu sein, muss ich etwas weit ausholen. Die Welt hat seit langer Zeit ein Vorurtheil gegen den semitischen Stamm; es ist heute noch nicht völlig ausgerottet, wenn auch mit jedem Tage die alten Schranken morscher werden und endlich der wachsenden Aufklärung weichen müssen. Was haben uns die Juden eigentlich gethan? Besser gefragt: Was redet man ihnen durch Jahrhunderte hindurch Uebles nach? Kinderraub, Brunnen-Vergiftung, Wucher; wahrscheinlich war bei den meisten Verfolgungen schnöde Missgunst, gemeine Habsucht die stärkste Triebfeder; man wusste, die betriebsamen Leutchen heimsten die Goldgülden ein, und die Communisten, an denen es niemals mangelt, glaubten dann und wann, lediglich zur Herstellung des gestörten Gleichgewichts, eine kleine Theilung verordnen zu müssen. Die Fürsten sahen den Uebelthätern durch die Finger, denn der Jude war rechtlos, ohne den Schutz des Gesetzes, die Sympathien der Menge besass er nicht; die öffentliche Meinung, beeinflusst durch die strengen Hüter der „Alleinseligmachenden", legte sich die blutigste Hetze sehr gewandt als nachträgliche Strafe für das: „Kreuzige! kreuzige!" von Anno 33 zurecht und — schwieg, wenn sie nicht gar Oel ins Feuer goss. Der arme, geplagte Hebräer war verachtet, und für ihn fanden die Passions-Componisten endlich auch ein „verächtliches Metrum", das würdelose „pyrrhichische Maass", kurze, ohne Accent hastig hin und herfahrende Achtel, die Antipoden des geheiligten Spondäus. Im 18. Gesange der „Ilias" hüpfen blühende Jünglinge und vielgefeierte Jungfrauen mit wohlgemessenen Schritten leicht herum, damals war also der Gegensatz zwischen Spondäus (— —) und Pyrrhichius (⏑ ⏑) nicht grösser, als zwischen dem Ernste des Alters und der Leichtlebigkeit der Jugend, ein Jedes in seiner Art und Alles an seinem Orte gut; er hatte sich aber nach und nach so zugespitzt, dass allein der Spondäus für würdig galt, wenn es darauf ankam, den Göttern zu opfern, einem Könige zu huldigen, einen Helden zu ehren. Er war zuletzt der Auserwählte, der Erhabene, und sein leichtfüssiger Bruder musste es sich gefallen lassen, dass man in ihm den Gemeinen, den Lächerlichen erblickte: gerade gut genug für Gaukler, Tänzer, Fechter und anderes Gelichter. Die Wirkung, welche aus einer contrastirenden Gegenüberstellung der beiden Rhythmen sich ziemlich unfehlbar ergibt, hat wohl Mancher aus Händel's „Jephta" erfahren; im 5. Chore weisen die beiden Soprane auf den Feind hin, der trotzig naht, an die beweglichen Achtel schliessen sich vollwichtige Halbe, jede accentuirt, es soll „der stolze Schritt" des Kommenden angedeutet werden. Schütz liefert uns ein ähnliches Beispiel in dem Chore der Hohenpriester: „Schreibe nicht: der Judenkönig!" Diese Aufforderung an Pilatus wird dreimal gesungen, alle Stimmen haben Achtel.

Die Worte Christi citirt der Sopran jedoch in ganzen und halben Noten: „(sondern dass er gesagt habe:) i c h b i n d e r J u d e n K ö n i g!" Als eine Steigerung darf man es ansehen, wenn der Spottchor: „Pfui dich, pfui dich! w i e f e i n z e r b r i c h s t d u d e n T e m p e l!" mit folgendem Rhythmus beginnt:

In den Kreisen der Musiker wird bekanntlich noch jetzt eine s o l c h e Beweglichkeit als die jüdische bezeichnet; zwei Jahrhunderte haben nicht vermocht, an diesen Anschauungen das Geringste zu ändern, also muss doch — sollte man folgern dürfen — etwas Wahres darin liegen. Das ist ganz gewiss der Fall, und noch für lange Zeit wird der deutsche Componist die Extreme: Pedanterie und Coulanz, Beharrlichkeit und hastiges Abspringen, Ueberzeugungstreue und den Umständen Rechnung tragen, national und international sehr oft und sehr wohl durch Spondäus und Pyrrhichius illustriren können. Natürlich fällt es keinem Vernünftigen mehr ein, etwa den Juden als den alleinigen Repräsentanten der extremen Classe zu bezeichnen, die mit „pyrrhichischem Maasse" gemessen werden müsste; wir wissen ja Alle recht gut, dass die nivellirende Zeit im Bunde mit dem tausendfältigen Zusammenhange der Menschen untereinander die scharfen Sonderungen von ehedem gar nicht mehr zulässt. Was in der Schütz'schen Passion dem Juden im Besonderen galt, ist heute im Allgemeinen richtig. Jeder Haufe, der jubelnd das goldene Kalb umtanzt, oder einem Erlöser der Menschheit sein „Kreuzige!" entgegenschreit, oder als „schwarze Schaar" dem Lichte zu wehren sich unterfängt, ist dem Pyrrhichius verfallen. Dies zur Erläuterung für Diejenigen, welche Anlage zu Missverständnissen haben.

Ich hatte mir vorgenommen, von dem Einflusse der Passionen auf die Oper ein Mehreres zu reden, — ein anderes Mal. Die ausgezeichnetsten Musiker der Vergangenheit haben sich zuletzt der Leidensgeschichte Christi zugewandt, gewissermaassen in ihr die Summe des künstlerischen Lebens niedergelegt. Wie Einer auch zu Kirche und Kanzel stehen möge, jene „Historia" bleibt das ergreifendste Drama, und dieses Drama für alle Zeit ist der Vorläufer der Oper gewesen und somit auch der Grundstein für das Kunstwerk der Zukunft. Wer sich darauf versteht, aus einer Entwickelungsreihe das „Gesetz" herauszulesen, der wird zu ganz überraschenden Parallelen gelangen.

Die Passion von Schütz hat mich lebhaft interessirt und zu mancherlei Nachgrabungen angeregt, sie ist ganz darnach angethan, Anderen gegenüber dieselbe Wirkung auszuüben, und man darf wohl erwarten, dass die deutschen Vereine sie als ein theures Vermächtniss des „Vaters unserer Musik" in Ehren halten werden.

(Fortsetzung folgt.)

## Kürzere Berichte.

**Cöln**, 21. April. Seit die officielle Concertsaison geschlossen ist, sind die kleineren musikalischen Veranstaltungen an der Tagesordnung. Am 4. April gab die blinde Concertistin Frl. Annette Kuhn aus München eine Soirée im Isabellensaale. Ihre Vorträge auf der Concertina und Zither fanden freundliche Aufnahme. Die Concertgeberin wurde von den beiden Mitgliedern der hiesigen Oper Frl. Ruzicka und Hrn. Reichmann (Bariton), sowie dem Pianisten Hrn. Carl Heymann unterstützt. — Am 8. April erfreute uns Hr. Dr. Hans v. Bülow mit einem zweiten Musikabend, der viel zahlreicher als der erste besucht war. Das Programm brachte diesmal von Beethoven blos zwei Nummern: Sonate in Cis moll, Op. 27, und 32 Variationen über ein Originalthema in C moll. Der Löwenantheil fiel Chopin zu (Sonate in H moll und 5 kleinere Stücke), daneben figurirten Mendelssohn und Schumann, Letzterer mit dem „Wiener Faschingsschwank". Die Zuhörerschaft empfing den Virtuosen schon von vornherein mit grosser Wärme und spendete jeder Nummer rauschenden Beifall. Bülow muss Ferd. Hiller für die unbeabsichtigte Reclame dankbar sein. Nach dem Concerte fand zu Ehren des Concertgebers ein kleines Souper statt. — Tags darauf (9. April) producirte sich der hiesige Bach-Verein in der St. Cäcilienkirche. Hr. Prof. Ernst Rudorff, der Stifter des Vereins, war eigens von Berlin herübergekommen, um die Aufführung zu leiten. Nach einer Orgeleinleitung (Präludium und Fuge in G moll) durch Musikdirector Ferd. Breunung aus Aachen folgten Chor und Choral aus der Cantate „Ihr werdet weinen und heulen", dann „Ecce quomodo moritur" von Gallus, Arie aus „Messias": „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", achtstimmiges „Crucifixus" von Lotti und zum Schluss die „Trauerode" von Bach mit der Textumarbeitung von W. Rust. Die Soli lagen in den Händen von Frl. Wilhelmine Gips aus Dordrecht, Frl. Jenny Niethen (Alt) und Hrn. Adolph Peltzer (Bass), Beide von hier. Frl Gips hatte an diesem Abende nicht die Klarheit und Helle des Tones, den sie bei ihrem Auftreten in den hiesigen Gürzenichconcerten gezeigt. Die Ursache dieser Erscheinung dürfte wohl in dem Umstande zu suchen sein, dass in der Kirche eine dumpfe feuchte Luft herrschte: es war Regenwetter und die Kirche dichtgedrängt voll. Was die Ausführung der Chöre angeht, so kann man sie nach technischer Seite als makellos bezeichnen. Der Bach-Verein besteht so ziemlich aus einer Elite der hiesigen musikalischen Kräfte; unter Leitung ihres kundigen und für die Bach'sche Musik begeisterten Dirigenten Hrn. W. Bitter geben sich die Mitglieder den andauerndsten Studien hin, sodass sie allen Vereinen zum leuchtenden Vorbild dienen können. Dennoch machten einige Chöre auf uns nicht den Eindruck, den man erwarten konnte. Hr. Prof. Rudorff nahm für die fugirten Stücke das Tempo sehr brillant, und nun wurde recht correct gearbeitet, das heisst eben auch nur gearbeitet Von einem Abwägen der einzelnen Stimmen, von einem feineren Eindringen in ihr relatives Verhältniss war wenig zu verspüren. Wir haben nichts dagegen, wenn Massenchöre von ein paar Hundert Sängern sich auf den Eindruck des Massigen beschränken und die feinere Ausführung vermissen lassen. Von einem Vereine aber, der ganz speciell Bach-Studien treibt, verlangen wir mehr; er muss nicht bei dem Rohbau stehen bleiben, sondern die eigentliche Architektonik klar zu legen suchen. Auch müssen wir das in Erinnerung bringen, was wir die deutliche Articulation der musikalischen Sprache nennen möchten. Wenn z. B. eine Stimme eben den Halbton *fis* brachte und nun gleich darauf bei ganz gleicher Harmoniefolge den Ganzton *f* zu greifen hat, so muss letzterer entschieden markirt sein, sogar wenn *pppp* vorgezeichnet stünde. Es gibt für den Zuhörer kaum etwas Peinlicheres, als dass er einen Moment schwanken kann, ob er den richtigen Ton oder einen Fehler hört. Der Cultus des *pp* artet leider gar zu leicht in Verschwommenheit aus. — Ein Operngast, Hr. Charles Adams, k. k. Hofopernsänger aus Wien, enthusiasmirt augenblicklich unser Publicum. Beim ersten Auftreten (Raoul) war das Theater schwach besucht — eine Folge der im damaligen Momente herrschenden Opernmüdigkeit. Aber Hr. Adams errang sich sofort festen Boden, und das spätere Auftreten erfreute sich jedes Mal eines vollen Hauses. Ausser Raoul haben wir von ihm noch Manrico und Edgar in „Lucia" gehört. (Ich bemerke, dass die Opern vielleicht nicht ganz in des Gastes Wahl liegen; viele Mitglieder der Oper sind schon fort, und es muss also gemacht werden, was gemacht werden kann.) In der That verdient Hr. Adams den reichen Beifall, den man ihm zollt. An die Eigenheiten seiner deutschen Aussprache (Hr. Adams ist bekanntlich geborener Amerikaner) gewöhnt man sich rasch, und dann leuchtet die künstlerische Grösse in Stimmbehandlung, musikalischer Durchführung und Spiel entschieden glänzend durch. Wohlthuend berührt es, unnöthige Coulisseneffecte vermieden zu sehen, der Sänger concedirt dem Publicum eben nicht mehr, als er unumgänglich muss; ferner in Bezug auf die Gerundetheit und Geschlossenheit des ganzen Rollencharakters darf sich Adams kühn in die Reihe der ersten heutigen Sänger stellen und schlägt da Manchen aus dem Felde. A. G.

**München.** Das Orchester des Volkstheaters (nunmehr „kgl. Theater am Gärtnerplatz") veranstaltete am 18. März ein Concert, aus dessen Programm wir als vorzüglich gelungen das von Hrn. Hermann Scholtz componirte und vorgetragene Clavierconcert in E moll hervorheben. Unter den weiteren Novitäten möge die Concertouverture von Julius Tausch genannt sein. Als vortheilhaft akustisch für dergl. Aufführungen kann die Bühne genannten

Theaters nicht gerühmt werden. Capellmeister Hieber dirigirte gewandt. — Die zwei letzten Abonnementconcerte der Musikalischen Akademie brachten an Orchesterwerken Trompeten-Ouverture von Mendelssohn, Scherzo Op. 19 von Goldmark (da capo verlangt), Suite (selbstverständlich in Kanonform) von O. Grimm, „Prometheus"-Musik und 2. Symphonie von Beethoven etc.; dann Liedervorträge der Frau Sophie Förster, des Hrn. Hasselbeck und des Frl. Ottiker. Alle drei haben wohl nur das Eine mit der Nachtigall gemein, dass sie „was Neues nicht gelernt" haben und darum „alte, liebe Lieder" singen. — Die 3. Soirée der HH. Bärmann, Abel etc. begann mit dem für München neuen Quartett Op. 38 von Rheinberger, woran sich Beethoven's Sonate Op. 53 (Claviersolo) und Trio Op. 97, Bdur, reihten. Das Resultat dieser neugegründeten Soiréen war für die Unternehmer in künstlerischer und anderer Beziehung ein so günstiges, dass an deren Fortsetzung in nächster Saison nicht zu zweifeln ist. — Da sich das Walter-Quartett in keiner Weise bemühte, etwas Neues zu bringen, wollen auch wir uns nicht bemühen, über dasselbe zu referiren. — Die Freude, Hrn. v. Bülow wieder hören zu können, zog ein äusserst zahlreiches Publicum in den grossen Odeonssaal, und die Zurufe beim Erscheinen und Verabschieden des genialen Meisters wollten kein Ende nehmen. Das Programm war folgendes: Chopin, H moll-Sonate Op. 58; Mendelssohn, Präludium und Fuge Op. 35, Scarlatti, Fuga del gatto; Rheinberger, Toccata Op. 12; Beethoven, Sonata quasi una Fantasia; Schumann, „Wiener Faschingsschwank"; Chopin, Notturni und Walzer; Liszt, Barcarole und Tarantella. Das Erträgniss des Concertes fiel dem Wagner-Verein zu. — Unter allen musikalischen Aufführungen der Saison war wohl die in jeder Beziehung grossartigste die Matthäus-Passion von Bach, welche am 18. April im Odeon stattfand. Seit dem Jahre 1840 hatte dieses Riesenwerk in München brach gelegen, und wir freuen uns berichten zu können, dass die junge Generation demselben ein weit besseres Verständniss entgegenbrachte, als wir ihr zugetraut hätten. Die Leistungen des Chores (besonders die Wirkung der Knabenstimmen), sowie Hrn. Vogl's (Evangelist) waren wahrhaft ausgezeichnet, während die Stimmmittel der Frau Diez in den höheren Lagen sich auffallend spröde zeigten und auch Frl. Stehle (Altsolo) sich nicht in ihrem Elemente befand. Die Christus-Partie (Hr. Niklitschek) war zufriedenstellend vertreten; auch der Schüler der k. Musikschule, Hr. Hohenegg, verdient ob seines präcisen Orgelspieles anerkennende Erwähnung. Hr. Hofcapellmeister Wüllner hat sich durch Vorführung dieses lang entbehrten Werkes gerechten Dank der Musikfreunde erworben. — Das Hoftheater hielt endlich das seit Jahren gegebene Versprechen, Cherubini's „Medea" mit Lachner's vortrefflichen Recitativen zur Vorstellung zu bringen. Frau Vogl, die strebsame Sängerin, leistete in der Titelrolle Bewundernswerthes, doch dürfte eine öftere Wiederholung dieser anstrengenden Partie an ihrem Organ nicht spurlos vorübergehen. Das Publicum hatte sich zwar zahlreich eingefunden, aber nur die Minderzahl schien genügendes Verständniss für diese Oper zu besitzen; es mochten Viele das denken, was nur Einer laut äusserte, als er seufzend vom Parquetfauteuil aufstand: „Es war sehr schön, aber hoffentlich geben sies so bald nicht wieder". Zur Zeit ist dieser Wunsch in Erfüllung gegangen, indem die für heute angesetzte Wiederholung unterblieb und zu unserem Staunen nicht einmal die gewohnte Lückenbüsserin „von Portici" ermöglicht werden konnte, sodass die „ehernen Pforten" unbarmherzig geschlossen blieben. Das „Freischütz"-Jubiläum verlief mit Würde. Die nächste Opernnovität soll Wendelin Weissheimer's „Theodor Körner" sein. *Vedremo!* M.

**Zürich,** 17. April. Wir haben heute in erster Linie über die Aufführung von Bach's Matthäus-Passion zu berichten, welche am letzten Charfreitag stattfand und zwei Tage nachher, am Ostersonntag, wiederholt wurde. Diejenigen Vereine, welche gewöhnt sind, dieses Werk alljährlich oder doch alle zwei bis drei Jahre dem Publicum zur Osterzeit vorzuführen, werden sich kaum noch an die ausserordentlichen Schwierigkeiten erinnern, welche zu überwinden waren, als es auch bei ihnen galt, das Werk zum ersten Male zu würdiger und ergreifender Gestaltung zu bringen. Wenn dann aber nach aller Mühe und Anstrengung die Aufführung gelungen ist, so wird dieselbe zum Epoche machenden Ereigniss, und alle empfänglichen Gemüther urtheilen wie damals Mendelssohn, als er den längst vergessenen Schatz wieder gehoben hatte: das sei die gewaltigste und ergreifendste christliche Musik, die je geschrieben worden. So ist es denn auch bei uns in Zürich gegangen. Seit vielen Jahren war kein grösseres Werk von Bach aufgeführt worden; es musste eben erst der Chor geschaffen werden, der eine solche Aufgabe übernehmen durfte. Diesen Chor geschaffen und von Jahr zu Jahr an immer sich steigernden Aufgaben, zu stets höherer Leistungsfähigkeit ausgebildet zu haben, das ist das Verdienst unseres Friedrich Hegar. Dass dieser Chor sich aber in der genannten Weise zu immer schwierigeren Aufgaben fortreissen und begeistern liess und dass speciell bei der hier besprochenen Aufführung auch die übrigen Chöre Zürichs zu freudiger Mitwirkung sich entschlossen hatten, das ist ein erfreuliches Zeichen für den musikalischen Geist in Zürich und lässt auf eine glückliche künstlerische Zukunft daselbst hoffen. Die Solopartien waren folgendermaassen besetzt: Sopran: Frl. Kösling, Alt: Frl. Holmsen (beide Damen vom Züricher Stadttheater), Tenor: Hr. Vogl aus München, Bass: Hr. Gura aus Leipzig. Die beiden genannten Damen lösten ihre Aufgabe in sehr anerkennenswerther Art, die auf fleissiges Studium ihrer Partien schliessen liess. Mit durchweg edlem Verständniss und oft hinreissendem Ausdruck führte Hr. Vogl die Partie des Evangelisten durch. Die sichere Beherrschung der Stimmmittel, die klare und offenbar tief durchdachte Auffassung gestalteten diese Partie zu der dankbarsten des Werkes. Hr. Gura trat diesem bedeutenden Künstler wenigstens in der zweiten Aufführung am Ostersonntag ebenbürtig zur Seite. Seine Auffassung der Christus-Partie, welche in der Charfreitagsaufführung die gehegten Erwartungen nicht ganz befriedigte, hatte sich in der zweiten Aufführung überraschend gehoben und zeigte uns die Gestalt des Erlösers in jenem mild verklärten Lichte, welches der Grundzug der Auffassung des Componisten ist und, ganz abgesehen von den Recitativen selbst, durch das regelmässige Eintreten der Violinen bei Christi Worten in so naiv schöner Weise angedeutet ist. Wir dürfen schliesslich nicht unerwähnt lassen, dass eine für den Concertsaal der Tonhalle in diesem Winter neu gebaute Orgel von 30 Registern bei der besprochenen Aufführung zum ersten Male zur Anwendung kam und dass dieselbe unter Theodor Kirchner's Meisterhand wesentlich zu dem schönen Eindruck des Ganzen beitrug. — Es erübrigt noch, die letzten Concerte unserer Saison, welche vor Ostern stattfanden, kurz zu berühren. Am 12. März fand das letzte Abonnementconcert statt. Die Orchesterstücke waren: „Leonoren"-Ouverture von Beethoven und Cmoll-Symphonie von Gade. Beide Werke wurden trefflich ausgeführt, und namentlich riss die herrliche Beethoven'sche Ouverture zu allgemeiner Begeisterung hin. Die Gesangssoli des Abends (Grosse Arie der Leonore aus „Fidelio" und Lieder von Schubert und Kirchner) wurden von Zürichs trefflicher Sopranistin Frau Suter-Weber vorgetragen, deren klangvolle Stimme und musikalische Tüchtigkeit schon zu Anfang des Winters bei Gelegenheit der Aufführung von Schumann's „Faust"-Musik rühmend von uns erwähnt wurden und sich auch diesmal bewährt haben. Die Pianistin des Abends, Frl. Erica Lie aus Christiania, können wir nicht zu den Epoche machenden Virtuosinnen unserer Zeit zählen. So gern wir in das auch von anderen Seiten gespendete Lob ihrer feinen und durchgearbeiteten Technik einstimmen, so stark würden wir durch die unerträgliche Wiedergabe des ersten Satzes von Chopin's F moll-Concert abgestossen. Gut im Takt und auch in sehr schnellem Tempo hat sie diesen Satz gespielt, aber von dem hinreissenden Ausdruck des Asdur-Motivs, von der verzehrenden Gluth jener Passagen, die wie flüssiges Feuer den Satz durchziehen, hat Frl. Lie innerlich wenig empfunden und konnte darum auch dem Zuhörer nichts davon mittheilen. Um der Gerechtigkeit willen müssen wir hinzufügen, dass die Spielerin den zweiten und dritten Satz des Concertes wesentlich besser aufgefasst hatte und durch ihre sichere und elegante Technik manche schöne Wirkung erzielte. — Frl. Lie wurde noch in der gleichen Woche auf colossale Weise überboten durch das Concert des Hrn. von Bülow, welches am

16. März stattfand. Das Programm bot: Fmoll-Concert von Henselt, Esdur-Sonate, Op. 31, No. 3, von Beethoven, „Wiener Faschingsschwank" von Schumann; dann in der zweiten Abtheilung: „Des Sängers Fluch", Ballade für Orchester von H. v. Bülow, welche schon vor Kurzem in Zürich zur Aufführung kam und in unserem letzten Bericht eiulässlich besprochen wurde, darauf Tarantelle, zwei Nocturnes und Asdur-Walzer von Chopin, endlich Liszt's Ungarische Rhapsodie mit Orchesterbegleitung. Hans v. Bülow ist einer der wenigen Virtuosen, welchem gegenüber die Kritik sich entwaffnet fühlt und nicht anders kann, als in den begeisterten Jubel des Auditoriums einzustimmen. Was uns am gewaltigsten in seinen Reproductionen imponirt hat, das ist vor Allem die Universalität seiner Kunstleistungen, welche, durch ein unglaublich treues Gedächtniss unterstützt, ihm ermöglicht, in jedem seiner Concerte die verschiedensten Kunst- und Stilgattungen aneinanderzureihen und dadurch gewissermassen ein Bild aufzurollen von der musikalischen Production vieler Jahrzehnte. Wir fügen noch bei, dass jeder dieser Gattungen nicht nur ihr volles Recht wird, sondern dass jedes einzelne Stück, in geistigster Weise aufgefasst, sei es nun gefühlvoll, leidenschaftlich oder humoristisch, zur denkbar glänzendsten Erscheinung kommt. — Auf dieses Concert folgten am Charfreitag und Ostersonntag die vorher besprochenen Aufführungen der Matthäus-Passion von Bach als würdigster Abschluss der diesjährigen Concertsaison. h - z.

## Concertumschau.

**Berlin.** Von Musikdirector Bilse am 26. April veranstalteter Wagner-Abend: Ouverturen zu „Rienzi" und „Tannhäuser", „Faust"Ouverture, Fragmente aus „Lohengrin", Vorspiel zu „Tristan und Isolde", „Tannhäuser"-Marsch, Kaiser-Marsch.

**Breslau.** Symphonieconcert der Concertcapelle am 26. April: Cmoll-Suite von Fr. Lachner etc.

**Dessau.** Am 24. April vom Hofcapellmeister Thiele geleitete Aufführung von Bach's Matthäus-Passion durch die Singakademie.

**Dresden.** Am 3. Mai vom Wagner-Verein daselbst veranstaltetes und durch einen Prolog von Ad. Stern eröffnetes Concert mit ausschliesslich Wagner'schen Compositionen: Ouverture zur Oper „Rienzi" (zum ersten Mal aufgeführt am 26. Octbr. 1842), „Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten" (bei seiner Zurückkunft aus England den 12. August 1844 in Pillnitz aufgeführt), Trauermusik zur feierlichen Beisetzung der Asche C. M. v. Weber's nach Melodien aus „Euryanthe", „An Weber's Grabe", Doppelquartett (aufgeführt den 15. und 16. Debr. 1844), Gesang bei Enthüllung des Monuments für den höchstseligen König Friedrich August den Gerechten (im Zwinger aufgeführt den 7. Juni 1843), Kaiser-Marsch, „Das Liebesmahl der Apostel", eine biblische Scene für Männerchor, Solo und Orchester (aufgeführt beim Dresdner Männergesangfeste am 6. Juli 1843).

**Halberstadt.** Concert in der St. Martinikirche am 24 April: „Crucifixus" (achtstimmig) von Lotti, Litaney von F. Schubert, „Die Seligkeiten" von Liszt, Psalm 42 von Mendelssohn (Sopransolo: Frl. Klauwell aus Leipzig) etc.

**Magdeburg.** Concert des Vereins für weltlichen und geistlichen Chorgesang am 14. April: „Das Schloss am Meer", Ballade von Rheinberger, zwei Frauenchöre von Brahms, Chöre aus Sophokles' „König Oedipus" von E. Lassen, Lieder von R. Franz und Raff etc. — Concert in der Domkirche am 24. April: Vocalwerke von Grell, Richter, Stradella, F. Schneider, Nicolai (Offertorium), Liszt („Die Seligkeiten") und Hauptmann, Orgelstücke von Händel und Mendelssohn (Adur-Sonate).

**Pest.** Am 5. April Volkmann-Abend mit folgendem aus R. Volkmann'schen Compositionen zusammengestellten Programm: Bmoll-Trio, Duette auf altdeutsche Texte für Sopran und Tenor mit Pianoforte, Cmoll-Claviersonate, Duette, „Schlummerlied" für Viola, Violoncell und Clavier. Das letztere wurde eigens für dieses Concert geschrieben, seinen Anfang theilt unsere heutige No. im Facsimile mit.

**Pössneck.** 3. Concert des Musikvereins: Werke von Méhul, Händel (Fragmente aus „Samson" und „Alexanderfest"), Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Gluck, Weber und Schumann.

**Regensburg.** Am 17. April Kammermusik des Hrn. F. M. Berr: Sonate Op. 47 von Beethoven, Claviertrio Op. 103 von Reissiger (!), Violoncellconcert von Goltermann etc.

**Saarbrücken.** 3. Abonnementconcert des Instrumentalvereins: „Frühling" und „Sommer" aus Haydn's „Jahreszeiten", „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Notturno aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", „Das Echo", Scene für Sopran von C. Eckert.

**Stettin.** Concert der HH. A. Bratfisch aus Stralsund (Piano), Fleischhauer (Violine) und Leop. Grützmacher (Violoncell) aus Meiningen unter Mitwirkung der Parlow'schen Capelle: Ouverturen zu „Tannhäuser" von Wagner und „Euryanthe" von Weber, „Manfred"-Vorspiel von Reinecke, Entr'act No. 1 aus „Rosamunde" von Schubert, Concerte für Violoncell von L. Grützmacher und für Violine von Mendelssohn, Triosatz (aus Op. 97) von Beethoven. Das meiste Lob wird von der „O.-Z." Hrn. Grützmacher gespendet, dieselbe schreibt: „Die Reihe der Solovorträge eröffnete Hr. Grützmacher, der in einem dankbaren, aber mit dichtgesäeten Schwierigkeiten bedachten Concert eigener Composition in gleichem Maasse grossen Ton, ausserordentliche Fertigkeit und eine meisterhafte Behandlung der Cantilene entwickelte."

**Wurzen.** Am 24. April von den Weimarischen Künstlern HH. A. Klughardt, Th. Winkler, Friedrichs und L. Müller gegebene Musikalische Soirée mit Werken von Mendelssohn (Violoncellsonate in Ddur), Klughardt („Feldrosen", Charakterstücke für Clavier, und Baritonlieder), Lassen (Lieder für Bariton) etc.

**Zweibrücken.** Concert des Cäcilienvereins am 20. April: Clavierquintett von Schumann etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Aachen.** In diesem Jahre soll die Opernsaison im Stadttheater am 30. Mai mit dem „Nachtlager von Granada" eröffnet werden. — **Berlin.** Am 21. April sang Frl. Therese Singer vom Hoftheater zu Meiningen hier die Ortrud im „Lohengrin". Ferner wird im Opernhause demnächst Frl. Aglaja Orgeni ein Gastspiel eröffnen. Die beiden letzten Debuts der Frau Mallinger vor ihrem Scheiden aus dem Hofopernverbande boten am 26. April die Susanne im „Figaro" und am 29. die Elsa im „Lohengrin". In letzterer Oper gastirte ausserdem Frl. Keller vom Stadttheater zu Bremen als Ortrud. Vom 1. Mai ab finden im Nationaltheater grosse Opernvorstellungen statt. — **Bremen.** Frau Moser aus Graz wurde nach ihrem erfolgreichen Gastspiel an das hiesige Stadttheater engagirt. Am 26. April debutirte hier Hr. Krieg vom Hamburger Stadttheater im „Waffenschmied". — **Breslau.** Pollini's Operntruppe gab am 26. April ihr sechstes und letztes hiesiges Gesammtgastspiel. Die von der Gesellschaft hier vorgeführten Opern waren: „Don Pasquale", „Barbier von Sevilla", „Liebestrank", „La Traviata", "Troubadour" und „Rigoletto". — **Brüssel.** Dem Vernehmen nach wird der k. k. österr. Hofopernsänger Hr. Beck im Monat Mai als Fliegender Holländer im Théâtre de la Monnaie gastiren. — **Cöln.** Am 22. April („Alessandro Stradella") debutirten hier zwei Schüler des Kammersängers Hrn. Koch: Hr. Walter (Stradella) und Frl. Reiffert vom Stadttheater zu Mainz (Leonore). Im „Waffenschmied" (26. April) lernten wir wiederum zwei Gäste, Frl. Löber und Hrn. Zottmayer, kennen. — **Dresden.** Am 24. April trat Frl. Aglaja Orgeni als Senta im „Holländer" auf. Am 28. gaben gelegentlich einer Wiederholung des „Barbier von Sevilla" die unter dem Impresario Pollini stehenden Italiener hier ihre dritte und letzte hiesige Gastvorstellung. — **Frankfurt a. M.** Am 22. April gastirte hier Frl. Benetti vom Hoftheater zu Darmstadt als Zerline im „Fra Diavolo". — **Graz.** Frl. Minnie Hauck aus Wien beschloss ihre hiesigen Debuts am 15. April

in der „Traviata". Am 18. eröffnete Hr. Scaria aus Dresden ein Gastspiel. — **Hamburg.** Im ferneren Vorlaufe seines hiesigen Auftretens sang Hr. Sontheim noch den Manrico und den Johann von Leyden. Im „Troubadour" (23. April) gastirte ausserdem noch Frl Nesweda aus Pest als Leonore. — **Hannover.** Dem Vernehmen nach ist Frl. Singer nach ihrem erfolgreichen hiesigen Gastspiel von der Intendanz unseres Hoftheaters engagirt worden. Zunächst unternimmt die Sängerin eine Kunstreise nach Italien und tritt dann im Laufe der kommenden Saison ihre hiesige Stellung an. — **Leipzig.** Vom 29. April ab wird auch Leipzig mit einem Gastspielcyklus der von Pollini geleiteten italienischen Operngesellschaft beglückt. — **London.** Die k. preuss. Hofopernsängerin Frl. Marianne Brandt aus Berlin ist dieser Tage hier eingetroffen und wird zunächst als Fidelio, sodann als Fides, Ortrud und Donna Elvira auftreten. — **Wien.** Am 21. April eröffneten die k. sächs. Hofopernsänger HH. Jäger und Schaffganz aus Dresden im hiesigen Hofoperntheater als Lohengrin resp. Telramund ein Gastspiel, welches der Erstere noch an demselben Abend abbrach, der Letztere am 25. als Wolfram im „Tannhäuser" fortsetzte. Im Theater an der Wien beschlossen am 25. April die Italiener ihre Vorstellungen mit einer Wiederholung der „Sonnambula". Um schleunigst Ersatz zu schaffen, wird eine andere italienische Gesellschaft, von dem Impresario Franchetti geleitet, im Strampfer-Theater am 1. Mai ein auf 30 Abende berechnetes Gastspiel eröffnen; die Opern „Trovatore", „Ernani", „Ballo in Maschera", „Lucia", „Lucrezia", „Othello" und „Faust" sind hierfür in Aussicht genommen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 27. April: „Er ist ein guter Hirte" (für 2 Soprane und 2 Alte mit Orgel) von Mendelssohn; „Wie lieblich sind auf den Bergen" von E. F. Richter. Am 28. April: Schlusschor („Gross und wunderbarlich") aus dem Oratorium „Die letzten Dinge" von Spohr. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 24. März: „Auf Gott allein will hoffen ich" von Mendelssohn. Am 28. März: „Jerusalem, Jerusalem! die du tödtest die Propheten" aus „Paulus" von Mendelssohn (für achtstimmigen Doppelchor eingerichtet von H. Giehne); „Schmücke dich, o liebe Seele" von Joh Crüger; „Ave verum" von Mozart; „Adoramus" von Palestrina; „An dir hab ich gesündigt" von Allegri und „Jerusalem, Jerusalem! bekehre dich" von Biordi; „Heilige Wunden jener Stunden" von Bortniansky; „Jesus Christus ward für uns gehorsam bis zum Tod am Kreuze" von Anerio; „Heilig ist Gott" von Bortniansky; „O bone Jesu" von Bai. Am 29. März: „Wenn ich einmal soll scheiden" von S. Bach; „Er ist um unserer Missethat willen verwundet" von Kücken; „Und es ward Finsterniss" von M. Haydn. Am 31. März: „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" (Psalm 100) von Mendelssohn; Choralmotette „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" (Choral im Sopran: „Christus, der ist mein Leben") von J. M. Bach; „Ehre sei Gott in der Höhe" von Bortniansky. Am 1. April: „Wie herrlich ist die neue Welt" von J. H. Schein; „Regina coeli laetare" von A. Lotti. Am 7. April: „Halt im Gedächtniss Jesum Christ" von M. Prätorius; „O bone Jesu" von Palestrina. Am 14. April: „Liebster Jesu, wir sind hier" von H. Giehne; „Lob und Preis sei Gott dem Vater" von S. Bach. Am 21. April: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen" von J. H. Lützel; „Sei stille dem Herrn und warte auf ihn" aus dem „Elias" von Mendelssohn (vierstimmig bearbeitet von H. Giehne). — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 28. April: Chor („Sagt es, die ihr erlöset seid") und Duettino mit Chor („Ich harrte des Herrn") aus dem „Lobgesang" von Mendelssohn. St. Jacobikirche am 28. April: „Was ist mein Stand, mein Glück", Chor a capella von J. Haydn. — **Dresden.** Kreuzkirche am 27. April: „Vor dir, o Ewiger, tritt unser Chor zusammen" von Schulz; „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" von Mendelssohn. Neustadtkirche am 28. April: Cantate für vier Singstimmen und Orchester von C. G. Reissiger. — **Torgau.** Stadtkirche am 28. April: „Schaffe in mir, Gott, ein neues Herz", Motette von D. H. Engel. — **Weimar.** Stadtkirche am 28. April: „Amor et desiderium" von Palestrina. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 28. April: Messe in B nebst Einlagen von G. Preyer. K. k Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 28. April: Messe von R. Führer mit Einlagen von H. Proch. Dominicanerkirche am 28. April: Sonntagsmesse No. 2 in G von R. Führer mit Einlagen von Cherubini und Preindl. Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 28. April: Messe in D von Bibl sen. mit Einlagen von Krall und M. Haydn. Pfarrkirche zu Mariahilf am 28. April: Vocalmesse in F von Kempter mit Einlagen von Krall und Gotthard. Pfarrkirche zu Rossau am 28. April: Nelson-Messe von J. Haydn mit Einlagen von A. Jelschlegel und Eibler. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 21. April: Messe in C von M. Haydn mit Einlagen von Döcker und Krall.

## Opernübersicht.

(Vom 21. bis 26. April.)

**Leipzig.** Stadtth.: 21. u. 24. Zauberflöte; 22. Freischütz. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 21. Lohengrin; 23. Robert der Teufel; 26. Figaro's Hochzeit. Walhalla-Volksth.: 21. Troubadour; 25. Don Juan. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 21. u. 25. Eine närrische Hochzeit (Härtel); 22. Grossherzogin von Gerolstein; 23. Perichole; 26. Rajah von Mysore (Lecocq). — **Bremen.** Stadtth.: 21. Belisar; 26. Waffenschmied. — **Breslau.** Lobe-Th.: 21. Verlobung bei der Laterne; 22. Liebestrank; 23. La Traviata; 25. Troubadour; 26. Rigoletto. — **Cöln.** Thalia-Th.: 21. Lucia von Lammermoor; 22. Alessandro Stradella; 24. Czaar und Zimmermann; 26. Waffenschmied. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 22. Martha; 24. Fliegender Holländer. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 22. Fra Diavolo; 25. La Traviata. — **Graz.** Nachträglich: Landschaftl. Th.: 10. Fra Diavolo; 12. Schwarzer Domino; 14. Prinzessin von Trebisonde; 15. La Traviata; 18. Margarethe. — 21. Czaar und Zimmermann; 22. Hugenotten. Stadtth.: 10. und 14. Schwätzerin von Saragossa; 10., 14. u. 18. Fromme Schwester; 16. Mannschaft am Bord; 20., 21. und 22. Indigo (Strauss). — **Hamburg.** Stadtth.: 21. Hugenotten; 22. Norma; 23. Troubadour; 25. Prophet; 26. Waffenschmied. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 21. u. 23. Freischütz; 24. Fliegender Holländer; 26. Iphigenie in Aulis. — **Magdeburg.** Stadtth.: 21. u. 23. Undine; 26. Lohengrin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 24. Fra Diavolo. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 21. Freischütz. — **Nürnberg.** Stadtth.: 24. Lohengrin; 26. Wildschütz. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 22. Blaubart; 23. Barbier von Sevilla; 26. Martha. Kralovské zemské ceské divadlo: 22. Lazebnik Sevillsky. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 21. Don Juan; 25. Nachtlager von Granada. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 21. Jüdin; 24. Norma. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 21. Lohengrin; 22. Lucrezia Borgia; 24. Feramors (Rubinstein); 25. Tannhäuser. Carl-Th.: 21. u. 22. Mädchen von Elisonzo (Offenbach); 26. Des Löwen Erwachen (J. Brandl). Theater an der Wien: 23. La Traviata; 25. La Sonnambula. Strampfer-Th.: 21., 22., 23. u. 24. Testament des Hrn. von Münchhausen (Lecocq); 25. u. 26. Schmuggler (Offenbach).

## Aufgeführte Novitäten.

Dvoraik (A.), Ouverture zur Oper „Der König und der Köhler". (Prag, 4. Philharmonisches Concert.)

Goldmark (C.), Drei Sätze aus der Suite für Piano und Violine. (Triest, 3. Triosoirée der HH. W. Treiber und Genossen.)

Raff (J.), „Im Walde", Symphonie. (Mailand, Concert der Società dei Quartetti.)

Rubinstein (A.), Gmoll-Claviertrio und Gdur-Sonate für Clavier und Violoncell. (Triest, Triosoiréen der HH. W. Treiber und Genossen.)

Smetana (F.), Vorspiel zur Oper „Libussa". (Prag, 4. Philharmonisches Concert.)

Streudner, Clavierquintett. (Oldenburg, 4. Kammermusik.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Dresden, Concert des Wagner-Vereins. Speier, Concert des Hrn. W. Schwendemann.)

## Journalschau.

Echo No. 17. Berichtigende, den Flötisten J. J. Quantz betreffende Bemerkungen zu dem Artikel „Aus der Capelle Friedrich's des Grossen" von J. Seiler. — Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechung von M. E. Sachs' „Aus der Jugendzeit". — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 17. Ueber die Musik bei den Eingeborenen Australiens. Skizze von R. Musiol. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 18. Richard Wagner und das Musikdrama. Von Dr. F. Seelmann. — Berichte und Notizen.

Urania No. 4. Wanderlieder. — Neue Choralmelodie: „Alle Menschen müssen sterben" von C. J. Dreyer. — Musikalische Charakterbilder der Gegenwart. No. 9. Theodor Ratzenberg. — Die Improvisation im kirchlichen Orgelspiel. Von J. Voigtmann. — Neues auf dem Gebiete des Orgelbaues. — Besprechungen. — Vermischtes.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Programm des für heute Abend angesetzten Concertes des Dresdener Wagner-Vereins enthält, wie unsere heutige Concertumschau bezeugt, unter Ausnahme des Kaiser-Marsches nur solche Compositionen R. Wagner's, die aus der Zeit seines Aufenthaltes in Dresden datiren.

* Das in Berlin zur Förderung der „Nibelungen"-Aufführungen in Bayreuth angesetzte Concert, dessen Programm wir in vor. No. mittheilten, hat schliesslich nicht stattgefunden.

* Das 49. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf vom 19.—21. Mai wird an den beiden ersten Tagen folgende Werke bieten: „Ich hatte viel Bekümmerniss", Cantate von S. Bach, 8. Symphonie von Beethoven, Ode auf den Cäcilien-Tag von Händel, 4. Symphonie von Schumann, „Mirjam's Siegesgesang" von F. Schubert, „Oberon"-Ouverture von Weber, „Der Thurm zu Babel", geistliche Oper von A. Rubinstein. Am 3. Tag findet das sogen. Künstlerconcert statt. — In die Direction der Werke theilen sich die HH. A. Rubinstein und J. Tausch. Mitwirkende sind Fr. Parepa-Rosa (Sopran), die HH. Otto (Tenor), Gura (Bariton), Rohicek (Bass), L. Auer (Violine) und Knappe (Orgel).

* Die von uns gegebene Nachricht über die Terschak'sche Erfindung, Doppeltöne auf der Flöte zu blasen, bekommt eine greifbarere Gestalt durch weitere uns zugehende Mittheilungen, nach welchen der berühmte Virtuos eine zweite Stimme dadurch ermöglicht, dass er zu dem Spiel seines Instrumentes gleichzeitig im leisen Falsett singt. Zu diesem, uns in seiner Wirkung nicht recht vorstellbaren Resultat sei der Künstler erst nach 14jährigem ernsten Studium gelangt.

* Auf unsere neulich gebrachte Notiz über eine Elbinger Concertaufführung von Méhul's „Joseph" geht uns eine Zuschrift von einem getreuen Abonnenten in der Schweiz zu, nach welcher ein derartiger Versuch der Aufführungsverpflanzung gen. Werkes in der Schweiz und zwar in Winterthur viel früher, bereits im November 1840, gemacht und auch später in anderen Schweizer Städten wiederholt worden sei, wobei man sich einer von W. Corrodi geschickt gemachten verbindenden Dichtung bedient habe.

* Félicien David ist zum Dirigenten der gelegentlich der Ausstellung zu Lyon stattfindenden Musikaufführungen gewählt worden.

* In Neapel projectirt man jetzt ernstlich ein Denkmal für S. Thalberg.

* Das im Zuschauerraum circa 2000 Personen fassende Neustadt-Theater zu Dresden soll in nicht allzuferner Zeit vollendet werden. Von angeblich wohlunterrichteter Seite wird behauptet, die dasige Hoftheaterintendanz beabsichtige die regelmässigen Vorstellungen bis zur Vollendung des neuen Hoftheaters in dem ersterwähnten Musentempel stattfinden zu lassen.

* Am 24. April fand in der Grand Opéra zu Paris die 500. Aufführung von Meyerbeer's „Hugenotten" statt.

* A. Rubinstein's Oper „Feramors" ging am 24. April im Wiener Hofoperntheater zum ersten Mal in Scene; der Erfolg war sehr gering. Desselben Componisten Oper „Dämon", deren Aufführung seiner Zeit beanstandet wurde, wird nun doch noch in St. Petersburg aufgeführt werden.

* Im October dieses Jahres wird im Marientheater zu St. Petersburg die Oper „Pleskanerin" von Rimsky-Korsakow zur erstmaligen Aufführung gelangen.

* In den Tagen vom 2. bis 9. Mai wird Musikdirector Bilse mit seiner Capelle in Breslau concertiren und u. A. je einen besonderen Beethoven- und Wagner-Abend veranstalten.

* Die Pianofortefabrik von Breitkopf & Härtel in Leipzig hat ihre Thätigkeit eingestellt.

* Impresario Ullman bringt seine neuesten Concertpläne mit der Pianistin Frl. A. Essipoff in Beziehung; zunächst soll Europa, später Amerika das Heer der Bewunderer stellen.

* Als neue und von dortigen Blättern warm begrüsste Geigererscheinung der laufenden Londoner Saison ist Hr. Bargheer, Hofcapellmeister aus Detmold, zu verzeichnen.

**Auszeichnungen.** Maestro Sangiorgi ist mit dem Orden der italienischen Krone behängt worden. — Verdi hat dieser Tage vom König von Italien das Grosskreuz des italienischen Kronenordens erhalten. — Prof. J. Rheinberger ist mittelst Diploms zum Ehrenmitglied des Prager Conservatoriums ernannt worden. — Der Musikalienhändler Hrn. B. Friedel in Dresden hat das Prädicat „k. sächs. Hofmusikalienhändler" erhalten.

**Briefkasten.** *N. N.* in *W.* Ihr College war als Verfasser jener von uns gelegentlich gerügten Schreibereien erkannt, bevor er noch sich vollständig durch seine neueste fingirte Briefkastenergiessung entlarvte. Wenn Sie sein kürzlich von einer hiesigen Zeitung aufgenommenes Schreibeproduct einen „schauerlichen Brei" nennen, so sprechen Sie, wenn auch etwas „hanebüchen" gefasst, ein zutreffendes Urtheil aus. — *N. O.* in *W.* Nur noch einige Wochen Geduld! — *R. B.* in *B.* Dass jener Messwitz von Ihrem Landsmanne zum wenigsten nachgeplärrt werden würde, war vorauszusehen. — *Mozart-Freund* in *S.* Sie scheinen No. 53 unseres diesjährigen Inseratentheiles ganz übersehen zu haben.

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 10. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren

# Musikalisches Wochenblatt.

**Organ**

**für Musiker und Musikfreunde.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

**E. W. Fritzsch.**

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 20.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.



## Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

### V.

Ein erhabenes Beispiel
Liess mir Hellenis: sie bildete sich durch sich.
Klopstock
(„Unsere Sprache an uns".)

Nicht aufgeschlagene Quellen, nicht unantastbare Denkmale stehen dem Wanderer auf dem Gebiete menschlicher Urzeiten zur Orientirung und als vertrauenswerthe Anhaltspuncte des zurückgelegten Weges zu Gebote. Analogien, Folgerungen aus nothwendigem gesetzlichen Zusammenhange, zufällig im Gedankenstrome der Zeit mitgerissene Ueberreste müssen als karger Ersatz dienen. Dem Pfadfinder gleich muss der in jene unwegsamen Urwälder Eindringende die feinsten Spuren, die unscheinbarsten Zeichen, hier den zertretenen Halm, dort den geknickten Zweig beobachten, um sich nicht vollständig zu verlieren. Wir dürfen dabei seine Thätigkeit nicht unterschätzen, sie nicht für unfruchtbar halten. Die Erkenntniss einer im Kleinen wie im Grossen unwandelbaren Weltordnung hat uns über das Einzelne hinaus zu einer höheren Auffassung, welcher sich eben dieses Einzelne als Ausfluss ergibt, geführt. Was unsere Wissenschaft vor einer früheren nur Details zusammenstellenden, äusserlich anordnenden voraus hat, ist, dass sie nicht nur Ausgangs- und Ruhepuncte kennt, sondern über diese hinaus im zusammenfassenden Blicke auch Ziele ins Auge zu fassen vermag. Daher darf man wohl sagen, unsere Geschichte reiche weiter, als ihre Zeugnisse. Der letzte Denkstein der Geschichte setzt der Erkenntniss keine unübersteigliche Schranke. Der Geist darf es wagen, von hier aus neue Pfade zu betreten, ohne eines ziellosen Herumstreichens geziehen werden zu können. Sprachforschung, Geognosie, Paläontologie, welche herrliche Resultate haben sie an den Tag gefördert! Warum sollen wir zweifeln, sie je zur Evidenz der Thatsächlichkeit erhoben zu sehen? Nicht durch unmittelbares Anschauen, nicht durch Greifen und Wägen sind uns die Gesetze des Himmels erschlossen worden.

Schlüsse waren es und Berechnungen, welche darauf geführt haben; und dennoch stehen die Ergebnisse, welche uns die Astronomie liefert, die Gesetze des Sternwandels, die Grösse und Entfernung der Himmelskörper u. s. w. eben so sicher, ja vielleicht unerschütterlicher da, als jedes auf greifbare Thatsachen basirte Wissen. Darum dürfen wir wohl auch auf unserem Gebiete nicht verzagen. Mögen die Berufenen erscheinen, welche die hier noch offen liegenden Fragen mit jenem Ernste erfassen, welcher ihrem Antheile an der Entwickelung des Menschengeistes gebührt!

Es ist nicht ohne Bedeutung, dass die Sage uns wohl von Erfindern einzelner Instrumente zu erzählen weiss, von einer Erfindung des Gesanges aber nirgends die Rede ist. Dies erklärt sich, wenn man mit uns annimmt, dass der Gesang eben nie erfunden worden ist, sondern dass er, ohne bestimmbaren Anfang, mit dem ursprünglichen Aufknospen der geistigen Anlagen des Menschen, dass er mit der Sprache gleichzeitig sich entwickelt hat.

Gewiss, jene alten Völker, welche allen wichtigen Neuerungen in ihrem Leben einen Urheber gaben, um in ihm die schaffende Kraft des Geistes persönlich zu verehren; sie, welche von einem Raub des Feuers, von einer Erfindung der verschiedenen Künste zu erzählen

wissen, hätten es sicher nicht unterlassen, dem Erfinder des Gesanges ein bleibendes Andenken zu bereiten, wenn es ihnen je in den Sinn gekommen wäre, die Gesangskunst nicht als etwas den Menschen von Anbeginn Theilhaftes, sondern erst später Entstandenes zu betrachten.

Das Culturvolk, dessen Erinnerungen am weitesten in die Urzeit zurückreichen und dessen Tiefsinn erst die Neuzeit im gebührenden Maasse zu würdigen beginnt, ich meine die Inder, haben, bezeichnend genug, eine und dieselbe Gottheit, *Saravasti*, für Sprache und Musik.

Wohl mag auch das deutsche „Singen und Sagen" als ein Anklang an jene ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Sprache und Musik aufgefasst werden; unter Gesang wurde lange nicht ein musikalischer, sondern ein poetischer Gehalt verstanden, dem also der erstere, wie selbstverständlich, eigen war. Noch heutzutage hat der Ausdruck „Gesang" auch diese Bedeutung festgehalten. Bei allen älteren Völkern, welche uns irgend Anhaltspuncte über ihre Musik überliefert haben, finden wir, dass dieselbe mit der Sprache untrennbar verbunden war. Beinahe durchweg mangelt es dabei an überlieferten Tonzeichen, welche uns einen lebendigen Einblick in das Wesen dieser Musik gestatten würden.

In leichter Weise lässt sich das sonst Unerklärliche erklären, wenn wir annehmen, dass die ursprüngliche Musik vollständig mit der Sprachmelodie zusammenfiel, dass daher mit den Worten und ihrem Empfindungsgehalte ihr gesanglicher Ausdruck von selbst gegeben war. Von dem rhythmischen Elemente der griechischen Musik ist dies nach den Resultaten Rossbach's („Griechische Rhythmik") und in neuester Zeit Dr. J. H. Heinrich Schmidt's („Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung") soviel als erwiesen. Tonlänge fiel mit Silbenlänge und nicht minder musikalische Betonung mit sprachlicher zusammen. Eine genaue Abstufung der Tonlängen war der griechischen Sprache an sich schon eigen, und es wäre irrig, sie in metrischer Beziehung unserer heutigen deutschen, auf Hebung und Senkung beruhenden Sprache gleichstellen zu wollen. Der Grieche konnte nach Schmidt (a. a. O. S. 28) jede beliebige Taktart auch in den nicht gesungenen Wörtern schon ausdrücken. Bei festlicher Gelegenheit, im erhöhten Affecte, wenn es galt, alle Schönheiten der Sprache zur Entfaltung zu bringen, wurde auf die genaueste Unterscheidung der Silbenlängen bedeutendes Gewicht gelegt; der Rhythmus der Sprache an sich war schon ein musikalischer. Dasselbe wird wohl auch bei der poetisch gesteigerten, zu erhöhtem Leben erweckten Sprachmelodie der Fall gewesen sein. Die λέξις (der sprachliche Ausdruck in Declamation u. s. w.) und das μέλος fielen zusammen. Man nahm sie auch gewöhnlich im Zusammenhange; getrennt bedeutet λέξις (ohne μέλος) den blos declamatorischen Vortrag, μέλος (ohne λέξις) das Saiten- oder Flötenspiel, oder eine durch Töne der Menschenstimme ohne Worte angedeutete Melodie.*) Einen von der Sprachmelodie verschiedenen μέλος über Worte kannte man nicht.**) Es ist zu bedauern, dass, während die rhythmische Seite der Sprache so vielfach und in glänzender Weise beleuchtet worden ist, ihr gewiss nicht minder wesentlicher Theil, ihre Melodie nämlich, bis nun nahezu vernachlässigt worden ist.

Hier eröffnet sich ein Gebiet, dessen Ausbau zu den überraschendsten Ergebnissen führen kann; der Schlüssel zur Lösung manches Räthsels, um welche man sich bis nun vergebens bemüht hat, liegt hier begraben. Demjenigen, welchem es gegönnt ist, Musik und Sprache mit gleicher Liebe zu umfassen, vorurtheilsfrei sie als Kinder einer Mutter zu erkennen, erschliesst sich hier ein Feld unabsehbaren Wirkens.

Die ältesten Götter- und Heldenlieder wurden, so erzählt man uns, gesungen und im Gesange von Mund zu Mund fortgepflanzt. An einen Gesang in Weise eines Bänkelsanges vermag ich dabei nicht zu denken, noch mich der Ansicht anzuschliessen, es hätten die verwendeten Sangweisen nur der Absicht gedient, dem Gedächtnisse Hilfe zu leisten. Die Natur des alten Gesanges, wie sie aus den spärlichen Ueberlieferungen geschlossen werden kann, sowie die Natur der vorgetragenen Dichtungen sprechen dagegen. Letzteren fehlt die gleichmässig strophenweise gegliederte Form, welche die Wiederholung einer und derselben Melodie ermöglicht hätte. Man versuche es einmal, den Homer'schen Hexametern oder den alten Eddaliedern strophische Melodien unterzulegen, und man wird sich von der Unzulässigkeit alsbald überzeugt haben. Vielmehr glaube ich, dass es jene Sprachmelodie war, welche in möglichst hervorgehobener wirksamer Weise beim Vortrage dieser Dichtungen zur Geltung gelangte; ja, diese Annahme vermag das genaue Festhalten im Gedächtnisse vielleicht besser zu erklären, als die eines gleichmässigen Herableierns des verschiedenartigsten Inhaltes.***)

Es ist erklärlich, dass sich bei diesen musikalischen Recitativen gewisse Melodiephrasen endlich hervorhoben, dass sie typisch wurden. Dies machte bei Wiederkehr gleichartiger Empfindungsausdrücke, sowie auch bei Sätzen, welche einen tiefergehenden, individuellen Em-

*) Rossbach a. a. O. S. 8.

**) Die antike Musik diente in der classischen Zeit nur zur Hervorhebung und Verherrlichung des durch die Sprache ausgedrückten Gedankens und konnte daher den Text des Gesanges keineswegs mit der Freiheit behandeln, wie die moderne Musik (Rossbach a. a. O.).

***) In geistvoller Weise vergleicht Jordan („Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim") die Hexameter des griechischen Epos mit Notenblättern der von den Rhapsoden vorgetragenen recitativischen Melodien, auf denen das Liniensystem und die Notenköpfe zur Bezeichnung der Tonhöhen ganz ausgelöscht, und nur die Notenschwänzchen mit dem Zeichen des Taktwerthes, der Viertel, Achtel und Sechszehntel, erkennbar geblieben sind. Nur noch aus der Vocalisation lasse sich, wenn man die angeborene Klangfarbe jedes einzelnen Vocales berücksichtigt, zuweilen errathen, wo der Fortschritt der Melodie ein Steigen oder Sinken gewesen sein werde.

pfindungsgehalt überhaupt nicht hatten, der Fall sein. Und damit war der erste Schritt zur Verselbständigung der Musik unbewusst geschehen. Wurde sie gleich dadurch nur mit den feinsten Fasern vom sprachlichen Untergrunde losgelöst, so hatte sie doch dadurch, dass schon ein sprachlich verschiedener Inhalt unter eine musikalische Ausdrucksweise zusammengefasst werden konnte, einen, wenn auch sehr gelinden Grad von Gleichgiltigkeit gegen die Sprache angenommen. Die Schrift erhielt Bezeichnungen musikalischer Natur; ein Beweis, dass man bereits die Möglichkeit verschiedenartiger musikalischer Auffassungsweise bei gleichem Sprachausdrucke erkannte.

Man darf annehmen, dass bei der noch geringen Bestimmtheit von Tonunterschieden die ersten musikalischen Zeichen nicht einzelne Töne nach ihren genauen Tonhöhen bezeichneten. Selbst die Tonschrift späterer Zeiten lässt über die gemeinten Tonintervalle vielfach im Unklaren. Es waren wohl gewisse melodische Phrasen, Melodietypen, welche zusammengefasst und gemeinsam bezeichnet wurden, wie dies z. B. in der hebräischen Musik geschah.

Gewisse melodiöse Sprachwendungen, wie sie der Empfindung, welche ausgedrückt werden sollte, entsprachen, waren Gegenstand solcher Bezeichnung. Es waren die Melodien, welche sich als charakteristisch gleichsam aus dem Empfindungsleben der Sprache selbst hervorgehoben und fixirt hatten, deren allgemeine Kenntniss vorausgesetzt und welche daher in leicht verstandener Bezeichnung kurz vorgeschrieben werden konnten. Vornehmlich der Schluss der Verse und Sätze ist es, in welchem die Empfindung sich zu grösserer Wirkung emporrafft, in welchem es sich zumeist entscheidet, ob Ausruf, ob Frage, ob mildes Zusprechen oder schroffes Abweisen, ob Bitte oder Forderung u. s. w. gemeint sei. Hierhin drängten sich also mit der Zeit naturgemäss jene melodiösen, typisch gewordenen Wendungen.

Wir werden uns beispielsweise den Vortrag althebräischer Gesänge etwa folgendermaassen vorzustellen haben: Der Dichter recitirte seine Dichtung in begeisterter Weise, ihren vollen Empfindungsgehalt in Tönen ausströmend, wie sie, aus gleicher Quelle mit seinen Worten entspringend, ihm vom Augenblicke eingegeben wurden. Dieser Gesang war kein willkürlicher, sondern innerlich nothwendig bedingt durch den gleichen Schöpfungsdrang, welcher seine Worte gestaltete; der dem Sprachorgane eigenste Ton wäre als Mittelton (Dominante, *Svarita*) des Gesanges zu betrachten; von ihm aus erhob oder senkte er sich, zu ihm kehrte er bei grösserer Ruhe oder Gleichgiltigkeit zurück; er bildete gleichsam die Mittellinie der auf- und absteigenden Tonwellen. Eine klare, bewusste Unterscheidung der Intervalle, wie bei unserem Gesange, darf man dabei wohl nicht voraussetzen. Dagegen spricht die summarische Notenbezeichnung, welcher offenbar das Bedürfniss, einzelne Töne bestimmt abzugrenzen, noch fremd war; dagegen die mangelnde Kenntniss der Harmonie, welche erst das Gefühl für die Tonverhältnisse vollständig erweckte; dagegen auch das unmittelbare Schaffen mit dem Worte zugleich, wobei das letztere allein das Wesentliche blieb, und jene Selbständigkeit des tonlichen Elementes, welche durch harmonisch klar bestimmbare Töne gekennzeichnet wird, nicht zulassen konnte. An entscheidenden Stellen jedoch, in welchen sich der ganze Empfindungsausdruck des Verses oder Satzes zusammendrängte, machte sich die entsprechende typisch gewordene, durch Tonzeichen darstellbare Melodiephrase in musikalisch bestimmterer Art geltend. Hier brach die Musik im Bewusstsein ihrer Ueberkraft hervor, die hemmenden Fesseln der Sprache allmählich lösend.

Je mehr die Sprache mit ihren fertigen Begriffsbezeichnungen, mit ihren ausgebildeten Constructionen im gewöhnlichen Umgange des productiven Empfindungselementes entbehren zu können meinte, desto mehr musste sich dasselbe in jenen Aeusserungen des Volksgemüthes, welche dessen lebendige Anschauung, dessen gesteigertes Empfindungsleben zum Ausdruck brachten, concentriren. Es war dies in Griechenland zunächst in den dithyrambischen und phallischen Chorgesängen der Fall, aus welchen sich Tragödie und Komödie entwickelten. Dass diese mit Tänzen verbunden waren, musste ihnen eine markirte rhythmische Betonung verleihen. Auch die lyrische Musik der Griechen war durchaus an das Wort gebunden, und es lässt sich wohl nicht annehmen, dass die Griechen ursprünglich bereits auf verschiedene Texte übertragbare selbständige Melodien gehabt haben. Dies widerspräche zu sehr dem Wesen der griechischen Metrik und Rhythmik und den Begriffen, welche wir nach allen Ueberlieferungen von der griechischen Musik haben können. Allerdings soll Terpander die Nomen verschiedener Länder bei seinen Künstlerfahrten gesammelt und gesichtet und in einer von ihm selbst erfundenen Tonschrift vor Entstellungen bewahrt haben. Diese Nomen hatten die verschiedensten Benennungen, der böotische, äolische, trochaische, orthische, Terpandrische, Polymnestische Nomos u. s. w. Dass damit ein bedeutender Schritt zur Verselbständigung der Melodie geschehen war, lässt sich nicht leugnen; dennoch darf man meines Erachtens die Nomen nicht für selbständige Melodien in unserem Sinne halten. Vielmehr dürften sie typisch gewordene melodiöse Sprachwendungen gewesen sein, welche nach ihrer Aufzeichnung als stehende Phrasen bei entsprechenden Gelegenheiten angewendet wurden. Nur die Allgemeingiltigkeit und Allgemeinverständlichkeit dieser typischen Melodien lässt es erklären, dass die Tragödiendichter ihren Chören die gewünschten Tonweisen mit leichter Mühe einstudiren konnten. Eine solche Allgemeingiltigkeit lässt sich aber nicht durch äusseren Zwang erzielen; sie ist aus der Uebereinstimmung der Melodie mit der Denkweise, wie sie sich im sprachlichen Ausdrucke kundgibt, erklärbar.

Als gehobene, zu grösserer tonlicher und rhythmischer Bestimmtheit gebrachte Sprache ist auch die

Musik im griechischen Drama zu betrachten. Es ist gewiss auffallend genug, dass bei griechischen Tragödien neben dem Namen des Dichters oft auch der Name des Choragen oder des Archon, unter dem der Wettkampf stattfand, oder der Name eines ausgezeichneten Schauspielers, sogar der Name des für Aeschylos beschäftigten Decorationsmalers, dagegen der Name des Musikers nicht genannt wird.*) Auch die Worte Plutarch's: „Wenn also Jemand sagen wollte, Aeschylos und Phrynichos haben die Chromatik aus Unkenntniss derselben nicht angewendet, würde er nicht etwas Unverständiges behaupten?" **) beweisen, dass die Dichter selbst die Musik zu ihren Tragödien angegeben haben. Dabei dürfen wir nicht an Operncomponisten von heute denken. Die Musik war noch Eigenthum des Dichters; eine abgesonderte Stellung war ihr noch nicht eingeräumt; im Verdienste der Dichtung lag auch das ihrige von selbst mit eingeschlossen. Der gute Dichter war auch darum schon ein guter Musiker. Kann man dabei nun an eine andere Musik, als an die der Sprache naturgemäss eigene, ihren Empfindungsgehalt mit Nothwendigkeit ausdrückende denken, eine Musik, die nicht von einer selbständigen, dem Gelingen oder Misslingen ausgesetzten Erfindung abhängig, sondern von vornherein mit der Sprache gegeben war? Eine veredelte Sprache war sie nur, von der Aristoteles sagt, es sei eine solche, deren Melos sich auf Harmonie und Rhythmus gründet.

Aus diesem Zusammenhange mit der Sprache lässt sich sowohl die verfeinerte Rhythmik, als auch die die kleinsten Tonintervalle berücksichtigende Melodik der griechischen Musik erklären. Nicht der Vorgeschrittenheit, sondern der Unselbständigkeit derselben ist es zuzuschreiben, dass sie es zu einer grösseren Einfachheit melodischer und rhythmischer Grundsätze nicht brachte; sie musste sich den feinsten Sprachwendungen, wie sie in zufälligen Formen sich gestalteten, vielfach nur äusserlich bedingt, anschmiegen. Spielte sie doch selbst in der Rede eine Rolle; Solon trug die Elegie, womit er die Athener zur Wiedereroberung von Salamis bewog, singend vor; Terpander's Gesänge, mit denen er den inneren Streit in Sparta schlichtete, waren, nach Ambros, eigentlich Reden an die Nation in poetischer und musikalischer Form. Die Ergebnisse der Forschungen der Gelehrten blieben daher grösstentheils unfruchtbar; die Eigenschaften des Klanges waren gelähmt, so lange er sich nicht dem beengenden Gehäuse des Wortes frei entschwingen konnte. Es ist daher wohl ebenso vergeblich, sich ein klares Bild griechischer Musik aus Dem, was griechische Schriftsteller darüber mittheilen, zu bilden, als es irrthümlich scheint, den Spuren altabendländischer Musik in den Klosterbibliotheken jener Zeit nachzugehen.

Wir wissen, dass die Griechen Consonanzen und Dissonanzen unterschieden. Dennoch blieb dies ein blos theoretisches Wissen. Zu einer Harmonie in unserem Sinne brachten sie es, wie heutzutage so ziemlich feststeht, nicht. Unter Harmonie verstanden sie vielmehr etwa Das, was wir mit Melodie bezeichnen, nämlich die geordnete Nacheinanderfolge von Tönen. Man hat diesen Mangel bei der sonst so ausgebildeten griechischen Musik auf verschiedene Art zu erklären gesucht. Am verbreitetsten ist die Ansicht, der Entwickelung einer Harmonie sei die dissonirende Pythagoräische Terz entgegengestanden. Pythagoras fand nämlich in seinem Systeme eine von der Terz der Naturharmonie differirende, deren complicirtes Schwingungszahlenverhältniss sie als Dissonanz erscheinen lassen musste.

Ich halte diesen Erklärungsgrund nicht für ausreichend. Nicht die Theorie ist berufen, der Entwickelung einer Kunst die wesentlichen Factoren zu liefern. In der Ausübung musste sich das richtige Verhältniss der Terz dem Gehöre trotz Pythagoras deutlich machen, und das des Gelehrten hätte nie die Macht gehabt, die richtige Ahnung des Künstlers in ihrer Verwirklichung zu hindern, wenn nicht tieferliegende Ursachen entgegengestanden wären. Es hiesse das Wesen der Kunst, ihre spontane Kraft, ihre naturgewaltige, unbewusste Gestaltungsfähigkeit gänzlich verkennen, wenn man annehmen wollte, dass gelehrte, nicht einmal dem Wesen der Kunst, sondern nur ihrem Materiale, dem Tone entnommene Abstractionen einen so weitgreifenden Einfluss auf die Ausbildung der Kunst selbst hätten nehmen können.

Ueberhaupt schlägt man, meiner Meinung nach, die Resultate der Theoretiker, insbesondere in der griechischen Musik, zu hoch an, und dies mag Einiges zur Unklarheit über das Wesen derselben beitragen. So wenig als der Kampf der Newtonisten und der Anhänger Goethe's (vor allen Hegel und Schopenhauer) über das Wesen der Farben einen entscheidenden Einfluss auf die Malerei geübt hat, so wenig glaube ich den Lehren der Pythagoräer eine bestimmende Einwirkung auf die Ausübung der griechischen Musik vindiciren zu können. Blieb dieselbe doch selbst, nachdem das richtige Verhältniss der Terz gefunden worden war, einstimmig.

Fasst man den innigen Zusammenhang der griechischen Musik mit der Sprache ins Auge, so wird es eines äusserlichen Erklärungsgrundes zu dieser Erscheinung nicht bedürfen. Die Musik, untrennbar mit dem Texte verbunden, bildete eine Wesenheit desselben, welche lange Zeit ohne ihn gar nicht gedacht werden konnte.

Verschiedene Melodien über einen Text mussten ebenso als ein Unding erscheinen, wie ursprünglich eine und dieselbe Melodie über verschiedene Texte. So unzulässig es daher ist, mehrere Personen gleichzeitig Verschiedenes reden zu lassen, so unzulässig musste es auch erscheinen, sie gleichzeitig Verschiedenes singen zu lassen. Entweder die sprachliche Bedeutung der Melodie, oder die melodiöse Eigenthümlichkeit der Sprache hätte dabei geopfert werden müssen. Und

*) Ambros, Geschichte der Musik. S. 293, 294.
**) Ebenda.

dies war eben damals undenkbar. Eines langwierigen, durch eigenthümliche Umstände beförderten Scheidungsprocesses bedurfte es, bis man dahin gelangte.

Je mehr in steter Verzweigung die ursprünglich einem Keime entstandenen Fähigkeiten des Menschen auseinandergingen und zur Verselbständigung gelangten, je mehr auch die in der Sprache enthaltenen Elemente sich einer ursprünglich nicht geahnten Verschiedenheit bewusst wurden, desto weiter zeigte sich der Riss, welcher zwischen Sprache und Musik aufgebrochen war, desto eigenartiger und unabhängiger wurde der Entwickelungsgang, den jede von ihnen nahm. Die Erfindung von Instrumenten zum Zwecke der Begleitung und intensiveren Nachahmung der verwischten Sprachmelodie zeigt uns die Musik bereits ledig der sie organisch an die Sprache fesselnden Verbindung, aber noch in inniger, liebebedürftiger Umarmung mit derselben.

Ueber die Beschaffenheit der Begleitung des Gesanges mit der Kithara gestatten uns die Ueberlieferungen kein klares Bild. An eine harmonische Colorirung in unserem Sinne dürfen wir nicht denken. Vielmehr dürfte sie eine Unterstützung der Sprachmelodie bezweckt haben, deren verschwommene Intervalle damit an verschiedenen Puncten festgehalten, deren unsteter Fluss in bestimmtere Bahnen gelenkt wurde. Ein genaueres Festhalten an der Bestimmtheit der Intervalle und damit gewiss auch die ersten Abweichungen von der unmittelbaren Sprachmelodie dürfte seit der Begleitung durch strenge unterschiedene, von einander ferngehaltene Töne hervorbringende Instrumente datiren.

Diese Ansicht gewinnt einen weiteren Anhaltspunct, wenn man sich erinnert, dass griechische und noch römische Redner, welche gewiss ihre Vorträge nicht in abgemessenen Intervallen herabsangen, von Instrumentisten begleitet wurden.*)

Für die Anschmiegung der tonarmen Sprache an die Tonbestimmtheit von Instrumenten gibt das heutige Melodram ein lebendiges Zeugniss, welches am rechten Orte angewendet seine Wirkung nicht verfehlt.

Auch eine Art reiner Instrumentalmusik kannten die Griechen; instrumentale Leistungen zierten ihre Spiele. Ohne Harmonie waren dieselben nur ein Abhub, eine Art Essenz der Gesangs- resp. Sprachmelodie. Die Complicirtheit ihres Rhythmus und ihrer Tonleitern lassen darauf schliessen, dass sie auch alle Zufälligkeiten der sprachlichen Rhythmik und Melodik aufgenommen hatten, welche in seltsam gekräuselten Formen ein wunderliches Bild geboten haben mochten. Sie wurden wohl als das farbige Schattenbild der Sprache angesehen, in seiner Selbständigkeit ergötzlich, jedoch stets von der nur momentan den Blicken entzogenen Sprache bedingt, in ihrem Scheine von ihr, als der Wirklichkeit, abhängig. Der Trieb des Bildes, sich von seiner Wirklichkeit loszusagen, versinnbildlicht sich im Kampfe der Kitharisten (als Vertreter der mit der Kithara begleiteten Gesangsmusik) und der Auleten (als Vertreter der Instrumentalmusik). Charakteristischer Weise behaupten die Ersteren den Vorrang.

Man erinnere sich der Wettkämpfe des Kitharisten Apollo mit den Auleten Marsias und Midas. Von den strengen Philosophen wurde Instrumentalmusik noch zu Plato's Zeit für Tand angesehen, und Aristoteles hält die Flötenmusik nicht für ethisch, sondern für orgiastisch. Anthistenes erklärte den Ismenias für einen schlechten Menschen, da er sonst kein so eifriger Flötenspieler sein könne. Noch viele Beispiele liessen sich anführen, welche darauf hindeuten, dass sich die Musik bei den Griechen gegen die Loslösung vom Worte und Verselbständigung gesträubt habe. Varianten dieses Kampfes zwischen Instrumentalisten und Vocalisten spinnen sich durch die ganze Geschichte der Musik fort. Der Streit der Melodisten und Harmonisten in Frankreich (Rousseau und Rameau), die widerstreitenden Principien des Generalbasses und der Sprachmelodie in neuester Zeit sind einige Beispiele davon.

Eine dem griechischen Geiste fremde Zeit drängte sich zwischen das schöne, so herrlich von innen ausgestaltete Griechenthum und die Anfänge eines geistigen Lebens, an welches wir unsere Culturbestrebungen anzuknüpfen gewohnt sind. Das Verständniss des griechischen Genius, der Herzensklang des griechischen Wortes waren verloren gegangen. Steintrümmer, kalte stumme Statuen waren geblieben, und eine sangliche Sprache, in ihrem trägen Strome eine todte Masse unverstandener Begriffe mit sich führend, aber uneingedenk des sonnenfreudigen, lebenspendenden Wellensprudels ihrer klaren Quelle. Stumme Zeichen hatte man herübergerettet und die todten Blumenreste der versengten, einst so herrlich treibenden Flur zusammengelesen, Blumen, welche nicht mehr knospeten, welche nicht mehr dufteten, welche kraftlos welk ihre Blätter auseinandersenkten, profanen Blicken das feine Geäder ihrer zarten Organe offenbarend, die verschlossen so üppige Schöne, so wunderbaren Duft gespendet hatten. Der Schatten blieb, nachdem das Urbild geflohen war, und lange haben seine räthselhaften Conturen die Forschung beschäftigt.

(Fortsetzung folgt.)

*) Cajus Gracchus hatte, wenn er eine Rede hielt, einen Flötenspieler hinter sich, der ihn, wenn ihn der Affect fortriss, die Stimme allzuhoch zu heben, durch einen tieferen Flötenton mahnen musste.

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von Gottlieb Federlein.

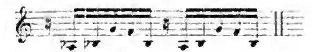
(Fortsetzung.)

### Erster Act.

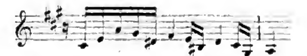
### 3. Scene.

(Fortsetzung und Schluss.)

Betrachten wir nun das musikalische Gefüge näher. Die erste Periode hindurch umspielen die Streichinstrumente in Sextolenbewegung den Gesang,



während der gesammte Holzbläserchor in Verbindung mit den Hörnern theils in der Durchführung des Sehnsuchts-Motivs alternirt, theils die harmonische Modulation bis an die zweite Periode hin zu Des-Cis moll fortspinnt. Aus der Moll-Stimmung spricht jetzt die Welt der Erinnerungen Sieglindens, wie sie fremd und freundlos im eigenen Hause lebte (A. 54, Z. 2). In unterbrochenen Accordklängen begleiten daher Clarinetten und Fagotte diese Klage Sieglindens, während die Violinen in einer dem Wälsungen-Motiv entlehnten Melodiephrase den Trauertönen der Gesangsmelodie sich vermählen.



Doch schwand die Trauer, als ihr Auge Siegmund erkannte, darum erhebt sich auch die dritte Periode aus düsteren Molltönen zum freundlichen A dur. Wir vernehmen jetzt aus dem Staccato-Rhythmus der Begleitung den freudigen Herzschlag Sieglindens; die Bratsche umspielt in lebhafter Figur die Gesangs- und Orchestermelodie, deren Kernpunct wiederum das Sehnsuchts-Motiv bildet. Da erreicht denn in der vierten Periode (modulatorisch über Fis dur, Ges dur, As dur nach Des dur auslaufend) Sieglindens Gegengesang den Höhepunct. Wie nach des Winters strenger Herrschaft durch des Lenzes milden Hauch die Natur in verjüngter Kraft erblüht, so erwacht Sieglinde zu neuer Lebensfreude, da sie in frostig öder Fremde zuerst den rettenden Freund ersah. In sinniger Weise greift daher der Begleitungsrhythmus der Streichinstrumente auf das Lenzeslied zurück, auch die Harfe feiert den Triumph der Liebe, und als Sieglinde entzückt sich an den Hals des Freundes wirft, erklingt aus Flöte und Oboe und dem weichen Hornton die Lenzesmelodie, womit Strophe und Gegenstrophe des eigentlichen Liebesgesanges abgeschlossen werden.

Durch den dichterischen Inhalt wurde bisher der seelischen Uebereinstimmung der Liebenden Ausdruck verliehen. Siegmund begrüsst auch Sieglinde als „süsseste Wonne, seligstes Weib!" (A. 56), und dieses glückselige Gefühl commentirt das Orchester durch den Aufschwung der Flöten und Clarinetten, welche imitatorisch jenes Thema wiedergeben, das im „Rheingold" stets die aufflammenden zarten Regungen Fasolt's vermittelte (vergl. dort Bsp. 17 u. A. „Rheingold", Jahrg. II, A. 69, Z. 4; A. 83, Z. 1). Denn wie Freia als weibliches Ideal Fasolt's Seele fesselte, so erkennt Siegmund sein Ideal in Sieglinde. Im weiteren Verlauf der Dichtung aber herrscht das Gefühl der Ahnung Sieglindens vor, dass der Gast ihres Hauses Siegmund der Wälsung sei. Es entspinnt sich nun ein Wechselgesang, der eine neue Welt von Motiven offenbart und mit Sieglindens begeistertem Erkennungsruf: „Siegmund, so nenn ich dich" abgegrenzt wird. Da ist es zuerst das Thema, Sieglindens Minnetraum-Motiv, aus welchem Orchester- und Sprachmelodie sich entwickeln und aus welchem uns die seelenvolle Sprache entgegentönt, welche die Liebenden aus dem Auge, als dem Spiegel der Seele, sich lesen.

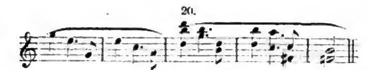
Dieses Thema, unter Bsp. 19a notirt, erfährt in seiner Verwendung manche Erweiterung, von denen die wichtigsten unter 19b und c gegeben sind.




Höchst interessant aber ist die Begleitungsart des Orchesters, durch welche die Stimmung mit eigenthümlichem Schleier umflort wird. Aus den gedämpften Saiteninstrumenten ($\alpha$) klingt es wie geheimes Flüstern, das in dem Triolenrhythmus der Hörner ($\beta$) seinen Widerhall findet, und durch dieses Flüstern lispeln Flöte und Clarinette $\gamma$ wie Stimmen des seligsten Friedens.




Mit dem Schlussworte Siegmund's: „Wonnig weidet der Blick" tritt wieder ein neuer musikalischer Wendepunct ein. Es ist Siegmund's Minnetraum-Motiv, welches jetzt hinzutritt:




und welches mit jenem ersten Minnetraum-Motiv (Bsp. 19) in anmuthigem Wechselspiel verschlungen wird, da wo Sieglinde staunend Siegmund's Züge bewundert. An dieser Stelle fällt modulatorisch die Wendung nach Cdur auf; ich möchte dieselbe als den Brennpunct bezeichnen, durch welchen die Linien der Modulation vom Lenzeslied Bdur aus zum Gdur am Schluss des ersten Actes hindurchlaufen. An dem zweitgenannten Minnetraum-Motiv ist auch eine rhythmische Uebereinstimmung mit dem Walhalla-Motiv bemerkbar; denn fast unvermerkt erfolgt der Eintritt dieses Motivs, wenn es Sieglinden wie ein Wunder gemahnt, dass ihr Auge den Mann schon gesehen, den heute sie zuerst erschaut. Wenn nun Siegmund darauf entgegnet: „Ein Minnetraum gemahnt auch mich, im heissen Sehnen sah ich dich schon", da erheben Flöten und Fagotte das Traummotiv (Bsp. 20), gleichzeitig aber steigt aus Clarinette und Bratsche jenes Freia-Motiv empor, an welches die erste Violine in einem Kettengang das Sehnsuchts-Motiv anknüpft, gleichsam das heisse Sehnen des Herzens aushauchend. Wiederum zieht Sieglindens Traum-Motiv, von einer wiegenden Triolenfigur umspielt, vorüber; sobald aber in Sieglindens Seele die Erinnerung an Siegmund's Stimme erwacht („mich dünkt, ihren Klang hört ich als Kind"), da entfalten die verschiedenen Orchesterstimmen das Wälsungennoth-Motiv und steigern dasselbe zum höchsten Ausdruck bis zu dem Rufe Siegmund's: „O lieblichste Laute, denen ich lausche".

Immer gewaltiger drängt es nun Sieglinde zu erfahren, wer der Held sei, dem sie liebend sich vertraut. Zwar erkennt sie in seinem Auge den Blick des Trost spendenden Greises, den sie schon bei Namen nennen wollte, noch aber schwebt sie in Ungewissheit, ob der Gast wohl auch Siegmund sei, dem die Verheissung des siegreichen Schwertes gegolten. Mit präciser Schärfe verfolgt die Musik die Gedankenwelt Sieglindens, wenn die tiefen Saiteninstrumente das Helden-Motiv Siegmund's aufnehmen und gleichzeitig aus der Trompete das Schwert-Motiv auftaucht. Als nun Sieglinde des Erscheinens Wotan's an ihrem Hochzeittage gedenkt, da ertönt in vierstimmigem Chor der Hörner das Walhalla-Motiv, welches sodann vom Streichquartett aufgenommen, nach einer heftigen Temposteigerung aber plötzlich abgebrochen wird. Denn Sieglinde drängt die aufwallende freudevolle Ahnung noch zurück; mit theilnehmenden Worten erinnert sie Siegmund an den Namen Wehwalt, den er selbst sich gegeben, weil Friedmund er sich nicht nennen dürfe. Mit sinnigem Wortspiel entgegnet darauf Siegmund: „Den Namen nehm ich von dir". Immermehr drängt Sieglinde zur Entscheidung, sie gedenkt endlich der Erzählung Siegmund's, wo er Wolfe als Vater genannt, und im Orchester wird gleichzeitig Wolfe als der gefürchtete Kämpfer gegen feige Füchse durch den Jagdfanfarenrhythmus (aus der 2. Scene bekannt) und Wälse als der dem Göttergeschlecht entstammende Vater durch eine rhythmische Umgestaltung des Walhalla Motivs ($^4/_4$) charakterisirt (A. 63). Durch jenes Zugeständniss hat Siegmund damals schon sich als Wälsung bekannt, und mit Entzücken verkündet daher jetzt Sieglinde, dass Wälse der Vater für ihn das Schwert in den Stamm gestossen. Ihr Freudengesang, zum Theil selbst dem Wälsungen Motiv entlehnt, wird von ebendiesem Motive in rhythmischer Verkleinerung begleitet; im feurigen *crescendo* jauchzt das Motiv empor, bis Sieglinde endlich in höchster Begeisterung ausruft: „Siegmund, so nenn ich dich". — Es sei mir hier ein Ueberblick auf den modulatorischen Gang gestattet, welcher dem Wechselgesang von den Worten: „Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte" — bis zu dieser Erkennungsscene zu Grunde liegt. Schon am Schlusse der ersten Scene erwähnte ich der vorwiegenden Erscheinung von Septimenaccordfolgen als durch die herrschende Stimmung gerechtfertigt; demselben harmonischen Gepräge begegnen wir in diesem Wechselgesang, wovon die folgende Skizze ein Bild zu geben versucht.




Mit Allgewalt durchglüht jetzt Siegmund das Bewusstsein seiner Würde als Held und Wälsungensprosse, in den Bässen vernehmen wir sein Helden-Motiv, sodann das Vertrags-Motiv Wotan's*), und aus den Trompeten schmettert zu öfteren Malen das Schwert-Motiv. Der Held springt von seinem Lager auf, zaglos fasst er das Schwert, in höchster Ergriffenheit beschwört er den Segen des geheiligten Stahles in den erhabenen, die ganze Hingebung des Helden für seine Bestimmung athmenden Worten: „Heiligster Minne höchste

*) Der dramatischen Bedeutung dieses Motivs habe ich schon zu Anfang der 3. Scene im Monolog Siegmund's gedacht.

Noth, sehnender Liebe sehrende Noth, brennt mir hell in der Brust". Musikalisch wichtig erscheint hier das jenen Worten beigegebene Entsagungs-Motiv (siehe „Rheingold", Jahrg. II, S. 243, Bsp. 2). Wie Alberich aus schmählicher Liebesnoth in des Zornes Zwange den schrecklichen Zauber des Goldes gewann, so löst Siegmund in der heiligen Noth der Liebe, von Missgeschick gezwungen, den Zauber des Schwertes Nothung. Und wie Alberich um des Goldes willen der Liebe entsagte, wie Wotan durch den Raub an Alberich dem Fluche des Reifes verfiel, so muss auch Siegmund der Erbe jenes Fluches werden und der Liebe entsagen. Denn machtlos zerschellt an Wotan's Speer der geheiligte Stahl, und Siegmund fällt dem rächenden Todesstreich Hunding's.

Mit gewaltigem Zuck aber entreisst Siegmund dem Stamme das Schwert, und lauten Jubels umbrausen den Helden die Stimmen des Orchesters; festlich ertönt das Schwert-Motiv, Posaunen erdröhnen mit wuchtiger Fanfare, von der Tiefe zur Höhe jauchzen im lebhaften Triolenrhythmus die Stimmen der Fagotte, Clarinetten, Oboen und Flöten; selbst die Harfe eilt zum festlichen Grusse herbei, und in breiten dreistimmigen Arpeggien wogen die Saiteninstrumente auf und ab. Im Vereine mit diesem Stimmenchor beginnt nun Siegmund seinen Brautgesang: „Siegmund den Wälsungen siehst du, Weib; als Brautgabe bringt er dies Schwert" u. s. w. Neben der durchaus selbständigen Gesangsmelodie ist der thematische Inhalt der Orchestersprache dem tiefen Sinne der Worte so innig verwoben, dass es lohnend erscheint, sich diesen Connex zu vergegenwärtigen. Da ist es vor Allem Siegmund's Helden-Motiv (Trompete und Posaune), welches uns entgegenschallt; des Schwertes Zauber hat ja Siegmund von Neuem zum Helden geschaffen. Sodann vernehmen wir den Siegesruf der Wälsungen (Bsp. 16): dem Feindeshaus entführt der Wälsung jetzt die seligste Frau hinaus in des Lenzes lachendes Gefilde, wo Nothung, das heilige Schwert, sie schützen wird. Milder Friede jedoch, wie die Worte Siegmund's ihn athmen, strömt uns aus der Musik entgegen, wenn plötzlich die Bewegung des Achtel-Triolenrhythmus in den der Viertels-Triole hinüberspielt, indessen Clarinette und Horn in zartem *dolce* durch das Lenzes-Motiv (Bsp. 18), dazu die Trompete, ebenfalls *piano* und *legato*, durch das Schwert-Motiv den Spuren der Poesie folgen. Aus Violoncell, Clarinette und Oboe aber erklingt schliesslich noch das Sehnsuchts-Motiv; denn was der Held ersehnte, im Lenzesmond wards ihm zu Theil: das liebende Weib Sieglinde. Als nun des Brautgesanges Stimmen schweigen, da stürmt Sieglinden's Traum-Motiv empor: den sie im Traum erschaut hatte, Siegmund ist ihr nahe, und als Schwester bekennt sie sich nun dem Bruder, der mit dem Schwerte sie zur Braut gewonnen.

So eilt das bräutliche Geschwisterpaar seinem unseligen Geschicke entgegen. Das Glück, das die Wälsungen sehnend erhofft und das der geweihte Stahl Nothung besiegeln soll, von der strafenden Hand gerechter Vergeltung wird es vernichtet: gerettet aus heiliger Noth wähnt sich das Wälsungenpaar; doch, der den rettenden Stahl ihm geweiht, der Vater Wälse selbst muss den Frevel seiner Kinder strafen. Mit immer steigender Hast treibt jetzt im Orchester das Sehnsuchts-Motiv dahin, aber durch die veränderte Phrasirung im *staccato* ist sein inniger Gefühlsausdruck zu dem wilder Leidenschaft angefacht. Ungestüm erheben Posaunen und Trompeten das Schwert-Motiv, schmerzlich ergreifen uns die schneidenden Töne des Wälsungen-Motivs, wieder ringen sich mit dem Sehnsuchts-Motiv die Violinen empor, bis diese oben endlich in die Tiefe stürzen. Wie eine vernichtende Stimme der Gottheit erdröhnt in den Schlussaccorden der Wehruf über das frevelnde Wälsungenpaar — ein erschütterndes: „Gerichtet!" —

(Fortsetzung folgt.)

# Feuilleton.

## Kanon und Rebus.

Der vierstimmige Kanon in No. 16 gehört der leichten Gattung an, welche als „Tafel-Kanons" ehedem sehr beliebt waren; unsere Classiker pflegten dergleichen „im Kreise froher, kluger Zecher" zur Unterhaltung oder für Stammbücher „zur freundlichen Erinnerung" zu improvisiren. Manch launiger Scherz, der uns heute noch amusirt, entsprang einem günstigen Augenblicke. Dem Musiker der Jetztzeit gehen dergleichen Kunststücke nicht mehr so rasch von der Hand, jede Fertigkeit setzt Uebung voraus, daran fehlt es. Das mitgetheilte Beispiel ist so mühelos zu enträthseln, dass es mir nicht nothwendig erscheint, hier weiter darauf zurückzukommen.

Zwei Rebus-Aufgaben will ich heute dem Leser bieten. Die Schrift, eine der folgenreichsten Errungenschaften des Menschengeistes, war in ihren ersten Anfängen eine Aneinanderreihung von bildlichen Darstellungen. Trotz aller Vervollkommnung der Schriftsprache hat sich doch die Hieroglyphe erhalten, und nicht nur im „Rebus", wo sie lediglich dem menschlichen Spieltriebe dienstbar geblieben ist. Wir begegnen ihr im Leben auf Schritt und Tritt und vermögen hunderte von Beispielen anzuführen, welche ihre Nützlichkeit und Unentbehrlichkeit auch in praktischen Dingen beweisen. Man beobachte die Wirthshausschilder, die Malereien, wodurch unsere Handwerker sich ihren Kunden bemerklich machen. Post, Eisenbahn und Telegraphie sind durch Horn, geflügeltes Rad und ein Bündel zuckender Blitze symbolisch angedeutet, — es genügt, einige dieser Wahrzeichen genannt zu haben. Jeder ist in der Lage, die Liste nach Gefallen fortzusetzen, er wird nicht so bald ans Ende gelangen.

Frühzeitig hat man angefangen, die Musik für Rebus-Zwecke auszubeuten. Es existirt ein Bilderräthsel aus dem Jahre 1573, in welchem die Worte: longa, maxima, brevis, fusa, pausa, spatium, linea, superius, bassus, suspirium u. s. w. geschickt in den Text einer Grabschrift verwebt und durch die entsprechenden Zeichen: Noten, Pausen, Linien-System etc. dargestellt sind.

Eine reiche Ausbeute lieferten die Solmisations-Silben: *ut re mi fa sol la* als feste Benennungen für die Stufen 1—6 der Dur-Tonleiter. Verse wie die folgenden aus einer curiosen Arie:

**Ut sol dominator regit**<br>
**Luminis favore tegit**<br>
**Minores stellas famulas;**

lassen sich ohne Weiteres als „Rebus" notiren:

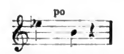



Dieser vielgepflegten Gattung gehört auch jenes *Carmen gratulatorium* an, welches der Hanauer Organist Piscator 1722 an Werkmeister schickte:

*Mi*ld *fre*undlich *Fa*ma ruft, *Mi*t sammt den Musenhaufen,
Werkmeisters Lob *Sol Fa*st bis an die Sterne *La*ufen!

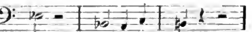
In den Gesprächspielen des Nürnberger Rathsherrn Philipp Harsdörfer (1607—1658) steht ein solches Bilderräthsel, welches bereits von der siebenten Silbe *si* Gebrauch macht: „Wenn uns'*re fa*nta*si*e den Sorgenbecher *mi*schet —".

Die berüchtigten Guidonischen Silben sind längst abgetreten vom grossen musikalischen Schauplatze, wenigstens in Deutschland, sie eignen sich daher nicht mehr für die Bildersprache. Ihre Stelle nehmen jetzt unsere alphabetischen Tonnamen ein, von denen einzelne den Vortheil gewähren, dass man sie als einfache Buchstaben und auch als Silben verwenden kann, z. B. *b* und *be*, *es* und *s*; die Benennung der chromatisch veränderten Töne (*fis*, *ges* u. s. w.) liefern für den Rebus reichliches Material. Ehedem erblickte man eine Art von Vorherbestimmung darin, wenn ein Musiker einen Namen besass, der sich ganz oder theilweise durch Noten darstellen liess. In dieser Beziehung waren und sind glücklich daran: Bach, Fasch, Fesca, Hasse, Hesse, Bagge, Gade, Dahse, Sachs, Schade; in Hafis, Begas und Abegg liegt auch Musik! Nimmt man die Viertelpause für *r*, bedient man sich ferner der Zeichen *p* und *tr*, dann ist für Paer, Berger, Raff, Hegar, Fischer, Ascher, Esser, Reber, Trehde, Schaeffer u. A. bestens gesorgt, auch für Herder. Die frühere Form des *piano*, nämlich *po*, wusste bereits Spohr für sich auszunutzen, er bewies in Wien, dass auch ihn das Schicksal zum Musiker bestimmt habe:



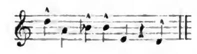

Durch schärfende Druckzeichen könnte man d in t, b in p, g in k verwandeln u. dgl. m.*)

Es liegt nahe, die in Noten umgesetzten Buchstaben musikalisch zu verwerthen. Schumann's Op. 1 war aus dem thematischen Keime entstanden, welchen der Name Abegg hergab; der „Carneval" (Op. 9) existirte wohl kaum, wenn Frl. Ernestine v. Fricken nicht aus Asch in Böhmen gebürtig gewesen wäre; Hesse schrieb eine Fuge über seinen Namen; keiner von allen hat so anregend gewirkt, als der, welcher durch Meister Sebastian unsterblich geworden ist. Von drei älteren Fugen über die Noten: *b a c h*, rührt wenigstens eine gewiss von Bach selbst her; ein Bach-Kanon von Marpurg steht in der „Berlinischen Musikzeitung" von 1794. Beethoven wollte eine Bach-Ouverture componiren; Robert Schumann hinterliess uns 6 Bach-Fugen für die Orgel; eine Phantasie und Fuge über das Thema „Bach" veröffentlichte neuerdings auch Franz Liszt. Das Cliché der Edition Litolff



welches meist den Verlagsannoncen beigefügt ist, will sagen: S. Bach.

Ich könnte eine sehr lange Abhandlung über den musikalischen Rebus schreiben, an Material fehlt es wahrlich nicht, aber mein Zweck ist für heute, dem Leser zwei Aufgaben mitzutheilen. Neulich sah ich ein Portrait Gade's mit folgendem Namenszuge in tonbildlicher Schrift:



Man lese die Violinnoten, man wende das Blatt und stelle sich Altnoten vor, immer kommt der Name Gade heraus. Vier Tonzeichen wurden hier gebraucht; will man nicht mehr verwenden, als unbedingt erforderlich, dann behaupte ich: es sind drei Noten zu viel. Ich richte an den geneigten Leser die Frage: Wie schreibt man Gade mit einer einzigen Note?

Und schliesslich: Wie ist Folgendes zu lesen?

Bald waren die nossen im Schatten der fest schlummert.

*) Wagner's Name enthält drei musikalische Buchstaben: *a g e*. Um Denen nicht irgendwie vorzugreifen, welche Neigung verspüren, über derartige Wahrnehmungen erschöpfend nachzudenken, sei hier nur bemerkt, dass Wagner der Aufforderung: *age*! d. i. handle, treibe, lenke, errege! bis heute in jeder Hinsicht treulich nachgekommen ist. Es war jedenfalls seine „Bestimmung", die musikalische Welt zu bewegen.

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

### Berlin.

(Fortsetzung.)

Das Mundwerk der öffentlichen Meinung kann man mit einer Mühle vergleichen: keine Ruh bei Tag, bei Nacht! In der ersten Hälfte des März klapperte diese Mühle fort und fort: Hr. Hiller, was will er? Man sprach von einem grossen Concerte und wollte wissen: wozu? Aus den Erfolgen der früheren Versuche erklärte sich der erneute Schritt nicht „General-Musik-Director!" Diese acht Silben schwirrten von Ohr zu Ohr. Es ist nicht sicher, dass eine solche Stelle vacant ist, nicht erwiesen, dass Hr. Hiller sich darum beworben hat, aber ich weiss, während der letzten Jahre wurden „in musikalischen Kreisen" verschiedene Candidaten namhaft gemacht, von denen Jeder sich vor „Aussichten" gar nicht zu lassen wusste. Alles still geblieben! Wie in der Kriegerkaste gar Viele von den „Raupen" träumen, welche die Schultern des Generals zieren, so auch unter den Musikern. Na, Raupe ist Raupe, ob im Kopf oder auf der Schulter, — all Glück liegt in der Einbildung.

Am 15. März gab Hr. Hiller sein Concert. Das Programm war sehr absichtlich-patriotisch zusammengestellt. Was nicht direct von der kriegerischen Stimmung der letzten Kämpfe inspirirt war, hatte wenigstens in einem Kriegsjahre das Licht der Welt erblickt. Die sorgsam beigefügten Jahreszahlen wollten mir nicht gefallen, vielleicht sollte das eine Neuerung sein, zur Nachahmung empfohlen. Statt der „Symphonischen Phantasie" für grosses Orchester (componirt im Sommer 1866) hörten wir am Abend die zweite Concertouverture in Adur; ob das Publicum bei diesem Tausche gewann oder verlor, lässt sich nicht feststellen, gewiss ist aber: die Ouverture hinterliess einen hübschen Eindruck; sie ist frisch erfunden, bunt, lebendig und wirksam instrumentirt. Das Duo für zwei Pianos über „Lützow's wilde Jagd", im Bunde mit Hrn. Professor Ed. Franck vorgetragen, vermochte dagegen nicht ein tieferes Interesse zu erwecken. Das Lied: „Zur Wehre!", gedichtet und componirt 1870 und gesungen von Frau Joachim, ist,

wie ich glaube, seiner Zeit in weiteren Kreisen bekannt geworden. Ein Zug von wehrmännischer Biederkeit im Refrain: „Für Haus und Hof, für Weib und Kind!" erleichtert der Melodie den Einzug in die Regionen, wo das „Allgemein-Menschliche" wohnt: dieser Zug und die beredte Sprache der Sängerin verschafften der anspruchslosen Gelegenheitscomposition einen guten Erfolg. Die Anregung zu einer Folge von Clavierstücken, betitelt: „Aus dem Soldatenleben" rührt ebenfalls „de bello gallico" her. Das Ganze besteht aus fünf Nummern; „Auf der Wacht" hat sehr angesprochen. Ein feines, künstliches Stimmungsbild, treu nach dem Leben, ein glücklicher Fund, ein glücklicher Griff. Die linke Hand malt uns durch einen Basso ostinato



den gleichen Schritt und Tritt des Nachtwandlers in Waffen. Ich stelle mir wenigstens vor, der Mann geht „in finstrer Mitternacht" einsam auf und ab. Einige Male stockt sein Fuss, der Fluss des Stückes wird durch einen Ruck unterbrochen; bedeutet das Schreck oder Werda? Ronde und „gut Freund" sind vorüber, die regelmässigen Bass-Schritte beginnen wieder, aber ganz andere Traumbilder geben dem Wachenden das Geleit: in das blühende Hdur haben sie sich gekleidet. Ich wünschte, „Auf der Wacht" wäre schon gedruckt. Vor „Israels Siegesgesang, Hymne für Sopransolo, Chor und Orchester," war mir ein wenig bang. Bei der Textsuche ist der Componist bis auf Mosen und die Propheten zurückgegangen. Wir hören Psalter und Reigen, Pfeifen und Cymbeln, angestimmt, um zu preisen den Fels, Hort und Schild Israels, zu rühmen die Feste*) seiner Macht; die Tochter Juda's klagt um Zion und Jerusalem. Sind all diese Bilder nicht ein wenig verblasst? Gibt es keinen besseren Schmuck für unsere Hallen, wenn im Jahre 1871 die Sieger aus der Schlacht heimkehren? Wer will bestreiten, dass Jerusalem heutzutage mehr für den Touristen als für den Christen von Interesse ist? Auffallend war mir immer der conservative Sinn der Leute, welche irgend einem Ereigniss das musikalische Ornament zu geben haben. Zur Einweihungsfeier der Strassburger Universität soll ein Marsch von Mozart gespielt worden sein. Ist denn gar kein Wagner da? Gibt es keinen Einzug der Gäste auf der Wartburg? Die Lecture des Clavierauszugs liess mich eine Reihe von Stellen finden, deren Gepräge mir eine vortheilhafte Wirkung zweifelhaft zu machen schien. Textwiederholungen der schlimmsten Art fielen mir auf; der Alt singt gelegentlich acht Mal hinter einander: „Wenn sich Krieg wider mich erhebet", und eine recitativische Phrase lautet:




Von diesen völlig *solissimo* vorgetragenen, mehrfach auftauchenden Daktylen machte ich mir ein Bildniss, es fiel nicht gar schmeichelhaft aus! Was aber die Kunst vermag, zeigte Frl. Lilli Lehmann, bewies der Stern'sche Gesangverein: alle Unebenheiten verschwanden, die Harmonie des Ganzen deckte manch dissonante Einzelheit, und wem Mendelssohn's Weise stets „vor Allem gefallen", der wird „Israels Siegesgesang" sogar mit Behagen gehört haben. Der Schlusschor scheint hart an der Grenzscheide des Zulässigen sich zu bewegen, mir gings allda zu lustig her.

Das Concert schloss mit einem Festmarsch, componirt zur Eröffnung der internationalen Ausstellung in London im Frühjahr 1871. Für Albion's Söhne und Töchter vielleicht ausgezeichnet, doch eigentlich nichts *pro patria*.

Die fünfte Soirée der Symphonie-Capelle brachte uns ein neues grösseres Werk von Wüerst: Symphonie No. 4 in Cmoll, auch wohl die „schwedische" genannt, weil dem Finale das Volkslied „König Johann" zu Grunde liegt. Eine auffallende Lebensfähigkeit hat das Werk nicht bewiesen, die Aufnahme war wider Erwarten nur eine laue, die Aufführung indess auch nicht ganz tadellos. Die Trompete sträubte sich gegen die Zumuthungen der Partitur und just an den Stellen, wo der Componist auf ihre Willfährigkeit gerechnet hatte. Mir hat der erste Satz am besten gefallen, obgleich dieser allzu auffällig mit den Alluren der Beethoven'schen Cmoll-Symphonie auftritt. Wenn ich mir ein Raphael'sches Bild „durchpausen" wollte, das gäbe ungefähr ein gleiches Verhältniss zwischen Copie und Original. Schon das erste Motiv macht den Eindruck einer starken Reminiscenz, und der Componist findet den Ausweg aus dem Bereich des Nachempfindens allzu spät. Wer „Symmetrie" obenan stellt, das Fassliche, Verständliche zu den ersten Erfordernissen eines Kunstwerkes zählt, für den wird diese schwedische Symphonie gar nicht so tief rangiren. Macht Einer höhere Ansprüche, dann dürfte er nach dem letzten Accorde fragen: Wie beliebt? — ähnlich Jenem, der da sagte: *Sonate, que me veux-tu?*

Mit vieler Aufmerksamkeit verfolgte man das Experiment, welches H. Bellermann in einer Soirée uns vorführte. Er liess drei Chöre seiner Composition aus „König Oedipus" singen; ein Männerchor von frischem, geschultem Klang trug sie unter Assistenz des Orchesters vor. Der Beifall war nicht karg, hinterher gingen die Urtheile weit aus einander, und Manche liessen dem Tonsetzer entgelten, was ihnen der Tonlehrer oder der Schriftsteller zu Leide, mindestens nicht zu Liebe gethan. Der Standpunct Bellermann's in der musikalischen Welt sollte nicht einseitig nach seinen kritischen Auslassungen beurtheilt werden, denn befremdend ist seine Abneigung gegen Schumann, auffallend sein Verhalten einer Entwickelungsepoche gegenüber, die wir mit Auszeichnung die „classische" nennen. Weit zurück setzt er dem Schüler die Marksteine und gebietet: Bis hierher! Die Errungenschaften der Harmonik achtet er gering, von der modernen Freizügigkeit der Töne will er nichts wissen, jeder muss sich ordentlich ausweisen können über Heimath und Herkunft, Weg und Ziel. Die alten Kirchenschlüsse kommen unter seiner Hand wieder zu Ehren, dem Quart-Vorhalt, unter den dissonirenden Klängen einer der ältesten, werden die Privilegien aufs Neue bestätigt, mit ehrwürdigem Gebaren wandeln die Accorde oftmals in harten Secundenschritten à la Palestrina. Verminderter und Haupt-Septimenaccord müssen sich wie Parvenus behandeln lassen u. s. w. Zu Fundamental-Lehrsätzen gestempelt, mögen wunderliche Behauptungen an den Tag kommen; aber es ist stets das Beste, Jemand nach seinen Thaten zu richten, nicht ausschliesslich nach seinen Worten. Ich liess mir ein Heft Motetten geben und fand, dass Bellermann als Componist dieselben Zwecke verfolgt wie Andere, nur in der Wahl der Mittel liegt der Unterschied, gewisse Farben weist er zurück, gleich dem Maler, manch landläufiges Wort sagt ihm zuviel, er machts wie der Dichter und nimmt ein anderes, vielleicht kein Schlagwort der Zeit, aber wer will dem Künstler hindernd entgegentreten bei diesem „Auswählen?" Wer möchte behaupten, aus jeder Composition müsse der gesammte musikalische Farbenbesitz herausleuchten?

Mir liegt eine dieser Motetten vor: „*Tenebrae factae sunt*". Tiefe Töne, *piano* gesungen, bedeuten Finsterniss, bei *dum crucifixissent* steigert sich der Klang zum *forte*, laut aufseufzend (im Josquin'schen Stile) klagt der Sopran. Hohe, starke Töne malen die Worte: „Jesus schrie laut"; die Frageformel: „Warum hast du mich verlassen?" ist zwar nicht Sulzerisch, aber doch einer früheren Praxis entsprechend, durchaus nicht willkürlich oder unbedacht hingeworfen. „Die Erde erbebt", natürlich *forte*, *diminuendo pianissimo* verliert die Sonne ihren Schein, die äusseren Stimmen senken sich ausserdem allmählich um eine Octave, ja bei diesem *obscuratus est sol* überwindet der Componist sogar die Abneigung gegen den verminderten Septimenaccord! So machen sie es Alle, die Tondichter, und ich bin dafür, dass die persönliche Freiheit gewährleistet bleibe und dass man nicht Jeden für arm halte, der nicht immerfort mit all seinem Gelde klimpert. Gar zahlreich sind die Ausdrucksmittel, selten wird Jemand auf eines allein die Wirkung bauen, unerschöpflich ist die Menge der Combinationen, — wozu nun die Bannstrahlen, wenn hier Einer sich bei den Alten Rath holt, dort ein Anderer die Neueren befragt? Was kam dabei heraus? das ist allein

*) Als ich jung war, schrieb man Veste.

entscheidend, und daran anknüpfend muss ich sagen: die Bellermann'schen Chöre sind ein gelungener Versuch, für die edlen, erhabenen griechischen Strophen ein würdiges Gewand zu finden. Vor allen Dingen ist die Grundstimmung aufs Glücklichste getroffen; weit ab liegt aller Tand, Männerworte nur hört man. Schmeichelnden Melodien lauscht der Hörer vergeblich, peinliche, mit kleinen Stricheleben arbeitende Wortmalerei ist ausgeschlossen, und wer an die Sorgfalt gewöhnt ist, mit welcher gewöhnlich Berg und Thal, Wald und Bach u. s. w. „angedeutet" werden, der möchte geneigt sein, es als einen Mangel zu empfinden, wenn „der Schrecken im Busen" in derselben Weise gesungen wird, wie „Artemis, sitzend im Kreise des Marktes auf herrlichem Throne".

Mit dem aufrichtigen Bedauern, dass solch eigenartige Musik so gar selten den Weg zum Concertsaale geebnet findet, nehme ich Abschied vom „König Oedipus" und wende mich zur Königin Essipoff; wer dies zu stark findet, wird wenigstens zugestehen, dass die junge Dame Anwartschaft auf den Pianistinnenthron hat, sagen wir also Kronprinzessin! Durch Mendelssohn's Gmoll-Concert heute noch ein verständiges Publicum zu elektrisiren, das halte ich für einen immensen Erfolg, und wer diesen erringt, muss zu den Auserwählten gehören, dahin zähle ich Frl. Annette.

(Schluss folgt.)

## Kürzere Berichte.

**Danzig.** Die verflossene Saison hat uns der Genüsse so viele und nachhaltige gebracht, wie sie das Musikleben unserer Stadt bisher nicht aufzuweisen hatte; vor Allem werden die beiden Schlussconcerte dieses Winters in dauerndstem Andenken bleiben. Nachdem wir in verschiedenen Musikzweigen durch Grössen ersten Ranges (Joachim, v. Bülow, die Damen Artôt, Joachim etc.) zur höchsten Bewunderung angeregt waren, wurde uns in der Woche nach dem Osterfest die Freude zu Theil, auch im Chorgesange Leistungen zu vernehmen, welche gegenwärtig mit zu dem Bedeutendsten in diesem Fache zählen. Diesen letzten Hochgenuss verschafften uns die beiden Concerte des k. Domchors aus Berlin unter Leitung seines Dirigenten Hrn. v. Hertzberg; das erste fand am 2. April im Saale des Schützenhauses, das andere am 6. April in der Marienkirche unter grösstem Andrange des Publicums statt. Der eigentliche Chor war nur zur kleineren Hälfte (22 Knaben-, 11 Männerstimmen) vertreten, dessenungeachtet bot er in Bezug auf Qualität bedeutend mehr, da besonders die Männerstimmen (fast durchgehends ausübende Künstler) eine ausgesuchte Besetzung aufwiesen und auch bei der Auswahl der Knabenstimmen mit Sorgfalt verfahren war. Den höchsten Reiz bildete nächst der Reinheit und Präcision der Einsätze die ausserordentliche Weichheit der Knabenstimmen, deren sonst so schwer zu bändigender, spröder Ton in den höchsten und tiefsten Lagen frei und edel klang. Es ist dies um so überraschender, als der jugendlichen Stimme von dem Puncte an, wo sie fähig wird, mit Erfolg derartige Studien machen zu können, bis zum Eintritt des Stimmwechsels nur eine kurze Spanne Zeit übrig bleibt; ein um so grösseres Verdienst fällt auf den Leiter der Vorschule des Domchors, Hrn. Musikdirector Kotzolt. — Das Programm des ersten Concertes war fast durchweg weltlichen Inhalts (Compositionen von Grell, Nicolai, Hauptmann, Mendelssohn, Schäffer etc.), vor Allem zündete der Vortrag der Volkslieder „Stille Nacht", „Ade du lieber Tannenwald" und eines böhmischen Weihnachtsliedes, herausgegeben von C. Riedel; an Solovorträgen enthielt es Lieder von Schubert (die HH. Otto und Geyer), Schumann und Lessmann (Hr. Schmock). Die Leistungen der drei bekannten Sänger waren jedenfalls musterhaft, dennoch hörten wir die beiden Ersteren mit grösserem Genusse in dem Kirchenconcerte (in Arien von Mendelssohn), und scheint uns das Oratorium ein dankbareres Repertoire für dieselben zu bieten. Die Chornummern des zweiten Concertes waren durchweg geistlichen Inhalts. Unter all dem Schönen waren besonders hervorragend das achtstimmige „Crucifixus" von Lotti, „Ave verum" von Mozart, „Es ist ein Ros entsprungen" von Prätorius; der Eindruck der letzteren Pièce wäre vielleicht ein noch frischerer gewesen, wenn dieselbe statt durch reine Männerstimmen durch gemischte Stimmen ausgeführt worden wäre. Die Harmonie erfordert sehr weite Lagen, und ohne die grenzenlose Ausgibigkeit der zweiten Bässe, wie wir sie hierbei besonders wahrnahmen, wird der Eindruck ein stets weniger klangvoller sein, als bei gemischtem Chor. — Jedem Hörer werden die tiefergreifenden Leistungen des Domchors unvergesslich bleiben, und halten wir es für unsere Pflicht, dem Buchhändler Hrn. Const. Ziemssen, welcher den Domchor zu dieser Concertreise veranlasste und sich neben der grössten Mühe ein bedeutendes Risico aufbürdete, für sein Unternehmen den herzlichsten Dank zu sagen.

Fr.

**Dresden.** In Abwesenheit Ihres regelmässigen Berichterstatters erlauben Sie mir wohl, des Auftretens von Frl. Aglaja Orgeni als Senta zu gedenken, welches das Interesse der hiesigen musikalischen Kreise schon im Voraus lebhaft erregt und, bei der ausserordentlichen Beliebtheit der trefflichen Künstlerin, die Räume unseres Interimshoftheaters überfüllt hatte. Der Abend gestaltete sich nicht nur zu einem glänzenden Triumphe für den dem Dresdener Publicum in seltenem Maasse sympathischen Gast, sondern gewährte auch den Verehrern Wagner's eine hohe Genugthuung Denjenigen gegenüber, welche zur Interpretation desselben jeden Gesangsstümper, wenn er nur sonst gewisse Eigenschaften besitzt, für immer noch gut genug erachten. Wie oft ist die Renitenz gewisser Sänger, in den Opern Wagner's aufzutreten, als Argument für die Unsangbarkeit der letzteren ausgebeutet worden, während man andererseits die auf der heutigen Bühne grassirende Gesangsverwilderung wesentlich mit als die natürliche Folge der Aufnahme dieses Meisters in das Repertoire hinzustellen beflissen war. Diese landläufigen Entschuldigungen haben soeben wieder einmal ein recht nachdrückliches Dementi erfahren. Eine Künstlerin, die jedenfalls vollständig das Zeug zur „Diva" hat, belehrte uns neuerdings, dass Wagner, indem er den Schwerpunct seiner Werke in das Orchester verlegte, das Instrument der Kehle keineswegs vernachlässigen oder auf einen dem Dilettantismus zugänglichen Standpunct herabdrücken wollte. Ein so glänzender Erfolg, wie ihn Frl. Orgeni mit ihrer Darstellung der Senta errang dürfte selbst den Appetit einer Primadonna der ruhmreichsten Impresa zum Kosten von dieser Frucht rege machen; wer jedoch blos von letzterer naschen will, für den bleibt sie eine verbotene. Frl. Orgeni, welche in den letzten Tagen die Lucia, die Angela („Schwarzer Domino"), sowie die Leonore im „Troubadour" sang und von der k. Generaldirection bereits wieder für zwei Gastspielcyklen im Spätsommer und im Winter engagirt worden ist, dichtete auch die Rolle der Senta mit jener unbeschreiblichen Anmuth weiblicher Anschauung, welche der feinsten Nuancen schmerzlichen und freudigen Wesens fähig ist. Ihre Auffassung war an einzelnen Stellen eine durchaus neue, die Wahrheit des Ausdrucks oft eine erschütternde. Ueberraschend gelang der Künstlerin namentlich auch der Uebergang vom Traumleben zum energischen Entschluss; eine Meisterleistung war ihr stummes Spiel bei der erstmaligen Begegnung mit dem Holländer. Dasselbe gilt in jeder Hinsicht von der gesanglichen Ausführung der Partie. Wahrlich, wenn eine Künstlerin im Stande, den modernen Zwiespalt zwischen der Coloratursängerin und der dramatischen Sängerin vergessen zu machen, so ist dies Frl. Orgeni.

R. G.

**Wiesbaden.** Kaum gedacht, ward der Lust ein End gemacht. Wir träumten von einem Schluss der Saison, als wir über das letzte Symphonieconcert berichteten, und haben seitdem schon wieder über vier Concerte zu berichten. Zunächst ist das zweite Concert des Hrn. v. Bülow zu erwähnen, bei dem nur zu wünschen übrig blieb, dass sich der Künstler in der Nichtbenutzung des grossen Kursaales zu ausschliesslichem Claviervortrag consequent geblieben wäre. Es schallte darin bei etwas schwachem Besuch seitens des Publicums so verwirrend, dass ein befriedigender Genuss von Bülow's vollendeter Klarheit des Vortrags, wie wir ihn kurz vorher im Saale des Hôtel Victoria gehört hatten, leider unmöglich wurde. Jemand, der v. Bülow noch nicht kannte, hätte ihn an diesem Abende kaum richtig beurtheilen können. Er spielte die Sonaten in Esdur und Cismoll Op. 27

von Beethoven, die Suite Op. 27, E moll, von Raff, Phantasie No. 3 von Mozart, Variationen Op. 82 von Mendelssohn, Allegro de Concert Op. 46 von Chopin und zum Schluss noch fünf Concertstücke von Liszt, mit denen er den meisten Erfolg erzielte. — Von Concerten einheimischer Kräfte sind noch zu erwähnen die fünfte Soirée für Kammermusik der HH. Rebiczek, Scholle, Knotte und Fuchs unter Mitwirkung des Hrn. Buths mit 1) Suite für Pianoforte von Hiller (gespielt von Hrn. Buths), 2) Quartett von F. Schubert (A moll, Op. 29) und Trio von Beethoven, D dur, Op. 70; ferner ein Concert der Frau Marie Borchers im Casinosaale unter Mitwirkung ihres Gemahls, des Hrn. Borchers, des Hrn. Gleichauff (Violinspielers aus Frankfurt) und des Hrn. Buths. Frau Borchers trug Recitativ und Arie aus Händel's „Rinaldo“, eine Arie aus dem „Lotterieloos“ von Isouard und zwei Lieder: „Keine Sorg um den Weg“ von Raff und „Frühlingslied“ von Gounod mit Geschmack und bedeutender Fertigkeit in der Coloratur vor. Hr. Buths spielte u. A. eine Suite in D moll eigener Composition, — eine sehr anerkennenswerthe Leistung, und Hr. Borchers sang, zwar etwas indisponirt, aber mit gewohnter Gewähltheit des Vortrags, einige Lieder von Schubert, Franz und Rubinstein. Hrn. Gleichauff's Vorträge litten unter einer augenscheinlichen Befangenheit, er spielte Rêverie und Air varié von Vieuxtemps und Recitativ und Andante und Scherzo von Spohr. Das Publicum spendete allen Leistungen freundlichen Beifall. Der Cäcilienverein endlich führte am vergangenen Freitag unter Leitung des Hrn. Buths seinen vielgeliebten „Paulus“ wieder auf. Dies war zugleich die Abschiedsvorstellung des Hrn. Buths, der sich jetzt zum Zwecke weiterer Studien zu Kiel nach Berlin begibt, und ist der Cäcilienverein somit wieder einmal ohne Dirigenten. Hierin hat er Unglück, aber vielleicht nicht ganz ohne eigene Schuld; denn die Anforderungen, die er an einen Dirigenten stellt, und denen auch Hr. Buths wahrscheinlich nicht auf die Dauer hätte genügen können, sind ziemlich bedeutend. Der Dirigent muss vor allen Dingen classischen Geschmack besitzen und der neueren Musik, namentlich der Wagner'schen, abhold sein, denn das Gegentheil könnte seinem Ansehen schaden. Ferner muss er sich genau in Dasjenige einstudiren, was der biedere Cäcilianer die „hiesigen Verhältnisse“ nennt, ein grauses Gemisch undefinirbarer und nicht zur Sache gehöriger Traditionen und persönlicher Beziehungen. Er muss ferner hauptsächlich „Paulus“ und „Schöpfung“ oder „Schöpfung“ und „Paulus“ einstudiren, und wenn er einmal etwas Neues aufführen will, so darf es bei Leibe nichts von Bach sein oder von einem alten Italiener, denn diese Sachen sind unserem vorgeschrittenen „hiesigen“ Publicum zu veraltet; auch darf es nichts von Liszt sein, denn Zukunftsmusik ist dem Gerechten ein Gräuel. Brahms ist auch nicht das „Rechte“; ob Rubinstein so bedeutend ist, dass der Cäcilienverein einmal Notiz von ihm nehmen kann, ist noch zweifelhaft. Hiller ist eigentlich unter den „Neueren“ noch der Beste. Der Dirigent muss ferner den Verein mit sogenannten „eigenen“ Compositionen verschonen, denn solche können unmöglich etwas werth sein. Als Mann von theoretischen Kenntnissen würde er dem Verdachte ausgesetzt sein, für das „eigentlich“ Schöne in der Musik kein rechtes Gefühl mehr zu haben, weshalb es besser ist, er versteht von der grauen Theorie gar nichts. Die Summe dieser ausgezeichneten Qualitäten muss er mit den Tugenden der Bescheidenheit und Geselligkeit krönen, und dafür bezieht er einen Gehalt von 400, höchstens 500 Gulden. Auch muss er es verstehen, sich das gnädige Wohlwollen des Hrn. Jahn, des Schutzpatrons der heiligen Cäcilia, zu erhalten; denn wenn dieser die Mitwirkung von Theaterkräften in Cäcilienvereinsconcerten verbietet, so ist nicht etwa er daran schuld, sondern der Dirigent des Vereins. Ist es doch vorgekommen, dass der Cäcilienverein sich selbst bei Sr. Majestät dem Könige über die Chicanen des Hrn. Jahn beschwert hat. Als diese Beschwerde aber nichts half, bot man dem Hrn Jahn, um ihn bei guter Laune zu erhalten, die Stelle des Vereinsdirigenten selbst an. Damit hatte man denn das Richtige getroffen, Hr. Jahn acceptirte, und der Vorstand des Cäcilienvereins kündigte seinem damaligen Dirigenten einfach seine Entlassung an. Eine gewisse Seelengrösse lässt sich diesem Verfahren nicht absprechen! Dem Umstand aber, dass die Generalintendanz von Berlin aus Hrn. Jahn die Annahme dieser Stelle als den Traditionen königlicher Beamten nicht entsprechend untersagte, ist es zuzuschreiben, dass der Posten des Cäcilienvereinsdirigenten wieder für Andere zu haben ist. Möge sich Niemand durch obige Mittheilungen abschrecken lassen, den Versuch zur Aufbesserung der hiesigen Chorgesangszustände zu wagen, der Cäcilienverein selbst enthält tüchtige, wackere und auch für ernsthaftere künstlerische Bestrebungen zuverlässige Kräfte in nicht geringer Anzahl. Nach den gemachten schlimmen Erfahrungen gelingt es jetzt vielleicht einem tüchtigen, energischen Dirigenten leichter, sie dem Einfluss einer Clique zu entwinden, die den Verein seit einigen Jahren in der Irre herum- und aus einer Verlegenheit in die andere führt. Auch fehlt es sonst hier nicht an tüchtigen, aber dem Cäcilienverein in seiner jetzigen Verfassung nicht angehören wollenden Dilettanten, die gewiss zum Theil zu gewinnen sind, wenn die künstlerische Haltung des Vereins selbst erst eine unserer Zeit angemessenere geworden ist und ohne Rückhalt sich bedeutenderen Zielen und einer Erweiterung des Wirkungskreises zuwendet.

W. F.

## Concertumschau.

**Arad.** Zwei Concerte der HH. Willi Deutsch und Jul. Blau am 21. und 28. April: Suite für Piano und Violine von Goldmark, Rondo Op 70 von Schubert, verschiedene Gesang-, Pianoforte- und Violinsoli.

**Berlin.** 3. Vereinsconcert des Cäcilienvereins: „Schicksalslied“ von J. Brahms, „Das Mädchen von Kola“ von Reinthaler, Chorlieder von A. Reissmann („Im Frühling“, „Maientanz“), Fis moll-Claviersonate von Schumann und kürzere Clavierstücke von Liszt und Louise Langhans (Fr. Louise Langhans), Lieder von Schubert, Schumann und Al. Hollaender (Frau Anna Hollaender). — 5. Orgelvortrag des Hrn. Dienel mit Orgelwerken von S. Bach, Thiele und Händel (B dur-Concert) und mit Gesangscompositionen von Cherubini, Händel, Mendelssohn und Grell. — 3. und letzte Symphoniesoirée (2. Cyklus) der k. Capelle (zum Besten des Wittwen- und Waisen-Pensionsfonds derselben): „Abenceragen“-Ouverture von Cherubini, Tripelconcert von Beethoven (HH. Capellmeister Radecke, Concertmeister de Ahna und Stahlknecht), Fragmente aus der Musik zu Shakespeare's „Sturm“ von W. Taubert, D dur-Symphonie von Mozart.

**Breslau.** 1. Concert des Musikdirectors Bilse am 2 Mai: Ouverturen zu „Ossian“ von Gade und zu „Freischütz“ von Weber, C dur-Symphonie von Schumann, Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt-Müller etc. — 2. Concert desselben am 3. Mai mit Compositionen von Wagner: Ouverturen zu „Rienzi“, „Tannhäuser“ und „Faust“, Vorspiele zu „Lohengrin“ und „Tristan und Isolde“, Entr'act und „Elsa's Brautzug“ aus „Lohengrin“, „Tannhäuser“-Marsch, Kaiser-Marsch.

**Cöthen.** Am 26. April Concert des Gesangvereins, in dem Fr. Harditz aus Dessau (Gesang) und die HH. F. Grützmacher (Violoncell) und C. Hess (Piano) aus Dresden die Vortragenden waren und die Namen Gluck, Beethoven (Sonate Op. 69, A dur), Weber, Chopin, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Molique (Violoncellconcert) und Banck auf dem Programm standen.

**Düsseldorf.** Novitätenreiches Concert des Bach-Vereins am 1. Mai: Operette für Clavier zu 4 Händen von Hiller, Vocalcompositionen von Wagner, Rubinstein („Die Nixe“ für Solo und Frauenchor), Franz (Tenorlieder), Brambach (Terzette), Wilhelm („Hoffen und Harren“, für Tenorsolo und Männerchor), Schauseil, Stöckhardt, Taubert (Sopranlieder) und Brahms („Liebeslieder“).

**Jena.** Am 3. Mai Concert des Akademischen Gesangvereins unter Mitwirkung von Frau Cb. Weise aus Gotha, Frl. Marie Klauwell aus Leipzig, Frl. M. Schmidt, Frl. Dotter, Hrn. Oppitz aus Weimar und Hrn. Krause aus Berlin: „Athalia“ von Händel.

**Leipzig.** Am 8. Mai zu Gunsten der Beethoven-Stiftung Aufführung des Requiem von H. Berlioz durch den Riedel'schen Verein. Solisten: Frl. A. Drechsel, Frl. Cl. Heinemeyer,

Frl. Stahel, Frau Werder, HH. Rebling, H. Schmidt, Pielke, G. Böhme, Zehrfeld, Ravenstein und Settekorn.

**Mailand.** Concert der Società dei Quartetti am 21. April: „Im Walde", Symphonie von J. Raff, Ouverturen von Mendelssohn („Fingalshöhle") und Schubert („Rosamunde"), Violoncellvorträge des Hrn. Piatti.

**Mannheim.** 4. Kammermusikaufführung der HH. Naret-Koning und Genossen: Streichquartette in Bdur von Mozart und in Fmoll von Beethoven, Clavierquintett von Schumann.

**Oldenburg.** 4. Abendunterhaltung für Kammermusik: Quartett Op. 59, No. 3, von Beethoven, Clavierquintett von Streudner, Streichquartettsatz in Cmoll von Schubert, Variationen Op. 23 für Pianoforte zu vier Händen von J. Brahms.

**Naumburg a. S.** Musikalische Abendunterhaltung der Schwestern Frl. Anna und Marie Brauer mit Clavier- und Gesangstücken von Mozart, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt und Lassen.

**Solothurn.** Am 20. April Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri" durch den Cäcilienverein.

**Speier.** Concert des Violinvirtuosen Hrn. W. Schwendemann: Kaiser-Marsch von Wagner, Entr'act aus „Rosamunde" von Schubert, Violinsoli von Beethoven (Concert), Wieniawski und Raff (Cavatine), Lieder von Lassen und Reinecke, gesungen von Frl. Becker, Lied von Mendelssohn und Scene aus „Lohengrin" für Tenor, vorgetragen von Hrn. Stumpf.

**Stralsund.** Zwei Concerte der HH. A. Bratfisch, Fleischhauer und Leop. Grützmacher: Claviertrios von Beethoven (Op. 97) und Schumann (Op. 63), Clavier-, Violin- und Violoncellsoli.

**Triest.** Vier Trioproductionen, veranstaltet von den HH. W. Treiber (Piano), J. Heller (Violine) und H. Korel (Violoncell), mit Claviertrios von Beethoven (Op. 97, Op. 70, No. 1 und 2), Schubert (Op. 99 und 100), Schumann (Op. 63 und 80) und Rubinstein (Gmoll), Werke für Piano und Violoncell von Mendelssohn (Variationen) und Rubinstein (Gdur-Sonate), Suite für Piano und Violine von C. Goldmark (3 Sätze), Claviersoli von Reinecke, Liszt, Hiller und Chopin, Violinsoli von Rode, Spohr und Bach (Chaconne), Violoncellsoli von Goltermann und Mozart. — Concert des Schiller-Vereins am 19. April: Esdur-Trio von Schubert etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Breslau.** Bei dem zu Pfingsten hier stattfindenden Schlesischen Gesangfeste wird Frl. Minnie Hauck aus Wien als Gesangsolistin mitwirken. — **Brünn.** Frl. M. Hauck von der Wiener Hofoper gastirte unlängst hier mit recht günstigem Erfolg. — **Dresden.** Frl. Aglaja Orgeni beschloss ihr hiesiges Gastspiel am 30. April als Leonore im „Troubadour". — **Frankfurt a. M.** Hr. Brandes von der herzogl. Hofoper zu Braunschweig debutirte am 28. April im hiesigen Stadttheater als Jäger im „Nachtlager von Granada". — **Hamburg.** Am 29. April gab hier Signora O. Torriani-Tornquist vom königl. Theater zu Rom ein einmaliges Gastspiel als Gretchen in Gounod's „Faust". Hr. Sontheim beschloss seine hiesigen Gastdarstellungen am 30. April mit Vorführung einiger Scenen aus Rossini's „Othello" und Halévy's „Jüdin". An letztgenanntem Tage erreicht übrigens gleichzeitig die Saison des Stadttheaters ihren Abschluss. — **Hannover.** Demnächst wird Pollini mit seiner italienischen Operntruppe hier eintreffen, um zwei Gastvorstellungen im Hoftheater zu geben. — **Leipzig.** Am 4. Mai traten im Stadttheater die vom Impresario Pollini geleiteten Italiener zum dritten und letzten Mal auf. Vom 31. Mai bis 15. Juni wird Hr. Alb. Niemann hier gastiren, und vom 20. Juni ab stehen 3 bis 6 Gastrollen der Frau Mallinger zu erwarten. — **Magdeburg.** Im Laufe der nächsten Tage wird hier der grossherzogl. sächs. Hofopernsänger Hr. Ferenczy einige Male auftreten. — **Wien.** Frl. Dillner vom Deutschen Landestheater zu Prag setzte ihr Gastspiel an der hiesigen Hofoper am 20. April und 2. Mai als Norma resp. Zerline („Don Juan") mit Erfolg fort. Hr. Schaffganz aus Dresden beschloss seine hiesigen Darstellungen am 30. April als Wilhelm Tell. Für die nächste Zeit ist von der Hofopernintendanz ein Gastspiel des Hrn. Diener vom Stadttheater zu Mainz in Aussicht genommen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 4. Mai: „Seele, was betrübst du dich?", Männerchor von Rich. Müller; „Sei mir gnädig" von M. Hauptmann. Nicolaikirche am 5. Mai: „Heiliger, sieh gnädig", Hymne von Mozart. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 5. Mai: „Was ist mein Stand, mein Glück", Chor a capella von J. Haydn. Am 9. Mai: „O du, der du die Liebe bist", Chor a capella von Gade. St. Jacobikirche am 5. Mai: Chor („Sagt es, die ihr erlöset seid") und Duettino mit Chor („Ich harrete des Herrn") aus dem „Lobgesang" von Mendelssohn. Am 9. Mai: „Sanctus" und „Agnus dei" aus der Messe No. 1 von Fr. Schneider. — **Dresden.** Kreuzkirche am 4. Mai: „Herr, wie sind deine Werke so gross und viel" von Kücken. „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen" von Seidel. St. Annenkirche am 5. Mai: „Dem wir mit kindlichem Vertrauen" von Zumsteeg. — **Weimar.** Stadtkirche am 5. Mai: „Wie lieblich ist der Herr Zebaoth" von Goudimel. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 5. Mai: Messe in C nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 30. April: Requiem von Ferdinand Schubert. Am 5. Mai: Messe in B von Wittassek mit Einlagen von J. Krall. Dominicanerkirche am 5. Mai: Vormittags: Messe in C von Wittassek mit Einlagen von Seyfried und Jellinek. Nachmittags: Litanei von Führer; „Te deum" von Preindl; „Tantum ergo" von Jos. Zangl. Pfarrkirche zu St. Carl am 1. Mai: „Salve regina" von Randhartinger. Am 4. Mai: Marienlied (Sopransolo) von Krall. Am 5. Mai: Messe in E von J. Schnabel. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 5. Mai: Messe in G von J. Haydn mit Einlagen von Weiss und Seyler. — Pfarrkirche zu Mariahilf am 5. Mai: Messe von Franz Krenn mit Einlagen von Clotilde Welken und Joh. Krall.

## Opernübersicht.

(Vom 27. bis 30. April.)

**Leipzig.** Stadtth.: 27. Gudrun (Reissmann); 29. Dom Pasquale. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 29. Lohengrin. Walhalla-Volksth.: 27. Postillon; 28. Schöne Galathea; 29. Figaro's Hochzeit; 30. Troubadour. Victoria-Th.: 27., 28. u. 29. Indigo (Strauss). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 27. Pariser Leben; 28. Eine närrische Hochzeit (Härtel); 29. Schöne Helena. — **Bremen.** Stadtth.: 28. Hermione (M. Bruch); 30. Wilhelm Tell. — **Breslau.** Lobe-Th.: 29. Zaubergeige; 30. Dorothea. — **Cöln.** Thalia-Th.: 27. Fragmente aus Belisar, Lustige Weiber von Windsor und Rigoletto. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 27. Zauberflöte; 28. Barbier von Sevilla; 30. Troubadour. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 28. Nachtlager von Granada. — **Graz.** Landschaftl. Th.: Nachträglich: 25. Fragmente aus Freischütz und Robert der Teufel. — 27. u. 28. Fliegender Holländer; 29. Fragmente aus Euryanthe und Hugenotten. — **Hamburg.** Stadtth.: 27. Lohengrin; 28. Prophet; 29. Margarethe; 30. Fragmente aus Othello, Figaro's Hochzeit und Jüdin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 28. Don Juan. — **Magdeburg.** Stadtth.: 28. u. 30. Lohengrin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 28. Vestalin. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 28. Margarethe. — **Nürnberg.** Stadtth.: 28. u. 30. Lohengrin. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 27. u. 29. Morilla; 30. Weisse Dame. Kralovské zemské ceské divadlo: 28. Proui den stestl („Le premier jour de bonheur" von Auber); 30. Robert d'abel. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 28. Zampa. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 28. Afrikanerin. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 27. Feramors (A. Rubinstein); 28. Norma; 29. Wilhelm Tell;

30. Afrikanerin. Carl-Th.: 27., 28., 29. u. 30. Des Löwen Erwachen (J. Brandl). Theater an der Wien: 27. Grossherzogin von Gerolstein; 29. Fantasio. Strampfer-Th.: 27., 28., 29. u. 30. Schmuggler (Offenbach).

## Rückblick.

Im Laufe des Monates April waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 48 Vorstellungen mit 19, Wagner in 39 V. m. 5, Meyerbeer, Mozart und Verdi in je 22 V. mit je 4, Rossini in 21 V. m. 2, Donizetti in 20 V. m. 7, Lortzing in 17 V. mit 5, Strauss in 17 V. m. 1, Auber in 15 V. m. 6, Gounod und Lecocq in je 12 V. mit je 2, Weber in 10 V. m. 3, Halévy in 9 V. m. 1, Bellini und Flotow in je 8 V. m. je 2, Adam in 8 V. m. 1, Gluck in 7 V. m. 2, Suppé in 5 V. m. 3, Brandl in 5 V. m. 1, Boieldieu in 4 V. m. 2, Beethoven, Bruch, Fliege, Härtel, Kreutzer und Nicolai in je 4 V. mit je 1, Marschner in 3 V. m. 2 verschiedenen Werken, Hofmann, Hopp, R. v. Hornstein, Lachner, Pierson und A. Rubinstein in je 2 V. m. je einem Werk und Cherubini, Gumbert, Hérold, Hopffer, Jonas, Isouard, Méhul, Reissmann, Schröder, Spohr, Spontini, Thomas und Weigl je einmal vertreten.

## Journalschau.

Echo No. 18. Mathilde Mallinger. — Berichte (u. A. einer von A. Dörffel über Reissmann's „Gudrun") und Notizen. — Beilage: Kritik (Compositionen von F. W. Jähns und E. Grüel). — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 18. Kritik (Compositionen von A. Bungert [Op. 5], H. v. Senger [Op. 1—10] und R. Volkmann [Op. 62, 63 und 69]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 19. Besprechung von W. v. Lenz' Die grossen Pianofortevirtuosen unserer Zeit. — Fragen (die in diesem Blatte geschehene Besprechung der „Rose vom Libanon" betr.) von Peter Lohmann. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die „N. Z. f. M." bringt nachstehende, die Beethoven-Stiftung betreffende Bekanntmachung des Allgemeinen deutschen Musikvereins: „1) In Folge des Pflughaupt'schen Vermächtnisses sowie einer Schenkung Ihrer königl. Hoheit der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar, für welche Schenkung wir hiermit auch öffentlich unseren ehrerbietigsten Dank darbringen, verfügt die Stiftung jetzt über ein Capital von 2200 Thlr. 2) Die Satzungen der Stiftung liegen jetzt dem Gesammtvorstand zur Begutachtung vor und werden demnächst zur Kenntniss der Mitglieder gelangen. 3) Glückliche Umstände setzten das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins bereits zu Weihnachten 1871 in Stand, das erste Ergebniss der Beethoven-Stiftung dem Tonsetzer Dr. Robert Franz in Halle, „dem ersten musikalischen Lyriker der Gegenwart", die Summe von 200 Thlr. als Ehrengeschenk für die vom Allgem. deutschen Musikverein bei verschiedenen Gelegenheiten aufgeführten Franz'schen Lieder darbieten zu können."

* Bei der am 22. Mai in Bayreuth unter R. Wagner's Leitung stattfindenden Festaufführung von Beethoven's 9. Symphonie werden die Damen Frl. Marie (nicht Lilli) Lehmann, Frau Jachmann-Wagner und die HH. Niemann und Betz das Soloquartett vertreten.

* In einer aus Weimar datirten Originalcorrespondenz des „B. Fr.-Bl." wird neuerdings wieder einmal in sehr zuversichtlichem Tone behauptet, dass Franz Liszt beabsichtige, in der grossherzoglichen Residenz ein Conservatorium der Musik zu gründen.

* Zum Besten eines in Wien zu errichtenden Schiller-Denkmals soll am 9. Mai im dortigen Carl-Theater C. M. v. Weber's „Abu Hassan" durch Mitglieder der k. k. österr. Hofoper zur Darstellung gelangen.

* Das ungarische Cultusministerium hat dem ungarischen National-Conservatorium ausser der regelmässigen Subvention von 2000 Fl. noch eine aussergewöhnliche Unterstützung in der Höhe von 5000 Fl. für das laufende Jahr gewährt.

* Das Hoftheater zu Cassel soll — dem Vernehmen nach — noch im Laufe dieses Sommers den Anforderungen der Jetztzeit entsprechend umgebaut resp. vergrössert werden.

* Der Bau des neuen Stadttheaters zu Breslau schreitet so rüstig fort, dass man bestimmt hofft, dasselbe am 1. October d. J. eröffnen zu können.

* Die Stadttheater zu Bremen, Chemnitz, Elberfeld, Graz, Hamburg, Nürnberg und Würzburg haben für die Dauer der Sommersaison ihre Thätigkeit eingestellt.

* Richard Wagner weilt gegenwärtig in Wien, wo er, wie schon mitgetheilt, am 12. d. Mts. das grosse vom dortigen Wagner-Verein veranstaltete Concert leiten wird. Der Andrang zu dieser Aufführung ist ein ganz aussergewöhnlicher, indem die Cerclesitze à 25 Fl., die Parterresitze à 15 und 10 Fl., die Logen-, Divan- und Orchestersitze à 5 Fl. und die Galleriesitze à 3 Fl. seit einiger Zeit bereits vollständig vergriffen sind.

* In Paris fand Ende vor. Mts. der dänische Pianist Hr. Fritz Hartvigson mit dem Vortrag von Liszt's Esdur-Concert grossen Succès; man ist gespannt, wie dieselbe Leistung Anfang Juni in der zahmen Philharmonic Society in London aufgenommen werden wird.

* Der preuss. Kammermusiker Spohr ist an Ries' Stelle zum Concertmeister der königl. Capelle zu Berlin ernannt worden.

* Der bereits seit einiger Zeit suspendirte Chordirector der Hofoper zu Berlin, Hr. Langer, ist nunmehr definitiv aus dem Verbande der königl. Hoftheater entlassen worden; als Langer's Amtsnachfolger soll der zeitherige Repetitor derselben Bühne, Hr. A. Lieder, vorgeschlagen sein. Der „B. B.-C." meldet dagegen, dass Hr. Kahl (bisher Capellmeister am Stettiner Stadttheater) bereits endgiltig zum Hofopernchordirector ernannt worden sei.

* Christine Nilsson ist von ihrer künstlerisch wie pecuniär sehr erfolgreichen Concertreise durch Amerika nunmehr nach Europa zurückgekehrt.

* Der Künstlerandrang zu den grossen Concerten der diesjährigen Saison in Baden-Baden ist wieder sehr stark: nicht viel weniger als hundert diesbez. Anmeldungen sind bis jetzt zu zählen.

**Gestorben.** Der auch als Componist bekannte Organist an der reformirten Kirche zu Lübeck, Conrad Geibel (Bruder des Dichters Emanuel Geibel), ist daselbst am 24. April gestorben. — Am 29. April verschied in Berlin der Professor der Musik Flodoard Geyer im Alter von 60 Jahren. Der Verstorbene bekleidete seit 25 Jahren das Amt eines Musikreferenten der „Spener'schen Zeitung". — In New-Orleans verschied kürzlich der Pianist und Componist Eug. Tressour de Varano

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Franz Liszt, „Christus", Oratorium für Soli, Chor, Orgel und grosses Orchester.

Josef Rheinberger, Thema mit Veränderungen, ein Studienwerk für Pianoforte, Op. 61.

Charles Schuberth, Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle, Op. 43.

*In Sicht:*

Otto Bach, Trio in Esdur für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Hans v. Bülow, Vier Charakterstücke für grosses Orchester, Op. 23.

Julius Buths, Suite in Dmoll für Pianoforte, Op 1.

Albert Dietrich, „Normannenfahrt", Ouverture für grosses Orchester, Op. 26.

# Kritischer Anhang.

**Gust. Rebling.** Vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 29, No. 1 „Neuer Frühling". 12½ Sgr. Magdeburg, Heinrichshofen.

O. Roquette's allbekanntes Gedicht „Neuer Frühling" hat hier eine recht discrete und geschmackvolle Behandlung erfahren. Sopransolo ist mit einem ziemlich polyphon gehaltenen Chorquartett umgeben, resp. umwebt. Bei glattem Vortrage wird ein günstiger Effect nicht fehlen. Jede einzelne Stimme ist sangbar und fühlt an ihrem Theile, dass sie zum Gelingen des Ganzen mitwirken muss und nicht nur als Staffage dastehen soll.

— e —

**Ludwig Scherff.** Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 2. 25 Sgr. Stimmen einzeln à 4 Sgr. Hamburg, Niemeyer.

Obschon No. 1 „Der du von dem Himmel bist" etc öfters und zwar vortrefflich componirt worden ist, so dürfte auch diese Composition nicht ganz ohne Daseinsberechtigung sein. Die vorletzte Note des Soprans soll wohl *fis* statt *gis* sein. No. 2. „Frühlingslied" ist sowohl nach Melodie, Harmonie und Modulation wenig sagend. Etwas wirksamer ist No. 3 „Spaziglockenklang". Höchst wohlfeil und unbedeutend ist No. 4 „Das Veilchen". Dergleichen Artikel lassen sich in einem Vormittag viele fertigen. No. 5 „Frühlingslied" und No. 6 „An Suleika" werden Sänger und Hörer auch nicht gerade erwarmen, fortreissen und begeistern. Nach den bekannten Vorlagen auf diesem Felde deutscher Gesangslitteratur muss schon etwas Tüchtiges geboten werden, wenn es deutsche Sänger ergreifen soll.

— e —

**G. Hasse.** Acht Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 6. Berlin, Bote & Bock.

Wenn diesen Liedern auch eine besonders erregende Tiefe der Empfindung und Originalität der Factur nicht eigen sind, so reihen sie sich immerhin den besseren Erzeugnissen dieser Gattung an. Die Auffassung ist stets eine bestimmte, sicher charakterisirte und verleiht in Verbindung mit der knappsten Strophenform den Liedern eine feste Haltung, ein erkennbares Gepräge. Am meisten Interesse werden wohl die No. 3: „Bald wird der Tag sich neigen", No. 6: „In dem Himmel ruht die Erde" und No. 8. „Horch! die Vesperhymne wallet", in Anspruch nehmen.

A. M.

**Friedr. Gartz.** 30 neue Lieder für Mädchen, Op. 8. 3 Sgr. Berlin, Ad. Stubenrauch.

Der Titel bezeichnet die Lieder als „eine Handreichung für die Oberclassen deutscher Töchterschulen und eine Mitgabe für das Leben". — Fast alle 30 Nummern sind vom Hrn. Herausgeber componirt, nur einige arrangirt, Erzeugnisse anderer Componisten. Auf diesem Felde ist Hr. G. zu Hause. Die ausgewählten Dichtungen sind von ziemlich poetischem Werthe und haben die Eigenthümlichkeit, dass sie mit ihrem Grundton vorzugsweise das weibliche Gemüth treffen. Die musikalische Auffassung könnte hie und da etwas schwunghafter sein; doch ist sie im Ganzen, sowie der zweistimmige Satz, treffend und correct.

12.

**Friedr. Gartz.** Neue Lieder für häusliche Kreise und für die Unterclassen der Volks- und Bürgerschulen, Op. 14. 3 Sgr. Berlin, Ad. Stubenrauch.

Das obengenannte Büchlein bringt in der That den singenden Kleinen einen „frischen Strauss" neuer Lieder, wie es sich zum Zweck gesetzt hat. Unter den 30 Nummern wird sich manches Lied Freunde aus dem Kinderkreise erwerben. Wir können wohl einmal etwas Neues mit einstreuen; denn hier und da wird das Alte zu häufig tractirt und zum Ueberdruss gesungen.

12.

**August Winding.** Concert (A moll) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Op. 16. Preis 5 Thlr. Die Pianofortestimme allein 1 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Wenn auch vorstehend genanntes Werk nicht darnach angethan ist, um mit Musterwerken seiner Gattung concurriren zu können, so gibt es doch — was nicht wenig wiegt — einen ernsten Willen zu erkennen, tüchtige Kraft, ein Streben nach dem Höchsten, und das ist schon an und für sich, selbst beim Nichterreichen, ein Unterpfand für völlige Absenz aller ebenso oft als reichlich bei solchen Gelegenheiten gespendeten Concessionen an das sogenannte „grosse", richtiger bezeichnet eigentlich „unmusikalische" Publicum. Winding bietet mit seinem Op. 16 auch nichts absolut Neues in Form oder Inhalt, die ganze Behandlung des Soloinstrumentes jedoch, wie — so viel oder auch so wenig uns der Clavierauszug erkennen lässt — des Orchesters muss jedem Verständigen hohe Achtung abnöthigen wegen der natürlichen Noblesse in einzelnen Themen sowohl als in der gesammten Durchführung. — Der erste Satz des Concertes, ein Allegro con fuoco im ₵-Takt, beginnt ungemein entschieden und ohne jegliche Orchesterpräparation, greift gleich ins Volle hinein. Da weiss man doch, wohin der Componist will! Im ersten Thema hat die „kleine" Leidenschaft, wie wir sagen möchten, noch völlig die Oberhand, aber schon in der Cantilene scheint sie etwas gestillt. Zwar deutet die permanent unruhige Begleitung durch Sechszehntel noch lange nicht auf Zufriedenheit oder glückliche Ruhe hin, der gewöhnliche Process der Durchführung und die dann eintretenden Wiederholungen gewähren auch stets nur den Eindruck fortwährenden Ringens und Streitens, der zweite Satz aber, ein Andantino in Bdur (warum?) und im $^3/_4$-Takte, klingt, als ob ihn ein liebend Herz dictirt habe. Was Wunder, wenn im letzten Allegro (Adur, $^6/_8$-Takt) Fröhlichkeit, die mitunter an neckische Ausgelassenheit grenzt, zuweilen Mendelssohn'scher Elfenspuk und allerhand andere lustige Dinge ihr aufgeräumtes Wesen treiben? Stört nicht das muntere, wenn auch manchmal etwas tolle Spiel, es nimmt einen guten, ungetrübten Ausgang. — Möchte sich nun, das ist unser Wunsch, zu dem guten Ausgang des Werkes auch ein gleicher Abgang gesellen. Es verdient gewiss grössere Verbreitung und wird sich Jedem, der es mit Lust und Liebe spielt oder hört, aufs Beste empfehlen.

7.

**Briefkasten.** *F. K.* in *S.* bei *W.* Wir können Ihren Wunsch, etwas Näheres über die früheren Lebensschicksale und Thaten des polnischen Directors der Jacobi'schen Deutschen freien Hochschule in Berlin zu vernehmen, vorläufig noch nicht befriedigen, wir wissen deshalb auch nicht, wie es sich mit seinem Doctortitel verhält. Inserirt die Firma Jacobi-Tyszkiewicz auch in Ihren Blättern? Die Königstrankresultate erlauben ihr wenigstens diese Freiheit. — *A. M.* in *T.* Ihr freundlicher Bericht über das Concertereigniss Ihrer Stadt ist uns zugegangen. Sie würden wahrlich erstaunt gewesen sein, hätten wir Ihnen durch den Abdruck desselben gezeigt, wie sich eine Weitläufigkeit dieser Art gedruckt ausnimmt. Ganz reizend fanden wir trotzdem die zwei Seiten lang erzählten Geduldsstationen bis zum endlichen Abschuss des Concertes. — *J. H—ff* in *Z.* Die liebenswürdigen Bittstellerinnen wollen nur noch einige kurze Wochen geduldig auf die Zusendung des Inhaltsverzeichnisses zum vor. Jahrg. warten, welches ihnen dann auch nebenbei Bescheid in der anderen Angelegenheit geben wird. — *F. Sch.* in *P.* Die erste Nachfrage halten wir bei einem „sehr" Musikalischen nicht für vollen Ernst; zweite und dritte Frage, erster Theil: Ja! Zu Ihrem Feste auf der Puszta werden wir Leipziger Lerchen mitbringen. — *R. G.* in *E.* Kreuzbandsendung gedruckter Programme erwünscht. Mittheilungen in der Form der Ihren unterm 30. v. M. unbenutzbar. Kennen sie nicht das verwandtschaftliche Verhältniss der Vorsicht zur Weisheit? — *R. D. F.* in *W.* Wir versichern Ihnen der Wahrheit gemäss, dass Hr. Tappert durchaus in keiner Beziehung zu unserem Wahrmund steht. Sie sind übrigens nicht der einzige Irrende.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.



Leipzig, den 17. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 21.



## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

### Zweiter Act.

#### 1. Scene.

Dem Feindeshaus entführt Siegmund die Schwester, die Wälsungen fliehen unter dem Schutze des Schwertes Nothung, aber es verfolgt sie beide ein doppeltes Verbrechen: Siegmund hat die Heiligkeit des Gastrechts verletzt und das Geschwisterpaar sündigt gegen das heilige Gesetz der Ehe. Im ersten Act ist somit die Exposition des vorliegenden Dramas gestellt, im zweiten Act sehen wir der Katastrophe entgegen; doch ists nicht Wotan, der als höchste strafende göttliche Gewalt seine Lieblinge der Strafe freiwillig anheimgibt, sondern Fricka, die als Hüterin der Ehe Wotan den Eid abringen muss, dass er Siegmund im Kampfe gegen den zur Rache herbeieilenden Hunding fallen lasse. Wotan hat ja den Wälsungen zum Bruch heiliger Sitte aufgereizt; er weiss auch, dass Hunding als Rächer naht, und steht daher im Begriff, seiner Wunschmaid Brünnhilde den Schutz Siegmund's gegen Hunding zu befehlen.

Ein leidenschaftlich bewegter Instrumentalsatz führt uns in den zweiten Act ein und kennzeichnet durch Art der Motive und deren Durchführung Wotan als Vater Wälse, der herbeieilt zum Schutze seines Lieblings, an welchen ihn einestheils der an dem Schwerte haftende Eid, andererseits die Hoffnung bindet, dass Siegmund der Held sein möchte, der ihn und das Göttergeschlecht von schmählichen Vertragsbanden zu erlösen im Stande wäre. Mit Rücksicht auf diese eben berührten persönlichen Beziehungen Wotan's zu den Wälsungen beginnt die Instrumentaleinleitung mit den markigen Tönen des dem $^9/_8$-Taktrhythmus angepassten Schwert-Motivs, sofort aber stürmen die Violinen zum Wälsungennoth-Motiv empor, welches auch die Flöten ergreifen, während der übrige Bläserchor die kühnen Harmoniefolgen vermittelt. Aus diesen beiden Themen baut sich das ganze Vorspiel auf, die Aufregung Wotan's widerspiegelnd; mit dem 54. Takte aber (C moll) wird in diesen orchestralen Ausdruck die Erscheinung Hunding's und Brünnhildens mit verwoben. Der Chor der Streich- und Blasinstrumente versinnlicht uns jetzt das Kampfgewühl, im *ff* treibt der punctirte $^9/_8$-Rhythmus fort (A. 75), aus Tuben und Pauken aber lässt sich in wuchtigen Tönen im $^3/_4$-Takt der Rhythmus aus Hunding's Helden-Motiv vernehmen. Während bald darauf dieser Rhythmus verhallt, jubeln Trompeten und Posaunen uns das Walküren-Thema entgegen:

21.

denn Brünnhilde eilt auf den Ruf des Vaters herbei, und mit den Worten: „Nun zäume dein Ross, reisige Maid, bald entbrennt brünstiger Streit" begrüsst der Schlachtengott die waffengerüstete Walküre.

In wilde Freude bricht Brünnhilde aus (A. 76), als

sie von Wotan den Auftrag erhält, zur Wal zu reiten als Beschützerin des geliebten Wälsungen,

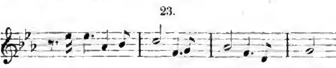
22.




und alle Orchesterstimmen umschwirren den wilden Freudentaumel der Walküre. An diese kurze Episode werden wir im zweiten Acte zu öfteren Malen erinnert, sie deutet hier in kleinerem Rahmen an, was die Orchestereinleitung zum dritten Act grossartig ausspinnt, weshalb ich auf die dortige nähere Besprechung hinweise.

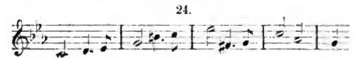
Brünnhilde, im Begriff sich zu entfernen, gewahrt die in heftiger Aufregung herbeieilende Gattin Wotan's, in den Bässen durch den *staccato*-Triolenrhythmus und in den Oboen durch ein kurzathmiges Motiv bezeichnet (A. 77). Mit beredten Worten schildert Brünnhilde den Sturm, den Wotan zu bestehen habe; sie aber, die jugendlich Heitere, lässt ihn allein, und indem sie wieder ihren Walkürenruf erschallen lässt, eilt sie lustig davon. Fricka naht auf ihrem Wagen mit Widdergespann. Heftigen Schrittes schreitet sie dem Vordergrund zu, wobei ein zum Theil synkopirtes Motiv ihre Bewegung unterstützt (A. 79, Z. 5). Wotan aber sieht mit gefasster Ruhe dem zu erwartenden Sturme entgegen. Musikalisch wird Fricka durch zwei Hauptthemata eingeführt, welche ihre Stellung als Gattin und als göttliche Beschützerin der Ehe charakterisiren. Auf die Worte Wotan's: „Der alte Sturm, die alte Müh" trifft das erste Thema (A. 79 zu 80):

23.



aus dessen prägnanter Rhythmik die weibliche Erregtheit eindringlich zu Gehör gebracht wird. Dieses erste Thema trat früher schon in der Basstrompete ein (A. 76, Takt 1—3: *g — cis — d — es — a*) und bildete dort nach den Worten Wotan's: „Hunding wähle sich, wem er gehört" eine treffende Anspielung auf den Schützling Fricka's. Je näher nun Fricka zu Wotan tritt, desto gemessener wird ihr Schritt, und das zweite Thema, ruhigen Ganges, bereitet ihre Ansprache vor, die sie voll Würde an Wotan richtet.

24.



Wotan's Schutz erbittet Fricka, und Wotan ermuntert sie, frei zu künden, was sie kümmert, — da erklingt plötzlich vom Streichquartett das Helden-Motiv; denn Hunding's Noth vernahm die Göttin, und sie verhiess streng zu strafen das frech frevelnde Paar. Durch das Hunding-Motiv sind wir zurückversetzt in die Handlung der zweiten Scene vom ersten Act, und die musikalische Fassung des Zwiegespräches ist genau jener Scene entnommen. Fricka's Gesang: „Ich vernahm Hunding's Noth, um Rache rief er mich an", so ähnlich er dem zweiten Thema Bsp. 24 erscheint, entspringt eigentlich jener Intervallenreihe (A. 22, Z. 4, 5), wenn Siegmund erzählt: „Uns schuf die herbe Noth der Neidinge harte Schaar"; damit ist musikalisch aufs Neue das feindselige Verhältniss zwischen Hunding und Siegmund in den Entwickelungsgang des Dramas gezogen. Weiter singt Fricka: „Der Ehe Hüterin hörte ihn", und die auf Grundton und Quinte ruhende Gesangsmelodie wird von dem Thema begleitet, mit welchem Hunding seine gastfreundliche Gesinnung gegen Siegmund aussprach (vergl. A. 18, Z. 1). Diese thematische Wiederaufnahme in Fricka's Gesang hat insofern Bedeutung, als dadurch Siegmund's Unrecht gegenüber der ihm von Hunding gewährten Gastfreundschaft schärfer hervorgehoben wird. Zugleich formulirt sie auch einen Vorwurf gegen Wotan, der die Wälsungen in die Gefahr getrieben, als er diese gegen Hunding's Sippen gereizt. Wotan aber rechtfertigt sein Beginnen und nimmt seine Günstlinge in Schutz; denn nicht er, der Lenz habe sie liebend geeint, der Minne Zauber sie entzückt. Sinnig wird darum die Gesangsmelodie von dem Violoncell mit dem Sehnsuchts-Motiv umspielt. Fricka klagt nun um den hart gekränkten Eid der Ehe, Wotan jedoch achtet unheilig den Eid, der Unliebende eint: Sieglinde ward nur gezwungen Hunding's Weib, weshalb Fricka diese Ehe ebenfalls nicht als bindend erachten solle. (Dies ist der Sinn der Worte Wotans: „Und mir muthe wahrlich nicht zu, dass mit Zwang ich halte, was dir nicht haftet".) Wotan's Sorge ist auf andere Dinge gerichtet, auf die lästigen Verträge, welche seiner Freiheit beengende Schranken ziehen; die Musik weist durch das in den Bässen auftretende Vertrags-Motiv (A. 82, Z. 3) auf diesen Gedankenzusammenhang hin, und mit majestätischem Ernste unter dem markigen Posaunen- und Hornklange spricht Wotan offen für den Krieg, da, wo kühn Kräfte sich regen, um damit die Bestimmung des Helden Siegmund für seine Zwecke zu offenbaren. Diese ernsten Klänge unterbricht plötzlich das Motiv Fricka's; solche Sprache des Gatten erträgt ihr weiblicher Stolz nicht, und in stets heftigerem Eifer tadelt sie die schwere Sünde des bräutlichen Geschwisterpaares. — Fricka's Worte umschliesst eine sechszehntaktige Periode von 8 zu 8 Takten, deren Gliederung von 5 + 3 beachtenswerth ist als Beispiel für die innige Verkettung der sprachlichen und musikalischen Accente und für die Steigerung der melodischen Tonhöhe nach Maassgabe des geistigen Ausdrucks der Sprache. — Dennoch kann Fricka's Aufwallung Wotan nicht bestimmen, seine Lieblinge zu verurtheilen; ja, er geht sogar so weit, dass er Fricka aufmuntert, den Bund Sieglindens und Siegmund's zu segnen. Die doppelte Charakterisirung Wotan's in seinen Antworten auf Fricka's Vorwürfe ist hier von Interesse.

Wenn Fricka ihre erste Klage um den gebrochenen Eid erhebt (A. 81) und zur Rache hierfür die Hilfe Wotan's beansprucht, da antwortet ihr Wotan mit der Würde göttlicher Hoheit, welche musikalisch durch das Vertrags-Motiv und die accordliche Fülle der begleitenden Hörner und Posaunen zu Tage tritt. Fricka's weitere Anklage richtet sich gegen das Verbrechen der Blutschande. Hierauf entgegnet aber Wotan als Vater Wälse; seinen Gesang unterstützen Bratschen und Violoncelle, welche in den lieblichen Melodien des Lenzes-, Sehnsuchts- und Minnetraum-Motivs sich ergehen, wobei die am Schluss hinzutretenden Hörner die Wärme der zärtlichen Weise erhöhen.

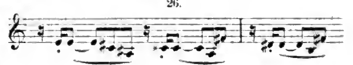
Mit jener Zumuthung Wotan's jedoch steigert sich die Entrüstung der Göttin aufs Höchste: „So ist es denn aus mit den ewigen Göttern, seit du die wilden Wälsungen zeugtest?" (A. 84), und in bitterstem Tadel gibt sie Wotan zu verstehen, dass er das Band der seligen Götter durch Unfrieden zu zerreissen drohe. Mitten in den leidenschaftlichen Gesang Fricka's wirft die Trompete plötzlich nach den Worten: „lösest lachend des Himmels Haft" das Schwert-Motiv wie einen vernichtenden Urtheilsruf gegen Wotan, der durch das Schwert an das Wälsungenpaar sich gebunden hat und damit seiner Pflicht gegen das Göttergeschlecht vergessen zu haben scheint. Fricka's herbe Klage richtet sich nun gegen Wotan's Untreue. Ungehemmt lässt sie den Unmuth ihres Herzens zu Wort kommen. Der Gesang theilt sich in drei wohlgegliederte Strophen, von denen die ersten beiden zweitheilig sind, die dritte aber aus drei Theilen besteht. Es gestattet dieser Strophengesang einen so willkommenen Einblick in die Gestaltungskraft des Wagner'schen Geistes, dass es lohnend sein dürfte, die drei Strophen einer eingehenderen Betrachtung zu würdigen.

Die erste Strophe (A. 85) wird durch zwei Takte Vorspiel eingeleitet; hier geht das Violoncell mit jenem eindringlichen Motiv Fricka's voran, Bassclarinette, Oboe und Flöte werfen erst den zuckenden Anfangsrhythmus des Motivs darein, die Geigen nachher ergreifen das Motiv in verkürztem Rhythmus als Begleitungsfigur und werden dem Ohre Wotan's so recht aufsässig, wenn er jetzt von seiner Gattin bittere Wahrheiten zu hören bekommt; Fagotte und Clarinette vermitteln endlich den harmonischen Zusammenhang.

25. *sf*

Der erste Theil der Strophe zeigt die eigenthümliche Gliederung von 5+6 Takten, und mit den folgenden 5 Takten wird der zweite Theil abgegrenzt, der nun auch musikalisch verändert erscheint. Schon melodisch spricht sich nämlich der gelinde Hohn, den hier Fricka auf die Unbeständigkeit Wotan's wirft, weicher aus, als die gekränkte Ehre im ersten Theil der Strophe, die Begleitungsfigur der Geigen wendet sich daher aus dem *staccato* zum geschmeidigen *legato*.

26.



Harmonisch neigt der zweite Theil aus Gis moll zu H dur, am trefflichsten secundirt die Flöte mit ihrem Triller und der nachfolgenden Melodiephrase der höhnenden Göttin. Wie nun innerhalb der ersten Strophe beide Theile innig mit einander verwoben sind — auf das Wort „Blick" fällt Anfang des zweiten und Ende des ersten Theiles —, so trifft auf das Wort „Herz" der Schluss der ersten und Anfang der zweiten Strophe, welcher ebenfalls zwei Takte Einleitung voranstehen. — Für den ersten Theil der zweiten Strophe (A. 86, 3+4 Takte) hat die Begleitungsfigur der Geigen wieder ihre erste Gestalt angenommen. Wieder spricht aus Fricka die gekränkte Ehre der Gattin, wenn sie Wotan sein Verhältniss zu den Walküren vorspiegelt, und die Trompeten deuten mit ihren kurzen Fanfaren auf die Bestimmung jener Wesen hin. Im zweiten Theil der Strophe (8 Takte) äussert Fricka ihre Befriedigung darüber, dass Wotan die Walküren, die wilden Mädchen, auch in den Gehorsam der Herrin gegeben, und dem Gefühl dieser Würde entspricht die ruhig accordliche Begleitung, welche hier dem Streichquartett allein zugedacht ist.

Vergleicht man die erste mit der zweiten Strophe hinsichtlich ihres melodischen und harmonischen Charakters, so wird man eine gewisse Gleichartigkeit der Melodie in den ersten Theilen der beiden Strophen finden, und mit Recht, denn es deckt sich auch der poetische Gehalt. In dem zweiten Theile dagegen sind beide Strophenmelodien wesentlich verschieden; aus der ersten lacht boshafter Scherz, die zweite athmet Würde und Hoheit und streift an versöhnlich milden Ernst, ganz dem poetischen Inhalt entsprechend. Diesen charakteristischen Unterschied schärft noch mehr die harmonische Zuthat: die erste Strophe läuft nach Gis moll zurück, die zweite also vom düsteren Gis moll aus, schliesst aber vollkommen im freundlichen H dur ab. Wie schon vorhin bemerkt, wurde im zweiten Theil der ersten Strophe H dur nur kurz berührt; der Ganzschluss am Ende der zweiten Strophe, überdies durch breite Accordentfaltung vorbereitet, wirkt aber um so wohlthuender, als er die scheinbar eingetretene Mässigung Fricka's abspiegelt und zugleich einen musikalischen Ruhepunct inmitten des ganzen Strophengesanges gewährt. Jene rhythmische Dehnung am Ende der zweiten Strophe benutzt Wagner zu einer Formveränderung, er lässt die dritte Strophe unmittelbar auf die zweite folgen, jedoch ohne instrumentales Vorspiel, sodass für die Gesangsmelodie der dritten Strophe der Schlusstakt der zweiten den Anfang bildet.

Wäre auch Fricka geneigt, über die ihr unangenehmen Beziehungen Wotan's zum Walkürengeschlecht

hinwegzusehen, nimmer doch kann sie den Stolz der Wälsungen vertragen, weil Wotan's Zärtlichkeit das ihr verhasste Geschlecht sogar über die Götter erheben möchte. In der dritten Strophe erklimmt daher Fricka's Leidenschaft die höchste Stufe. Der erste Theil, sechs Takte umfassend (A. 86, Z. 4), zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit dem zweiten Theil der ersten Strophe. Sprach dort aus Fricka gelinder Hohn, den die zarte Flöte illustrirte, so steigert sich derselbe hier zum beissenden Spott, und die Rolle hiefür ist musikalisch einerseits dem Fagotte und der Bassclarinette in der auf halben Stufen abfallenden Bassfigur:



andererseits der ersten Violine zugetheilt, indem letztere im geschmeidigen *legato* an den Tonstufen der Gesangsmelodie auf- und absteigt. Die bekannte Begleitungsfigur aber erfährt hier im Vortrag eine Aenderung, wodurch sie dem zweiten Theil der ersten Strophe ähnlich erscheint (siehe oben), als sollte durch sie der Hohn auf Wotan, wie er lüstern (wölfisch) im Wald umherschweift, zum Ausdruck gelangen.

Im zweiten Theil der dritten Strophe aber gewinnt diese Begleitungsfigur dieselbe Form, wie im ersten Theil der ersten Strophe; denn Fricka's neu erwachende Eifersucht führt jetzt dem Wotan vor Augen, dass es für ihn als Gott eine Schmach sei, die Wälsungen, ein Paar gemeiner Menschen, sogar seiner Gattin vorzuziehen. Als Fricka hierauf ihre Zornesode beendigt, da stürmen sämmtliche Holzblasinstrumente *unisono* mit dem Fricka-Motiv auf Wotan ein, sogar die Bässe murren im Synkopenrhythmus darein. Auf dieses viertaktige Zwischenspiel folgt der dritte Theil der dritten Strophe, der sogenannte Nachgesang: „So führe es denn aus, fülle das Maass, die Betrogene lass auch zertreten", und ein sechstaktiges Nachspiel mit derselben thematischen und figurativen Ausstattung jener vier Takte Zwischenspiel führt den Strophengesang zu Ende (A. 88).

Mit Ruhe hat Wotan den Sturm über sich ergehen lassen, gelassen rüstet er sich zur Antwort. Er will die Göttin über seine Pläne belehren, die ihrem Sinne wohl ungewohnt erscheinen mögen, deren Ausführung aber ihm das Gesetz der Nothwendigkeit aufzwingt. Wotan's Worte sind Fricka allerdings unklar, denn er ergeht sich in gewissen orakelhaften Ausdrücken. Wagner lässt nun dieses Dunkel von einzelnen Stimmen aus dem Orchester beleuchten mit Hilfe einzelner Themata aus Episoden des „Rheingold", als sollten diese Stimmen dem Verständniss Fricka's zu Hilfe kommen. So soll das Schwert-Motiv die dem Wälsungen geweihte Waffe rechtfertigen, das Vertrags-Motiv Wotan's soll den Helden begrüssen, der sich vom Göttergesetz, welches Verträge zu achten lehrt, lossagen kann. Das Reif-Motiv soll Fricka belehren, dass nur ein solcher Held die Götter erlösen kann von dem verderbendrohenden Machthaber des Reifes (Fafner, dem Riesen), weil dieser, wie schliesslich das Vertrags-Motiv der Riesen ankündigt, den Anspruch erheben darf, dass sein Vertrag mit den Göttern nicht umgestossen werde (A. 89). —

Der eben ausführlich behandelte Strophengesang Fricka's entwickelte eine in fest geschlossener Form sich kundgebende Gesangsmelodie, die orchestrale Beigabe beleuchtete durch mehr oder minder scharf accentuirte Rhythmen, durch weicheren oder grelleren Farbenton die Phasen der Gefühlsregung. Ein neuer Gesichtspunct aber eröffnet sich uns für die Gesangsmelodie in dem Dialog, welcher die erste Scene zu Ende führt. Derselbe schliesst unmittelbar an jenen Strophengesang an und lässt die Eigenart der musikalisch-dramatischen Sprache bei Wagner recht deutlich erkennen. Das wesentliche Merkmal der Diction im Drama ist es ja, in kräftiger unaufhaltsamer Strömung dem Ziele entgegenzustreben; im Musikdrama nun wird diese Strömung gehoben durch drei Factoren: durch Rhythmus, Tonfall und harmonischen Wechsel. Was ist nun der Kernpunct der Forderung Fricka's für ihre beleidigte Götterehre? — Wotan soll dem Schwerte den Zauber entziehen, damit Siegmund schutzlos im Kampf gegen Hunding unterliege. So muss denn auch der Dialog von den Worten Wotan's: „Nichts lerntest du, wollt ich dich lehren" (A. 88, Z. 2) bis zum Ausruf Fricka's: „Schutzlos schau ihn der Feind" (A. 95) im Zusammenhang überschaut werden, und ich stütze mich in meiner Analyse zunächst auf jenen letztgenannten Factor: auf den harmonischen Wechsel.

(Fortsetzung folgt.)

## Biographisches.

### Franz Betz,

Hofopernsänger in Berlin.

(Mit Portrait.)

Franz Betz wurde am 19. März 1835 in Mainz geboren. Er besuchte das dortige Gymnasium bis zum Jahre 1850 und bezog dann die polytechnische Schule in Carlsruhe, um sich dem Maschinenbau zu widmen. Mit einem herrlichen Soprane hatte ihn die Natur ausgestattet, vortreffliches Gehör und ausgezeichnetes Gedächtniss gab sie ihm obendrein, und bereits im Alter von fünf Jahren war Franz ein singendes Wunderkind. Den ersten Musikunterricht (Clavier) ertheilte dem begabten Knaben Ernst Pauer; waren Schwierigkeiten zu überwinden, so hatte der Lehrer seine liebe Noth: dem Schüler war es nicht gegeben, stundenlang technische Uebungen zu machen; wie so vielen Talenten fehlte es

auch ihm an Ausdauer. Dagegen zeichnete er sich aus, wenn es galt, einen langsamen Satz mit Ausdruck und Empfindung vorzutragen. Wer eigentlich seine Gesangstudien geleitet, konnte ich nicht erfahren. „Ich habe hier und dort versucht, jedoch überall nur gelernt, wie man es **nicht** machen soll!“ Beim Abschied von seinem Lehrer Pauer, der nach London ging, sprach Betz die Ahnung prophetisch aus: „Wenn ich eine gute Stimme bekomme, dann sehen Sie mich auf dem Theater wieder!“ Sechs Jahre vergingen, der helle Sopran hatte sich in einen markigen Bariton verwandelt, aus dem Gymnasiasten war ein Polytechniker geworden, Eins war geblieben inmitten aller Veränderungen: die Abneigung der Familie gegen die Bühnen-Carrière. Unterdess fehlte es nicht an Gelegenheit, das künstlerische Vermögen in Liedertafelkreisen nutzbringend zu verwerthen. Betz avancirte bald zum gesuchten Solisten. Die Erfolge waren ungleich, je nachdem eine Aufgabe sich auf naturalistischem Wege lösen liess oder nicht, die Meinungen über den jungen Baritonisten daher getheilt. „Wissen Sie“, sprach eines Tages der Chordirector N., „aus Ihnen wird in Ihrem ganzen Leben nichts! Ihre Stimme klingt erst, wenn Sie brüllen können!“ Das war nicht gerade sehr anregend, und eine weniger energische Natur hätte sich still und ergeben über das Reissbrett gebeugt, fleissig gerechnet und gezeichnet und den Lockungen der Musen nicht weiter gelauscht. Anders machte es Betz: er brach die Beziehungen zu Carlsruhe ab, liess den Maschinenbau auf sich beruhen, die Bannstrahlen ruhig über sich ergehen. Die Weissagungen der Wohlmeinenden hörte er gelassen an und ging 1855 nach Hannover, um als Volontair bei der dortigen Hofbühne einzutreten.

Am 16. December des genannten Jahres wagte er seinen ersten theatralischen Versuch, und zwar — merkwürdig genug — als Heerrufer im „Lohengrin“. **Damals** war das eine gefährliche Rolle, sie forderte — angeblich — die Lachlust des Publicums heraus, weise Leute hatten weitläufig erörtert, die Partie sei in keinem der anerkannten musikalischen Stile geschrieben, sondern gehöre dem marktmässigen Ausrufer-Genre an. Betz schildert den Erfolg des ersten Debut als einen höchst mangelhaften, kein Ton seiner Stimme habe ihm parirt etc. Mit Bewunderung blickte der Anfänger zu dem Meister auf, der neben ihm wirkte und sich die Gunst des Laien, den Beifall der Kenner spielend eroberte: Albert Niemann! Heute sind diese Beiden innige, unzertrennliche Freunde, und Jeder hat vom Anderen viel gelernt; vor 17 Jahren mag der Aeltere selbst an der Befähigung des Jüngeren gezweifelt haben: es war nichts und ward nichts, und im Frühjahr 1857 erhielt Betz seine Entlassung „**wegen gänzlicher Unbrauchbarkeit**“.

So viele Bühnenkünstler ich befragt habe, Alle waren der Ansicht, dass es nicht vortheilhaft wäre, seine Laufbahn an einem Hoftheater zu beginnen: von der Pike auf muss man dienen! Mit wenigen Ausnahmen haben die bedeutendsten Grössen also klein angefangen; einen herumziehenden Thespiskarren geleiteten sie, die man später auf stolzem Siegeswagen daherkommen sah. Betz ergriff die Pike, und es hat ihm gut gethan. Als Mitglied einer nomadisirenden Gesellschaft hatte er reichlich Gelegenheit, im Winter von 1857—58 in Bernburg, Cöthen, Altenburg, Gera u. s. w. seine Schwingen zu entfalten: sein Engagement lautete auf erste Rollen als Sänger, ausserdem wurde er im Schauspiel beschäftigt. Als Heerrufer dem Fiasco mit genauer Noth entronnen, spielte er jetzt im bunten Wechsel den Barbier im „Figaro“, Czaar, Don Juan und Pizarro, Almaviva und Caspar, Carlo („Ernani“) und Nevers, den Herzog in der Lucrezia, Fluth, Plumkett, Malvolio und Kühleborn. Auf des Handwerks goldenem Boden entwickelten sich die Fähigkeiten des Sängers rasch, und bereits im Herbst 1858 wird er als Bariton in Rostock sesshaft. Am 27. Februar 1859 gastirte Betz in Berlin, er sang den Wolfram und wurde sofort engagirt. Seine Thätigkeit begann am 1. Mai 1859, im März 1872 trat er hier zum tausendsten Male auf.

Nur langsam, aber desto sicherer gewann Betz die Sympathien der Menge, blutsauer hat er es sich werden lassen, den hochgespannten Anforderungen zu genügen, viel Widerwille und manche vorgefasste Meinung waren zu bekämpfen, eigentlich verdankt er sein Bleiben nur der Voraussicht des General-Intendanten, welcher mit praktischem Blick erkannte, welche Acquisition die Hofbühne an Betz gemacht habe. Noch im Jahre 1862 wurde der Letztere während einer Vorstellung des „Liebestranks“ ausgelacht, und die sämmtlichen Räthe des Herrn v. Hülsen waren einstimmig der Meinung, den Contract nicht zu erneuern. Die letzten 10 Jahre haben das Talent des Sängers gereift, die Hoffnungen seines Beschützers sind in Erfüllung gegangen; wir vermögen nicht, uns die Berliner Oper **ohne** Betz zu denken. Namentlich als Wagner-Sänger fand er Gelegenheit, sich einen zahlreichen Kreis von Verehrern zu erwerben. Ich fürchte keinen Widerspruch, wenn ich behaupte, dass die Rolle des Hans Sachs in den „Meistersingern“ gegenwärtig von keinem Anderen mit gleicher Vollendung dargestellt wird.*) Betz sang dieselbe bei der ersten Aufführung der Oper in München am 21. Juni 1868 und ist seitdem noch 26 Mal darin aufgetreten. Zahlreiche Gastspiele haben seinen Ruf verbreitet und befestigt, und der Name Betz gehört heute zu den klangvollsten in der musikalischen Welt.

---

*) Gura in Leipzig? D. Red.

# Feuilleton.

## Conservatives Blätterrascheln.

### Eine Plauderei zur Zeit der Bayreuther Grundsteinlegung.

Es gibt Menschenkinder, denen von einer gütigen Gottheit die angenehme Gabe verliehen ward, sooft ein Haar, eine Fliege, Spinne oder sonstige derlei liebliche Würze sich in der Suppenschüssel befindet, diese auf dem eigenen Teller zu entdecken. So geht es mir, sooft ich ein Zeitungsblatt zur Hand nehme, in welchem durch gewisses, nicht überreines Gebahren litterarische Haare, Fliegen oder Spinnen zu wohnen pflegen. Ich brauche blos die Augen auf das Blatt zu senken — flugs finde ich diesen Unrath der conservativen Blätter.

Als richtige Antipoden der „Fortschrittler" feiern die Conservativen den Herbst, wenn erstere den schönen Lenz begrüssen. Aber nicht den Herbst der süssen, saftigen Früchte; nein — den, in welchem das Laub welkt und trocknet und dann jenes lieblich-rauhe Rascheln durch die Bäume geht, welches gegen den Zephyrhauch durchs Frühlingsgrün für eingeweihte Ohren wie „süss-berauschende" italienische gegen eitle Zukunftsmusik klingt. Und wenn erst ein Frühling ins deutsche Land kommt, wie dieser, ein Frühling, in dessen für blöde Augen unerträglich hellem Strahle ein Wahrzeichen entsteht, dass die Zukunftsmusik denn doch etwas ist und sein muss, das sich nicht so leichthin wegschmähen und wegverleumden lässt, wie gewisse Leute meinen, nimmt es da Wunder, dass sich die welken, trockenen conservativen Blätter im Spätherbste ihrer Existenz über Gebühr anstrengen, den Klang des erwachenden Frühlings der Fortschrittler zu übertäuben? Doch geht es ihnen, wie den Coniferen: ihre Früchte sind zumeist ungeniessbar Holz, und ihre Nadeln stechen nicht. Es ist auch nur mein wahrhaft lächerliches Mitleid mit den Armen, welches mich veranlasst, deren finstere Bestrebungen ans Tageslicht zu ziehen und — dass ichs gestehe — auch ein wenig Neugierde, wie sich diese bei heller Beleuchtung ausnähmen.

Diesem und anderen Zwecken zu Liebe habe ich es kürzlich gewagt, eine Missionsreise ins hyperconservative Central-Deutschland zu unternehmen. Ich that es — aufrichtig gesagt — mit Bangen; denn es war mir gar wohl bekannt, wie es anderen Reisenden vor mir, z. B. Carl Tausig vor Jahren in dem damals noch wilden Wien ergangen, wo er dem gänzlich Aufgefressenwerden durch Dr. Hanslick nur durch schleunige Flucht entging. Dass ähnliches Schicksal nicht auch mir gedroht, mag ich dem Umstande zu verdanken haben, dass die „Fortschrittler" im Allgemeinen zähe sind. Welch sonderbare Erfahrungen und Entdeckungen auf dieser „*terra obscura*" zu machen sind, ist mitunter unglaublich, und ist man versucht sich öfters in den Arm zu kneipen, — ob Das, was man da hört und sieht — nicht Traumeswirren seien. Ich habe Manches davon in meinen früheren Aufsätzen erzählt und möchte heute nur ein kleines Geschichtchen nachtragen, welches zu originell ist, um vergessen zu bleiben. Zwischen dem Main und der Werra wurde in einer Gesellschaft — wie es eben Mode ist — über Wagner und speciell über die „Meistersinger" weidlich losgezogen, als sich der Klügste des Kreises erhob und im triumphirenden Vorgefühl der Schlappe, die er Wagner beibringen werde, ausrief: „Wie kann eine Oper einen Werth besitzen, in welcher ein Vater auf ebenso leichtsinnige als unvernünftige Weise sein einziges Kind Dem zur Frau geben will, der am besten singen kann, und nicht Dem, der das beste Geschäft hat — also eine Frau am besten ernähren kann!" (authentisch!) — Solche Gehirnblasen sind eines der Resultate, welche das conservative Blätterrascheln erzielt, und will ich nun zu diesem selbst übergehen.

Da spukte vor Kurzem eine Notiz durch mehrere Blätter, Wagner hätte durch exorbitante Geldansprüche ein Zerwürfniss mit jenem edlen, für wahre Kunst begeisterten Fürsten herbeigeführt. Dass diese Nachricht von competenter Seite als völlig erfunden — *vulgo* erlogen bezeichnet wurde, erwähnten obengenannte Blätter in ihrem Gerechtigkeitssinne nicht, sondern replicirten darauf: „Wagner möge sichs ja nicht träumen lassen, von jenem Fürsten einen Geldzuschuss zu erhalten, falls für das Bayreuther Unternehmen nicht genügend gesammelt werden könnte!" Ist es nicht merkwürdig, auf wie vertrautem Fusse die Redactionen dieser Blätter mit genanntem Fürsten stehen, dass sie dessen Gedanken noch früher wissen, bevor eine Thatsache deren Entstehung nöthig gemacht. Dass diese Notiz, welche doch ihr Dementi in sich selber trägt, von dem Betreffenden nicht weiter beachtet wurde, machte die Schmäher kühner. Auch wuchs die Gefahr — die „Bayreuther Bude" ward zur Thatsache — ein Windstoss wurde aus heiterem Himmel geladen, gefälligst durch die dürren Blätter zu fahren, und es raschelte nun lauter und lächerlicher: „Wagner ein Mörder!" (sic!) „Wieder ist der Zukunftsmusik ein Mensch zum Opfer gefallen. Nachdem schon Schnorr in München, Campe in Wien und Andere (von denen man zwar vorläufig nichts weiss) der Wagner'schen Musik erlegen, starb in Leipzig plötzlich ein Sänger an der Partie des Beckmesser!" — Hu — wie schauerlich das klingt! — „Wagner habe den armen Sänger mit dem Beckmesser erstochen", wäre wenigstens witziger gewesen. Ist das nicht ein harter Schlag für die neue Richtung, kann da nicht der zäheste Anhänger derselben wankend werden und im Wahnsinn des Dilemma sich am Ende den Conservativen in die Arme werfen? Ich habe mich bemüht, von der medicinischen Facultät in Leipzig einen Bericht über jene schreckliche, so rasch tödtende Krankheit zu erhalten, erfuhr jedoch blos, dass sie als Symptom einer entsetzlichen Epidemie, die jetzt als „*musica futura*" die Welt beherrscht unter dem speciellen Namen „Beckmesseritis" in die Nosologie aufgenommen wurde, dass gegen jene Epidemie sich leider die schärfsten Vorsichtsmaassregeln umsonst erweisen und die Menschen mit besonders ausgebildetem Musiksinne von derselben schneller befallen werden, als andere. Neuerdings haben sich zwei Hauptherde und zwar in Leipzig und Bayreuth und viele andere Nebenherde gebildet. Die Therapie dagegen erweist sich schon deshalb als fruchtlos, weil keiner der Patienten sich curiren lassen will und ein durch heimliche Purgantien gereinigter Mensch in ein noch tieferes Stadium der Krankheit verfällt.

Das ist allerdings eine schlimme Sache. Man hat ja nur ein Leben zu verlieren. Nehme mirs der verehrliche Leser darum nicht übel und halte mich nicht für charakterlos, wenn ich die Sache bedenklich finde. Hat doch selbst eine strenge Quarantaine von Bühne zu Bühne sich machtlos gegen das Eindringen der Fortschrittspest bewiesen — waren doch alle Ermahnungen der Propheten ans Volk, nur Altbackenes zu geniessen, umsonst! Nun bleibt noch als letztes Mittel die Gründung eines Anti-Wagner-Vereins auf sauberen Patronatscheinen zum Zwecke eines Zuchthausbaues für Anhänger Wagner's und Liszt's. Der Strafcodex dürfte bestimmen: Wagner und Liszt als Erfinder der argen Krankheit seien zu lebenslänglichem schweren — Anhören Cölnischer Festmärsche, die Anderen: Schüler oder Anhänger, je nach dem Grade ihres Verbrechens zu längeren oder kürzeren Geistesstrafen zu verurtheilen. Für verstockte „Fortschrittler" wäre es sach- und zeitgemäss, eine neue Art der Folter zu errichten, und zwar ihnen eine musikalische Kritik nach der anderen aus conservativen Blättern so lange vorzulesen, bis sie — nicht länger im Stande, die Pein zu ertragen — um Gnade rufen und Alles reumüthig gestehen. Genauere Statutenentwürfe wären auf Verlangen bei dem Herrn Musikreferenten der „N. Fr. Presse" in Wien und in den Redactionen der meisten Berliner und einer Casseler, sowie sämmtlicher Frankfurter Zeitungen gratis zu haben.

Einem der letztgenannten Blätter soll, wie ich höre, ein Pressprocess bevorstehen, der interessant zu werden verspricht. Ursache dessen ist ein Rascheln dieses Blattes, dass der heilige Vater ein besonders glühender Verehrer italienischer Musik sei und Liszt's Clavierspiel, sowie dessen Compositionen nur mitleidig lächelnd — geduldet hätte (wörtlich!). Nun klagt der Papst auf gröbliche Ehrenbeleidigung, da obige Notiz ihm jeden Funken Menschenverstand abspricht. — Im Ernste gesprochen, liegt dieser Notiz eine unverschämte Kopflosigkeit. Unverschä-che weil sie frech genug über die Thatsache hinwegschreite-lte es

Liszt, als Mensch wie als Musiker, wie es eben nicht anders sein kann, der Liebling Pius IX. war, welcher ihn bekanntlich seinen Palestrina nannte und ihn stunden-, ja tagelang nicht von seiner Seite liess; kopflos — weil ein Gran ruhiger Vernunft bedenken könnte, dass weder Liszt — der Vergötterte — der Mensch darnach ist und es Gott sei Dank nicht nöthig hat — sich dulden zu lassen, noch der Papst, Jemand zu dulden, den er nicht mag.

Wenn auch nicht so unmöglich — doch gleich lächerlich ist die Notiz eines Wiener Blattes, in welcher das Fiasco der jüngsten Opernnovität den Wagnerianern allein zur Last gelegt wird. Am Ende sind diese auch noch schuld, dass diese Oper überhaupt componirt wurde, deren Misserfolg Hrn. Dr. Hanslick jedoch nicht abhält, pathetisch auszurufen: betreffender Componist habe trotzdem ungleich höheres Musiktalent als R. Wagner, welch Letzterem aber eine culturhistorische Bedeutung nicht abzusprechen er die Güte hat. Wahrlich — es reizt mich allen Ernstes, alle diese Kritiken in ein Buch zu sammeln unter dem Titel: Monumentale Blamagen. Die Nachwelt wüsste mir Dank für so manche heitere Stunde, wenn sie läse, wie eine Handvoll Menschen sich dem gewaltigen Flug des neuen Geistes entgegenstemmen und ihn aufhalten will, wie etwa vor Jahrzehnten der gute deutsche Bauer und Bürger sich gegen die Eisenbahneinrichtung stemmte. Freilich waren damals zumeist Kutscher die Hetzer, die entbehrlich zu werden fürchteten! Wie weit du — lieber Leser — den Vergleich ausführen willst, sei dir überlassen, nur glaube ich, dass mancher Schmähartikel unserer Gegner etwas an das Kutscheridiom Erinnerliches an sich hat. Oder hast du etwa die „Briefe eines deutschen Kleinstädters" nicht gelesen, welche in einem Blatte, das sich — wahrscheinlich wegen dieser Briefe voll feiner Etiquette und zartfühlender Höflichkeit — „Salon" nennt, in der „Knieriem-Schlag-Weis", im „Beller-" oder, euphemistisch gesagt, im „Jünglings-Ton" erklingen, und deren Verfasser für seine schrankenlose Abwehr der Brochure „Das Judenthum in der Musik" demnächst zum Ehrenjuden des deutschen Reiches ernannt werden soll. Doch — der Wahrheit eine Gasse! Dieser Hr. Kleinstädter war es, welcher vor etwa zwei Jahren in einem seiner Briefe die Erhebung Wagner's durch das deutsche Volk vorhersagte. Er liess sichs damals wohl nicht im Traume einfallen, dass Das, was er im Hohn und Spott prophezeite — so bald und mit solchem Ernste begonnen und zweifelsohne bald vollendet werde. Hatte ich damals schon die Absicht, diesem Herrn ein Zukunftsmärchen zu erzählen, so will ich es dir — mein geduldiger Leser —, nun es Gegenwart geworden, heute zum Abschied geben, das Märchen von

Der Muse Traum.

Die Muse träumt! — Und sie entschlief in Thränen!
Sie ruht und träumt von längstvergangener Zeit,
Als noch das Volk begeistert ward vom Schönen,
Und hehrster Sieg in edler Künste Streit.
Die Muse träumt von goldner Dichterkrone,
Wie ihren Söhnen einst sie ward geschenkt,
Als noch der Fürst auf seinem stolzen Throne
Sein Haupt vor dem Erkornen gern gesenkt.

Die Muse träumt; denn sie entschlief in Thränen
Ob all der Tücke, all dem Ungemach,
Die jetzt der finstre Neid den besten Söhnen
Gebärt — wohl zu der Schmäher eignen Schmach —;
Und wie der Lorbeer jetzt zur Dornenkrone
Dem Sänger wird und Schaffenslust zum Leid,
Das Purpurkleid — das sonst ihm ward zum Lohne —
Ihm heute wird zum giftigen Nessuskleid. —

Und sie erwacht! In jugendlicher Schöne
Erglänzt die Welt im Frühlingssonnenstrahl,
Und wunderliebliche, erhabne Töne
Erklingen festlich über Berg und Thal.
„Sind wieder auferstanden jene Geister
Der schönen, goldnen alten Griechenzeit?"
Nein! Deutsches Volk ists, welches seinem Meister
Der Anerkennung Ehrenkranz verleiht.

Es senkt ein Samenkorn nun in die Erde,
Das durch des Lenzes wunderthätge Hand
Ein Baum so hoch, so reich, so prächtig werde,
Des Zweige reichen durch das ganze Land,
Und jedes Blatt des deutschen Wunderbaumes
Zur Zunge wird, der süsser Sang entquillt! —
So hat sich nun der Muse Bild des Traumes
Auf niegeahnte Weise ganz erfüllt. —

Wahrmund.

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

### Berlin.

(Fortsetzung.)

Frl. Essipoff hat schon das Eine vor vielen Rivalen voraus: sie ist musikalisch, ihre Art zu phrasiren und zu schattiren kann nicht Dressur sein! Von der ganz vorzüglich entwickelten Technik zu reden, wäre Pleonasmus; ohne diese lässt man sich seinen „Blüthner" nicht erst von Leipzig nach Berlin bringen, ohne diese reist man heute nicht mehr! Frl Essipoff spielte als 2. Nummer einige gut gewählte kleinere Stücke; die weisse Camelie im schwarzen Haar (oder sollts eine Rose gewesen sein?) und das bleiche Nocturne auf dunklem Moll-Grunde (Chopin, No. 13) gehörten zusammen.

An jenem Abende schloss Deppe mit der Berlioz'schen Ouverture: „Benvenuto Cellini". Dank ihm und seiner wackeren Schaar! Wie war denn die Meinung der anderen Hörer? Kenner A.: „Herrliche Musik!" Kenner Z.: „Gar keine Musik!"

Vielerlei Beweggründe treiben die Musiker in den Concertsaal. Hier will ein junger Hüpf-ins-Land zeigen, was er gelernt hat, dort martert sich der „gesuchte Lehrer, der geschätzte Pianist", umringt von seinen Gönnern, Freunden und Schülern, ab, — eine schwere Stunde für ihn! Aber: es muss sein! Die „Anderen" geben ebenfalls allwinterlich eine Soirée, und nun heisst auch er in den saueren Apfel, wohl schaudernd, aber doch! Abgesehen von all der Plackerei, Scheererei und Lauferei, zählt dieses Plaisir zu den kostspieligen Die Genugthuung, am Abende „gerufen" und in den nächsten Tagen „genannt" zu werden, ist ohne schwere Auslagen nicht zu erlangen. Thu Geld in deinen Beutel!

„Und wers nicht hat, der pumpt es
Vom Nachbar in aller Eil!"

Die ganz jungen, kaum ausgekommenen Spring-ins-Felde sind noch am besten dran. Da findet sich oft ein edler Wohlthäter, der aus purem Interesse „für dem vielversprechenden Talente" in seinen Bekanntenkreisen Billets verkauft oder — verschenkt. Im Saale erblickt man dann lauter „junge Leute", welche ihre „Häuser" vertreten und sich den „Ulk" machen, wie rasend zu klatschen Der Betreffende (oftmals Betroffene!) lernt auf diese Art nach und nach an seine Grösse glauben und weiss sich von der lästigen Bescheidenheit, welche mehr hindert als fördert, allmählich ganz frei zu machen.

Weit höher im Range stehen die Concerte der Componisten, welche ihre neuesten Werke einem geladenen Kreise von Kennern und Freunden vorführen. Diese Veranstaltungen sind unter allen Umständen interessant, oft sogar genussreich. Sie ersetzen dem Tonkünstler, was die „Ausstellung" dem Zeichner, Maler und Bildhauer gewährt; der Kostenpunct, um den sich ein gut Stück der schnöden Welt dreht, macht leider dem Musiker die öftere Wiederholung derartiger Expositionen unmöglich. Das erste derartige Concert gab Hr. Musikdirector Alexander Dorn. Das Programm zeigte die Vielseitigkeit des Componisten im besten Lichte. Ein Clavierquartett eröffnete den Reigen, eine Violinsonate beschloss ihn. Dazwischen gab es Lieder vermischten Inhalts, und die Wahrheit lag in der Mitte: eine Salon-Suite für Piano; ich meine

nämlich, das Clavier sei der Polarstern, um den sich das musikalische Firmament dreht, und vermuthe, die alte Suite erlebt einen glänzenden Nachsommer, überall Suiten! Die sechs Charakterstücke sind unterdess als Op. 79 erschienen und der Beachtung in hohem Grade werth. Clavierspielender Leser, willst du ein sinniges, mässig in Weltschmerz getauchtes, Schumann'schem Einflusse sich beugendes Lied ohne Worte, dann verweile bei der „Romanze". Wird dirs unbehaglich, in das „Trüb und Bang" da drinnen zu blicken, so verjage die Grillen durch den „Slavischen Tanz", diesem gesund-realistischen „Marsch-Marsch!" müssen die blassblütigen Gesellen weichen. Packt euch! steht schon deutlich im ersten Takte. Demnächst erscheint ein Adagio, in Mendelssohn'scher Art: wohlklingend und verständlich. Die folgende Idylle ist ein Walzer *„a due caratteri"*, der Hauptsatz deutsch, das Trio fremder Weise huldigend, die ruhenden Quinten und Octaven verweisen auf Leier und Dudelsack. Dass No. 5, ein Maestoso, im $^5/_4$-Takt geschrieben ist, habe ich erst g e s e h e n, das Ohr hat nichts Auffälliges bemerkt; woraus die Lehre zu ziehen, dass unserer Seele auch irreguläre Verhältnisse wohlgefällig sein können. Zu Nutz und Frommen der Pythagoräer, denen ein richtig Maass und Gewicht auch in der Musik über Alles geht, sollten die ungewöhnlichen Taktarten viel häufiger angewandt werden. Die Schlussnummer, „Humoreske" genannt, bildet die geschickte Lösung einer „obstinaten" Aufgabe, welche sich der Herausgeber gestellt:



Das ganze Stück besteht aus zweitaktigen Abschnitten, und die drei hervorstechenden Noten kehren unablässig wieder; sie sind klug gewählt, denn ihre heimathlichen Rechte lassen sich in acht Tonarten geltend machen, für Mannichfaltigkeit ist also gesorgt. Die Humoreske sollte jedoch kürzer sein, der Ton *d* klingt, trotzdem das Motiv bald hie bald da, jetzt in Octaven, dann einfach auftritt, zuletzt nur noch vordringlich. Gerade solchen Spässen ist ein Zuviel sehr schädlich.

Unter den Liedern zündete das „Schneeglöckchen" vor allen, es enthält auch genug, um Jedem wenigstens Etwas zu bringen. Einer wird die frische Melodie loben, der Andere am pathetischen Mittelsatze Gefallen finden, der Sänger ein d a n k b a r e s Lied mehr besitzen u. s. w. Hr. Krolop, ein gewaltiger Bassista, brachte das „Schneeglöckchen" aufs Beste zur Geltung. Die etwas wuchtige Clavierbegleitung harmonirte zu d i e s e r Glockenstimme sehr gut. Drei Baritonlieder sang Hr. Georg Henschel in seiner reservirten Weise. Die Stimme ist oft gerühmt, die Aussprache dagegen mehrfach bemängelt, die kühle, objective Art des Vortrags dann und wann störend befunden worden. Jugend, Talent, Schule und Bildung rechtfertigen indess die günstigsten Erwartungen.

Hr. Dorn hatte Gelegenheit, sich auch als Pianist zu bewähren. Ersichtlich geht sein Bestreben nicht dahin, irgend einem Virtuosen Concurrenz machen zu wollen. Wie er componirt, so spielt er auch: schlicht und recht. Ein Grundzug seines künstlerischen Wesens scheint mir die Treuherzigkeit zu sein. Ungeschminkt erzählt er uns von Ländern und Menschen, und was er sagt, klingt vor allen Dingen wahr, es ist erlebt, empfunden. Daher der wohlthuende Eindruck, den jener Abend wohl bei allen Hörern hinterliess. Die beiden grösseren Werke ergehen sich mit Geschick in der classischen Sonatenform, auf Zerstörung des Ueberlieferten, auf Verrückung von Standpuncten ist es nirgends abgesehen, obgleich kleine Züge andeuten, dass der Tonsetzer das Herkömmliche willig opfert, wenn die „Idee" dieses Opfer fordert; so z. B. sind die ersten beiden Sätze des Quartettes und die letzten der Sonate ohne die sonst üblichen trennenden Abschlüsse eng mit einander verbunden. Die „Sonate in einem Satz", als F o r m das Ideal der absoluten Musik, wird einmal aus solchen Versuchen hervorgehen.

Abermals rief uns ein schaffender Künstler durch eine „Matinée invitée" nach dem Concertsaale: Hr. Eduard Rappoldi, der ausgezeichnete Violinvirtuos, Mitglied des Joachim'schen Musterquartettes, Lehrer der Hochschule für ausübende Tonkunst. Das Programm entsprach äusserlich demjenigen vollständig, welches Hr. Dorn gewählt hatte; die Stelle des Clavierquartettes vertrat eine Violinsonate, drei Gesänge trug Hr. Henschel vor, und mitten inne standen zwölf Variationen für Clavier über ein Originalthema. Was ich hörte, klang mir wie mit einer und derselben Feder geschrieben. Alles und Jedes gewandt, zierlich, höflich, verbindlich, ohne verletzende Spitzen und Härten, ohne Gletscher und Abgründe, ohne Himmelaufjauchzen und Todesbetrübniss. Jeder Satz schloss *piano*; dieses Abrunden selbst im Dynamischen, dieses Zurückhalten auch da, wo man hoffend erwartet, der Componist werde seinem Pegasus einmal die Zügel schiessen lassen, dieses subtile Feilen und Ausmerzen erinnert — auch hinsichtlich der Wirkung — an die Fabel vom Manne, der sich einen Bogen überkünstlich zu schnitzen vornahm. Ein Bogen entstand wohl unter dem geschickt geführten Messer, aber als der Schütze ins Schwarze treffen wollte, ging die Herrlichkeit in Trümmer. Weich und blass erschienen all die Tongestalten, in noblem Gewande, mit vornehmem Air kamen und gingen sie, ruhig blieben auch wir! „Der Abschied" von Justinus Kerner: „Geh ich einsam durch die schwarzen Gassen", — auch er machte keine Ausnahme; das war nicht das herzbrechende Ade! eines unglücklich Liebenden, — ein Gentleman empfahl sich.

Unter den Variationen, welche Hr. Barth ganz vorzüglich spielte, lobte eine vornehmlich den Meister des Contrapuncts, sie enthielt nämlich, wenn ich recht gehört, einen kunstreichen und sehr ungezwungen klingenden Kanon in der Gegenbewegung.

Herr Leonid v. Malaschkin kam aus Petersburg und veranstaltete zum Besten der Kaiser-Wilhelm-Stiftung ein Concert seltener Art: nur Werke russischer Componisten gelangten zur Aufführung. Von G l i n k a, dessen Name uns am geläufigsten ist, hörten wir die Ouverture: „Das Leben für den Czaar" und die „Kamârinskaja". Seine Schöpfungen zeigen eklektischen Charakter; mag die Gluth der M o r g e n sonne sie gezeugt haben, die Strahlen der A b e n dsonne haben sie gezeitigt, überall spürt man den gestaltenden Einfluss unserer, der abendländischen Musik. Urwüchsiger nationaler geberdet sich D a r g o m i s k y, seine Kosaken-Phantasie ist musikalisches Vollblut, keine Kreuzung. S s e r ô f's Vorspiel zu seiner Oper „Judith" klingt allerdings ein wenig nach Wagner, d. h. nach dem Wagner, der im „Tannhäuser" noch mit Sturm und Drang zu kämpfen hatte, und auch hier scheint der Russe sein Vorbild mehr auf der Schattenseite gesucht zu haben. Es ist vielleicht unrecht, aus einem Stück auf einen ganzen Mann schliessen zu wollen; das Gehörte war nicht sonderlich klar.

Der Concertgeber zeigte durch eine Programm-Symphonie, aus fünf Sätzen bestehend und „Künstlerleben" zubenannt, was er in der Heimath empfunden und in der Fremde gelernt hat. Der kürzlich verstorbene Professor Geyer, als Lehrer gesucht und geschätzt, hatte sich durch mehrere Jahre die Ausbildung des begabten Künstlers mit deutscher Treue und Gewissenhaftigkeit angelegen sein lassen. Ueber die ersten Erfolge dieser Studien konnten wir damals schon Erfreuliches berichten; seitdem fand Herr v. M. in Russland Gelegenheit, sein Talent nach verschiedenen Richtungen hin, als Componist, Lehrer, Dirigent, selbst weiter zu fördern. In letzterer Eigenschaft überraschte er durch eine seltene Ruhe und Umsicht. In ihm steckt ein tüchtiger Capellmeister. Als Symphoniker wandelt er die von Beethoven vorgezeichneten Wege, Motive und Farbenmischungen zeugen von einem sorgfältigen Studium des erwählten Meisters; es ist auch Anderen aufgefallen, dass Malaschkin's Orchestersprache sofort an Beethoven's Ausdrucksweise gemahnt. Was den Inhalt anbetrifft, so ist Manches noch zu überschwänglich, Vieles zu weit ausgesponnen, Alles deutet jedoch — und das versöhnt wieder — auf einen sehr innigen Antheil eines reich entwickelten G e m ü t h s lebens. In dieser Beziehung erschien mir besonders das Adagio gelungen, klangs auch nicht russisch, so war es doch — d e u t s c h. Der Componist ist aber seiner musikalischen Muttersprache sehr wohl mächtig; das Lied: „Ach warum warum", von Frl. Lilli Lehmann gesungen, schlägt einen Ton

an, der fremd, aber nicht befremdend unser Ohr berührt. Ein anderer Dialekt ist es, den wir hören, tonale und melodische Eigenthümlichkeiten weisen auf ein anders geartetes Empfinden; aber ohne jedes einzelne Wort völlig zu verstehen, entnimmt man doch aus dem Klang, aus Hebung und Senkung liest man, gewissermaassen aus den Mienen des Redenden: es ist eine traurige Mär! Die übrigen gesanglichen Beigaben (eine von Glinka) stachen unvortheilhaft von diesem Liede ab.

(Schluss folgt.)



Franz Betz.

## Wien.

**Das Wagner-Concert — Wagner-Stimmung in Wien. — Rubinstein's „Feramors" und „Verlorenes Paradies" — Letzte Concerte der Saison.**

Das Talent ging, das Genie kam: das ist augenblicklich die musikalische Situation in Wien. Anton Rubinstein, der ungeachtet des halben Erfolges seines „Verlorenen Paradieses" und des entschiedenen Fiascos seines „Feramors" bis zum Schluss der Saison der auserkorene Liebling der Wiener Musikfreunde gewesen, ist vergessen von dem Moment an, als Richard Wagner das Weichbild unserer Stadt betritt; die sinnig-melodischen Klänge des Sängers der „Ocean"-Symphonie verhallen unter dem schütternden Schritt des gewaltigen Schöpfers des „Nibelungen-Ringes". Wenden wir uns sogleich *„in medias res"* und schildern wir vor Allem den Verlauf des grossen Concertes vom 12. Mai. Obwohl die Eintrittspreise wegen des wohlthätigen Zweckes sehr hoch gestellt waren (Sitze bis zu 25 Fl.; der Reinertrag war bekanntlich zum Ankauf von Bayreuther Patronatsscheinen für unbemittelte Kunstjünger bestimmt) und die Tagespresse kaum ein Mittel unversucht gelassen, den Meister in der Meinung des Publicums zu discreditiren, waren doch am Tage des Concertes sämmtliche Sitzplätze und Entrées vergriffen. Der grosse Musikvereinssaal hatte so ziemlich Alles aufgenommen, was sich in Wien tiefer für Musik und für deutsche Kunst überhaupt interessirt. Mit grösster Spannung harrte man dem Meister entgegen, der einige Minuten nach $1\frac{1}{2}$ Uhr erschien und sofort

mit donnerndem Zurufe, mit einer Unmasse von Lorbeerkränzen empfangen wurde.

Richard Wagner ergreift sonach den Taktstock und vermittelt der „Heroischen Symphonie" Beethoven's eine Aufführung so eindringlich und feuervoll und zugleich so sehr von gewissen landläufigen Traditionen abweichend, dass das Publicum manchmal glaubte, einem ganz neuen Werke, nicht dem hundert Mal abgespielten sich gegenüber zu befinden. An der Riesenfermate am Eingange des Finales könnten alle gegenwärtigen und zukünftigen Dirigenten lernen, wie bei Beethoven Nichts zu übersehen ist, am wenigsten seine Ruhepuncte. („Halte du meine Fermate lange und furchtbar!" Vergl. Brochure „Ueber das Dirigiren".) — Nachdem das Publicum Richard Wagner für seine geniale Interpretation des grössten Instrumentalmeisters begeistert Dank gezollt, erreicht der Jubel eine seltene Höhe bei den nun folgenden drei Wagner'schen Originalstücken: Vorspiel und neue Einleitung aus „Tannhäuser", Vorspiel und Schluss aus „Tristan und Isolde"; Wotan's Abschied und Feuerzauber aus der „Walküre". Die Stücke aus „Tannhäuser" sind bekanntlich die Ouverture und die erste Scene im Venusberg nach der Pariser Bearbeitung der Oper. Im Verein mit einer besonders lebhaften und gerundeten Scenirung muss diese neue Venusbergmusik von packendster dämonischer Wirkung sein, im Concertsaal verliert sie sehr viel, da gleichsam ein Effect den anderen drängt und wir von dem fortwährend farbenprächtigen Colorit zuletzt geblendet werden. (Das „Vorspiel" ist die alte „Ouverture" bis zu der Stelle, wo wir sonst den Pilgerchoral — umspielt — wieder vernehmen; hier schliesst gleich unmittelbar die neue Einleitung an.) Der Anhang — von der Stelle an, wo das Orchester zuerst den Sirenengesang „Naht euch dem Strande" intonirt — ist freilich von zauberischer Schönheit, nie ist wohllüstig-süsse Erschlaffung nach ausgelassenstem Sinnestaumel eindringlicher und verlockender in Tönen geschildert worden. Wenn die Sirenen dann wirklich ihren Gesang anstimmen — der Meister liess die Choristinnen (des Hofoperntheaters) einen Platz halb unterirdisch hinter dem Orchesterpodium, dem Publicum unsichtbar, einnehmen —, da ist Einem, als blicke man wirklich in das verführerische Antlitz der Frau Holda, und in unser von der vorausgegangenen wildesten und bacchanalischsten Musik innerlichst erschüttertes Nervensystem kommt süss beschwichtigende, weiche und milde Ruhe. Die Allgewalt des „Tristan"-Vorspiels, die reinigende Macht des „Tristan"-Schlusses hat Jeder an sich erfahren, der nicht kam, um ein formell abgerundetes Musikstück zu hören, sondern dem rückhaltlosen musikalischen Ausdrucke einer verzehrenden Gluth und Sehnsucht willig und unerschrocken bis in seine tiefsten Tiefen folgte. Dergleichen ist nur e i n Mal geschrieben worden und darf auch nur e i n Mal da sein.

Zum Allerschönsten schloss die Schlussscene aus der „Walküre" (Hr. K r a u s sang recht verdienstlich den Wotan), ein Stück, über das wir keine Worte verlieren wollen, kennen wir doch von keinem anderen Componisten etwas Poesievolleres und Erhabeneres. Der Meister mochte selbst mit der Ausführung zufrieden sein, sie wirkte überwältigend. In die göttliche Musik des Feuerzaubers mischten sich Blitz und Donner eines sich gleichzeitig über den Köpfen der Concertbesucher entladenden wirklichen Gewitters. „Wenn die Griechen ein grosses Werk vorhatten, so riefen sie den Zeus an, dass er ihnen zum Zeichen der Wohlgeneigtheit seinen Blitz sende. Mögen wir, die wir Alle im Verein der deutschen Kunst einen heimischen Herd gründen wollen, uns auch die heutigen Blitze günstig deuten für unser nationales Werk — als ein segnendes Zeichen von oben!" ..... So ungefähr äusserte sich der immer und immer wieder hervorgerufene, tief gerührte Meister zu dem jubelnden Publicum .... und den Eindruck dieser seiner Worte kann man sich vorstellen.

(Fortsetzung folgt.)

## Bericht.

Aufführung des Requiem von Berlioz.

**Leipzig.** Eines der bedeutsamsten Ereignisse im hiesigen Musikleben war die am 15. d. M. von Professor Riedel mit seinem Verein zum Besten der (vom Allgemeinen deutschen Musikverein ins Leben gerufenen) Beethoven-Stiftung in der Thomaskirche veranstaltete Aufführung des Requiem von Berlioz. Welchen Standpunct man auch diesem Werke gegenüber einnehmen mag, das muss von Feind wie Freund anerkannt werden, dass der demselben seither zu Theil gewordene Grad der Beachtung zu seiner Bedeutung in keinem Verhältniss steht. Diese nunmehr ca. 40 Jahre alte Schöpfung, welche uns heute wie ein Erzeugniss der jüngsten Tage anmuthet, ist bis jetzt, abgesehen von wenigen fragmentarischen Aufführungen, in der Heimath des Componisten, in Paris, sowie in ein paar Städten Deutschlands unter Berlioz' eigener Leitung in den 40er Jahren und später in Leipzig durch den Riedel'schen Verein (1. Satz), ein einziges Mal vollständig vor die Oeffentlichkeit gelangt und zwar bei der Tonkünstlerversammlung in Altenburg (1868), wo wiederum der Riedel'sche Verein die Vermittelung desselben übernommen hatte. Wir wiederholen, selbst von gegnerischer Seite muss hier ein Missverhältniss zugestanden werden; denn der Totaleindruck eines Geistes von seltener Originalität und entschiedener Genialität ist unabweisbar, mag auch der Eine oder der Andere sein Gewissen mit dem Vorbehalt salviren zu müssen glauben, dass die Richtung des Componisten im Grunde auf Abwege in der Kunst führe. Aber selbst wenn man dergleichen Vorbehalte gelten lassen will, so meinen wir doch, wäre es unter allen Umständen das Richtige, in erster Linie die Rücksicht auf das wirklich Bedeutende, positiv Schöpferische maassgebend sein zu lassen, und nicht um einiger Bedenken willen sich eine nachhaltige Bereicherung des künstlerischen Erfahrungslebens entgehen zu lassen, welche jedenfalls einen grösseren Gewinn mit sich führt, als die Kenntnissnahme ganz ehrenwerther, aber nur quantitativ den Erfahrungsstoff des Hörers vermehrender, überlieferte Formen reproducirender Werke zu bieten vermag. — Gewiss berührt Vieles bei Berlioz einen deutschen Hörer befremdlich; das liegt aber in seiner nationalen Eigenart, welche als solche nicht von vornherein und ohne Weiteres als unberechtigt zurückzuweisen ist. Man begeht den verzeihlichen Irrthum, Das was in dieser Beziehung Berlioz als nothwendiger Zug seines Wesens anhaftet, aus einem künstlerischen Unvermögen, aus künstlerischen Bildungsmängeln herzuleiten; Das, was Resultat einer unwillkürlichen (nationellen) Naturanlage ist, im Lichte einer zufälligen individuellen fehlerhaften Disposition zu betrachten. (Ob Berlioz nicht mitunter individuell ausschreitet, ist wieder eine Frage für sich.) Weil der deutschen Musik die Tendenz einer malerisch-gegenständlichen Charakteristik ferner liegt und Experimente nach dieser Richtung hin — wenigstens auf dem Standpuncte der bisherigen deutschen Musikentwickelung — bei einem Deutschen, der von Haus aus mehr das gegenstandlose Weben der Empfindung zum Ausdruck bringt, in ein äusserlich zersplittertes Verfahren ausarten würde, lässt man sich dazu verleiten, auch bei Berlioz, unter Voraussetzung gleicher psychischer Disposition, in der malerisch-gegenständlichen Richtung seines Schaffens eine bewusst äusserliche Thätigkeit zu erblicken, während in Wirklichkeit jene seine Schaffensweise ein grosses Pathos der Empfindung zur Kehrseite hat. Seine Empfindung ist fortwährend von gegenständlichen Bezügen durchtränkt, imprägnirt; in dieser vorwiegenden Hinwendung zur Aussenwelt ist Berlioz eben Franzose; aber weil sie ein naiver Zug seines Wesens ist, ermangelt sie nicht eines unbewusst treibenden geistigen Untergrundes, eines organischen Bandes, des grossen Wurfes, und unterscheidet sich damit wesentlich von jener materialistischen Auffassung und Verwendung äusserer Motive im künstlerischen Schaffen, welche Sache einer einseitigen Verstandesthätigkeit ist. Dies ist auch der entscheidende Gesichtspunct in der Frage über die „Effecte" bei Berlioz. Selbst sonst wohlmeinende Musiker sind in dem Trugschluss befangen, dass, weil Berlioz' ganze Geistesanlage ihn nothwendig auf die Bahn scharfer Charakteristik treibt, die dadurch bedingte Zuspitzung der Mittel schlechtweg in die Kategorie der „Effecthascherei" gehöre und somit verwerflich sei. Fassen wir dem gegenüber unsere Ansicht nochmals zusammen: Berlioz ist Musiker mit überwiegend malerisch-poetischer Tendenz, aber er ist es mit der ganzen Wucht und Intensität seines inneren unwillkürlichen Wesens und hat daher mit vollem Recht den Anspruch auf den

Titel eines „Tondichters“ im echtesten Sinne des Wortes. Wenn ihn sein Schaffensprincip mitunter auf Abwege führt, so ist das Sache des einzelnen Falles und nicht von principieller Tragweite. — Speciell für das Requiem ergibt sich nun aus der bezeichneten Gesammtrichtung Berlioz' als charakteristisches Merkmal die durchweg dramatische Anlage, und zwar nicht nur was die Ausführung der einzelnen Sätze betrifft, sondern auch schon ihre Conception. Man wird unwillkürlich auf die Vorstellung einer bestimmten Scenerie oder Situation hingeleitet. (Dass sich Berlioz wirklich von poetischen Intentionen leiten liess, geht auch aus dem stellenweise freieren Schalten mit dem Texte hervor.)*) So ist das „Dies irae“ derartig angelegt, dass eine Chorstimme in ziemlich gemessener Bewegung wie ahnungsvoll zaghaft beginnt, die anderen sich allmählich in immer schnellerem Rhythmus hinzugesellen, unruhig und ängstlich sich drängen, während einzelne, bald cäsurenartig bald als obstinat-periodisch wiederkehrende Instrumentalmotive wie drohende Mahnrufe und Anzeichen des nahenden jüngsten Gerichtes dazwischen ertönen, bis das letztere mit seinen majestätischen Schrecken selbst hereinbricht. Der Eintritt des Blechchors, sowie bald nachher der combinirten männlichen Stimmen, denen dann die weiblichen kanonisch antworten, ist von wahrhaft packender Wirkung. (Berlioz stellt beiläufig an dieser Stelle ganz ungewöhnliche Anforderungen an die Besetzung und locale Disposition des Orchesters, denen bei der in Rede stehenden Aufführung zu entsprechen nicht möglich war. Er verlangt 16 Pauken, 4 Tamtams, 10 Paar Becken, 12 Hörner, 4 Cornets, 16 Posaunen, 2 Tubas, 4 Ophikleiden und 16 Trompeten, und zwar soll der gesammte Instrumentalkörper in fünf Orchester vertheilt aufgestellt werden: ein Hauptorchester und vier Nebenorchester. Selbst wenn sich die hierzu nothwendigen Kräfte hätten vereinigen lassen, so bietet doch die Thomaskirche nicht den zur Aufstellung nöthigen Raum. Gleiche Bedenken werden sich freilich bei den meisten Theatern, Concertsälen, Kirchen, oder wo sonst man das Werk aufführen möchte, hindernd entgegenstellen. Um überhaupt eine Aufführung zu ermöglichen, hat Musikdirector Carl Götze in Weimar die instrumentale Begleitung, wo es nöthig erschien, für gewöhnliches grosses Orchester umgearbeitet, und diese Reduction kam bei der diesmaligen Aufführung — wie schon bei der in Altenburg veranstalteten — zur Anwendung. — Man kann sich vorstellen, welche Steigerung die schon im gegenwärtigen Falle so gewaltige Wirkung erfahren haben würde, wenn die Stelle in ihrer Originalgestalt und mit Beobachtung der in Bezug auf Gruppirung des executirenden Körpers gegebenen Vorschriften ausgeführt worden wäre.) Zu der imposanten Wucht des das ganze Weltall in seinen Kreis ziehenden „Dies irae“ (im engeren Sinne) tritt die subjective Wendung des „*Quid sum miser tunc dicturus*“ in scharfen Contrast. Die kleinmüthige, verzagte Stimmung des Individuums findet hier in der Weise Ausdruck, dass zu dem Gesange des Solotenors der Instrumentalbass das Hauptthema des „Dies irae“ durch Pausen unterbrochen vorträgt, während eine Oboe die Gesangsmelodie mit ausdrucksvollen declamatorischen Accenten unterstützt und hebt. Hier redet Alles die beredteste, eindringlichste Sprache. Es kommt nur darauf an, dass man sich lebhaft in die Situation versetzt; trotz der Sparsamkeit der Ausdrucksmittel wird man bei mitthätiger eigener Phantasie überall „lebendigen, warmen Ton“ finden (um eine von Schumann gegenüber der „Phantastischen Symphonie“ gethane Aeusserung auf den vorliegenden Fall anzuwenden). — Ganz eigenthümlich angelegt ist das Offertorium (das Berlioz selbst als „Chor der Seelen im Fegfeuer“ bezeichnet). Die musikalische Hauptrolle ist hier dem Orchester zugetheilt, welches ein reiches contrapunctisches Leben entfaltet, während die Mitwirkung des Chors sich auf zwei zu einem kleinen Motiv ausgebildete und periodisch wiederkehrende Noten beschränkt. Es liegt hier nahe genug in der Rolle des Orchesters die Darstellung einer inneren Krisis und Läuterung zu sehen, während der zauberhafte Schluss in dem geistvollen Experiment mit dem tonischen Dur-Dreiklang und den getragenen hellen Accorden des Chores zu den Worten: „*(Et sanctus Michael signifer repraesentet eas in lucem sanctam,) quam olim Abrahae et semini ejus promisisti*“ einen visionairen Ausblick auf die gehoffte Erlösung eröffnet. — Bei dem sehr einfach angelegten, in ruhigen Harmoniefolgen fortschreitenden „Hostias“ drängt sich uns die Vorstellung einer feierlichen Ceremonie auf; besonders die langsam ausschwingenden periodisch wiederkehrenden mystischen Accorde der Holzbläser und Posaunen gemahnen an die weiten, weihrauchdurchwallten Hallen eines Domes. — Ein glänzendes Colorit ist über das „Sanctus“ ausgebreitet; das durchgehende flimmernde Bratschentremolo, das am Aether in reinen Linien sich abzeichnende Strahlenlicht der hohen Geigen und Flöten, das sich in den Nebelwolken der tremolirenden Bratschen bricht, sind Züge von unmittelbarster dichterisch-musikalischer Anschaulichkeit. — Beim Anhören des „Lacrymosa“ mit seiner wohligen, nie das Interesse ermüdenden Breite, seiner wuchtigen Phrasirung und mächtigen Steigerung bis zum Schluss wird sich Mancher, der sich Berlioz nur als poetisirenden Düftler und Instrumentaleffect-Speculanten vorgestellt hat, angenehm getäuscht gesehen haben. Allerdings muss es dahingestellt bleiben, ob die ungewöhnlich weiche Auffassung des Textes in einem Seitengedanken die entsprechende ist. — Der erste Satz ist weniger Situationsbild zu nennen; er gibt die Gesammtstimmung des Requiem wieder, ohne indess das charakteristische Merkmal des Berlioz'schen Schaffens zu verleugnen; nur haben wir hier mehr psychologische Dramatik, statt einer gewissermaassen scenischen. Es ist sehr verführerisch, auf die Conception und den ganzen Bau des Satzes näher einzugehen; wir beschränken uns indess darauf, Einzelnes hervorzuheben; so die bald nach dem Auftreten des ersten, dem Charakter nach düster in sich gekehrten Themas (G moll) erfolgende Wendung nach B dur, wo die graziös auf- und abschwebenden Achtel des Soprans über einer ausdrucksvollen Melodie der Männerstimmen an Engelsköpfe auf so manchem Christusbilde erinnern, die aus Wolken hervorschauen; ferner das „*Te decet hymnus*“, bei welchem die weit auseinanderliegenden, ausgehaltenen Intervalle der Flöten und Fagotte, zu denen sich noch eine stetige Begleitungsfigur der Violoncelle, sowie der Chortenor, später der Bass, gesellt, wieder in ganz individueller Weise den Gedanken an die weiten Räume eines Domes wachrufen; ferner den wie in Zerknirschungsstammeln ersterbenden Schluss. Im „Agnus dei“ wird ausser einem Theile des „Hostias“ auch der erste Satz theilweise wiederholt und geht dann nach der Hauptdurtonart über. Dieser Schluss setzt dem Ganzen in seiner erhabenen Haltung die Krone auf. Dieser Eindruck des Erhabenen wird hervorgerufen durch eine ruhig auf- und abwogende und immer auf demselben Höhepunct anlangende Violinfigur, ferner durch die vollen mehrstimmigen Paukenrhythmen, sowie durch die verschiedene Art und Weise, wie modulatorisch immer nach dem tonischen Dreiklang zurückgekehrt wird. Dem psychischen Eindruck dieser Stelle verschwistert sich ganz von selbst die Idee eines erhabenen Determinismus. (Hier ist übrigens ein Parallelismus mit dem Orchesterschluss des ersten Satzes zu bemerken.) — Eigenthümlichkeit der Erfindung ist Berlioz wohl von jeher am wenigsten abgesprochen worden. Zu derselben kommt aber in diesem Falle noch eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit derselben, dass man sagen kann, in diesem Requiem stecken eine ganze Zahl derartiger Werke. Wir finden hier kein formalistisches Breittreten, hier ist Alles markig, eisern, concentrirt und dabei innerlich gluthvoll; überall gibt sich das *os magna sonaturum* kund, ohne je aus seiner Rolle zu fallen. Dabei ist die Form von einer energischen Plastik. Wir meinen „Form“ nicht in dem Sinne von „Schema“, ebensowenig wie wir "Plastik" mit „Symmetrie“ identificiren. Wir bezeichnen mit „Plastik der Form“ die adäquate und innerlich überzeugende Gestaltung des vom Tondichter empfangenen Bildes, wenn man dieselbe im Requiem auch nicht gerade überall sinnlich erschöpfend nennen kann. Die Sparsamkeit der Mittel dient aber in den betr. Fällen gerade dazu, durch blosse Andeutung des Phantasiegehaltes den Hörer aufzufordern, sich durch eigenes Nachschaffen desselben im intensivsten Maasse zu bemächtigen, die blossen Umrisse mit warmem Leben zu erfüllen. Wenn man bei Berlioz contrapunctische Arbeit vermisst und in dem Mangel an

*) Bei der nun folgenden eingehenderen Besprechung des Requiem sei es dem Ref. gestattet, das in seinem Bericht über die Aufführung des Werkes bei der Tonkünstlerversammlung in Altenburg in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Jahrg. 1868, No. 31) Gesagte hie und da erweitert, zu wiederholen.

ausgeführten derartigen Experimenten einen Mangel in seiner Künstlerindividualität gefunden hat, so haben wir, offen gestanden, hierfür kein Verständniss. Nicht als ob es uns einfiele, den Contrapunct überhaupt zu verpönen, wir sehen aber in dem Anlegen dieses Maassstabes eine ganz abstracte Operation. Man nehme doch Berlioz, wie er ist; d. h. man acceptire Das, was er gibt, lasse es in seiner Eigenthümlichkeit auf sich wirken, und man wird das Bedürfniss nach contrapunctischer Behandlung (die übrigens im Requiem nicht gänzlich fehlt) gar nicht empfinden. Dass sich Berlioz auf kunstvolle thematische Arbeit auf seine Weise versteht, wie es ihm nicht Jeder „nachmacht", beweist jedes seiner Werke. — Die Aufführung des Requiem von Seiten des Riedel'schen Vereins war eine ganz ausgezeichnete, aus Einem Gusse; und wenn auch jede Stimme in vollem Maasse das Ihrige zum Gelingen des Ganzen that, so verdienen doch die Männerstimmen, die Tenöre wegen ihrer Geschmeidigkeit und Ausdauer, namentlich in dem anstrengenden „Dies irae", die Basse wegen der Deutlichkeit und Fülle der tieferen Töne besonderes Lob. Bei der durch die dramatisch wechselvolle Haltung des Ganzen bedingten Schwierigkeit des Ganzen ist nicht nur die technische Präcision des Ineinandergreifens zu rühmen, sondern auch die Sicherheit in der charakteristischen Erfassung des Details, welche nur durch volle Vertrautheit mit dem Stoffe zu erzielen ist. Ueberhaupt machte die ganze Leistung, wie wir dies schon bei der ersten Aufführung des Requiem bemerkten, den Eindruck des durchweg Stilvollen; sie wurde den Eigenthümlichkeiten des Werkes ohne Zierarei und Willkür gerecht. Unter den bereits in vor. No. d. Blts. genannten Solisten war eine hervorragende Rolle nur Hrn. Rebling vom hiesigen Stadttheater zugefallen, dessen Stimme in der Kirche von ganz vorzüglicher Wirkung ist und die hohen Töne im „Sanctus" bequem erreichte und dieselben in edler Klangfarbe hören liess; abgesehen davon behandelte Hr. Rebling seine Partie mit grosser Sorgfalt und Intelligenz. Das in schön empfundener Polyphonie ausgeführte a capella-Octett: „*Quaerens me sedisti lassus*", an welchem sich zum grössten Theile Vereinsmitglieder betheiligten, fand eine Wiedergabe, wie sie von geschulten Solisten nicht besser hätte geboten werden können. Ueberraschendes leistete in Bezug auf straffes Zusammenwirken das durch mehrere hiesige Künstler verstärkte Büchner'sche Orchester; nur die Holzbläser beeinträchtigten mitunter die Gesammtklangwirkung durch Intonationsdifferenzen. Hr. Organist Papier griff wirksam in das Ensemble ein. Schliesslich sprechen wir den Wunsch aus, das Requiem recht bald einmal auf dem Programm eines der regelmässigen Riedel'schen Concerte wiederzufinden. Es hat wenn auch noch keinen völlig durchschlagenden Erfolg gehabt, so doch in einzelnen Sätzen einen entschieden bedeutenden Eindruck auf die Zuhörer gemacht. Unter den letzteren befanden sich Franz Liszt, der eigens zu der Aufführung gekommen war, sowie mehrere andere Künstler und Kunstfreunde aus Weimar, Berlin und Sondershausen. F. Stade.

## Concertumschau.

**Breslau.** 4. bis 7. Concert des Musikdirector Bilse vom 5. bis 8. Mai: Ouverturen zu „Leonore" (No. 3) von Beethoven, „Hamlet" von Gade, „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Ruy Blas" und „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, „Lustige Weiber" von Nicolai, „Wilhelm Tell" von Rossini, „Rienzi" von Wagner, „Oberon" von Weber, Beethoven-Ouverture von Lassen; Ungarische Rhapsodie (No. 2) von Liszt-Müller, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. O. Lüstner), „Träumereien" (für Streichorchester) von Schumann, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz etc.

**Gera.** Das 100. Concert des Musikalischen Vereins bot Mendelssohn's „Paulus". Ein uns eingesandter Bericht bezeichnet diese Aufführung als die „Perle" aller hundert Concerte dieses Vereins.

**London.** 1. Kammermusik des Hrn. Ch. Hallé unter Mitwirkung von Frl. Drasdill (Gesang), Frau Norman-Neruda (Violine), Hrn. Straus (Viola) und Daubert (Violoncell): G moll-Quartett von J. Brahms, Esdur-Trio von Mozart, Adur-Violinsonate von Bach, Sonate Op. 100 von Beethoven, Lieder von Benedict und Pinsuti.

**Marburg.** Am 5. Mai Concert für Clavier- und Gesangmusik, unter Mitwirkung von Frl. Hoffmeister (Gesang) und Frl. Wünsch (Clavier) gegeben vom Hofpianisten Hrn. A. Scheuermann: Compositionen von Bach, Händel, Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, Liszt und A. Scheuermann.

**Münden.** Concert des Gemischten Chores am 4. Mai: „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann etc.

**Prag.** Am 5. Mai von Hrn. Krejci geleitetes Wohlthätigkeitsconcert unter solistischer Mitwirkung von Fr. Sara Heinze aus Dresden (Piano) und Frl. v. Ehrenberg (Gesang): Fragmente aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum"-Musik, Esmoll-Trauermarsch von Schubert-Liszt, Arie aus „Colombe" von Gounod, G moll-Concert von Moscheles und von Liszt instrumentirte Polonaise brillante von Weber.

**Quedlinburg.** Am 4. Mai von Hrn. Pianist O. Drönewolf aus Leipzig gegebenes und von Hrn. Opernsänger Gura von ebendaher unterstütztes Concert mit Clavierwerken von Beethoven (Op. 27, No. 2), F. Schubert (Op. 90, No. 3 und 2), F. Chopin (Op. 9, No. 2, und Op. 66) und R. Volkmann (Op. 21, No. 1—5), sowie mit Gesangscompositionen von Marschner, („Heiling"-Arie), Wagner, Schumann und Liszt („Du bist wie eine Blume", „In Liebeslust").

**Rotterdam.** Am 25. April Aufführung des Amphion: „Brauthymne" von H. Zöpff, „Liebe" von F. Lachner, „Die Flucht der heiligen Familie" von F. Wüllner, „Haidenröslein" und „John Anderson" von Schumann, „Morgenstunde" von Bruch, Psalm 95 von Mendelssohn. — 3. Winterconcert von Rotte's Männerchor: Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und in Ddur von Jos. Beltjens, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von C. L. Fischer, „Bitte" von R. Hol, „Die Stimme des Meeres" von F. Coenen, „Der rauhe Fels" von S. de Lange, „Dithyrambe" von J. Rietz, die letzteren Werke für Chor, Soli und Orchester.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Im k. Opernhause gastirte am 5. d. M. der herzogl. Coburg'sche Hofopernsänger Hr. Holdampf als Max im „Freischütz". — **Breslau.** Am 5. d. M. wurde das Saisontheater im Wintergarten mit dem „Troubadour" eröffnet. Das neue Stadttheater soll am 1. Oct. dem Publicum übergeben werden. Hr. Director Schwemer hat bereits ein recht tüchtiges Opernpersonal engagirt, es sind dies die HH. Coloman-Schmidt, Vary, Bollé, Kaps, Eisenbach (Tenoristen), Robinson, Maurer (Baritonisten), Brandstöttner, Oberhausen, Prawit und Müller und die Damen Robinson, Holmsen, von Bretfeld, Meissner, Epstein, Steinhaus, Müller, Walter und Weber-Kukula. Der Singchor wird 42 Personen stark sein. Als Capellmeister sind Fr. Müller und Schuch und als Chordirector Hr. Hammer gewonnen. — **Cöln.** Am 1. d. M. („Freischütz") gastirten im Thalia-Theater Frl. Marie Schaffrott und Hr. Gottfried Becker. Für das im Herbst zu eröffnende neue Stadttheater hat Hr. Director Behr Frl. Burenne und den Tenoristen Hrn. Diener engagirt. Der Letztere wird jedoch nur bis zum October 1873 der hiesigen Bühne angehören, da er von diesem Zeitpunct ab an der Berliner Hofoper engagirt ist. — **Dresden.** Am 2. d. M. eröffnete die k. k. österr. Hofopernsängerin Frl. Minnie Hauk aus Wien als Susanne in „Figaro's Hochzeit" hier ein Gastspiel, welches sie am 4. d. M. als Angela im „Schwarzen Domino" und am 6. als Zerline im „Don Juan" fortsetzte. In letztgenannter Oper traten noch Hr. Anton Erl vom herzogl. Hoftheater zu Braunschweig als Octavio und Hr. Krolop an der Berliner Hofoper (auf dem Theaterzettel fungirte Hr. Krolop als „Mitglied der italienischen Operngesellschaft des Impresario Pollini") als Leporello auf. — **Frankfurt a. M.** Hr. Brandes vom Hoftheater zu Braun-

schweig beschloss seinen hiesigen Gastspielcyklus am 3. d. M. als Bois Guilbert in Marschner's „Templer und Jüdin". — **London.** Frl. Grossi aus Berlin ist zur Saison hier eingetroffen und wird demnächst in der Italienischen Oper im Drurylane-Theater debutiren. — **Magdeburg** Am 1. d. M. wirkten bei Aufführung der „Martha" Frl. Helene Müller vom Hoftheater zu Sondershausen, Hr. Grussendorf vom Stadttheater zu Mainz, Hr. Speith vom Hoftheater zu Dessau und Hr. Wackwitz vom Hoftheater zu Cassel als Gäste mit. Zwei Tage später eröffnete der grossherzogl. sächs. Hofopernsänger Hr. Ferenczy als Eleazar in der „Jüdin" hier ein Gastspiel und wurde hierbei unterstützt durch Frau Lissé (Recha) und die HH. Speith (Cardinal), Erdmann (Leopold) und Wackwitz. — **Neapel.** Neuerdings debutirte Frau Bianca Blume-Sauter mit entschiedenem Erfolg im San Carlo-Theater. — **Stuttgart.** Am 5. d. M. gab hier Hr. Dr. Pockh vom grossherzogl. Hoftheater zu Darmstadt den Bertram in „Robert der Teufel". — **Wien.** Frl. Dillner aus Prag setzte ihr hiesiges Gastspiel am 2. d. M. als Zerline im „Don Juan" mit Erfolg fort.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 8. Mai: „Wir singen all" (achtstimmig) von Joh. Eccard; „Salve regina" von M. Hauptmann. Am 9. Mai: „Anbetung dir, Erhabener" von Mozart. — **Dresden.** Kreuzkirche am 8. Mai: „In Flammen naht sich Gott", Hymnus von Himmel; „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich", Motette von J. Otto. Am 9. Mai: „Preis sei dem Gotte Zebaoth", Cantate von Zumsteeg. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 9. Mai: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Eybler und Assmayer. Am 12. Mai: Messe in C von Kempter mit Einlagen von Salieri und Eybler. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 9. Mai: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von Frau Anna v. Pessiak-Schmerling und Eder. Dominicanerkirche am 9. Mai: Grosse Cäcilien-Messe in C von J. Haydn mit Einlagen von W. Telle und J. Krall. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 9. Mai: Messe in B von Fr. Schubert mit Einlagen von C. R. Christinus, Eybler und Ritter von Seyfried. Pfarrkirche in der Alservorstadt am 9. Mai: Messe von Drobisch mit Einlagen von C. Czerny.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 5. Mai.)

**Leipzig.** Stadtth.: 1. Barbier von Sevilla; 2. Troubadour; 4. Rigoletto; 5. Catharina Cornaro (Lachner). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Oberon; 3. Weisse Dame; 5. Freischütz. Nationalth.: 5. Martha. Walhalla-Volksth.: 5. Flotte Bursche. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1. u. 3. Rose von St. Flour; 2. Grossherzogin von Gerolstein; 4. Schöne Helena; 5. Pariser Leben. — **Breslau.** Saisonth. im Wintergarten: 5. Troubadour. Lobe-Th.: 1. Fritzchen und Lieschen; 4. Blaubart. — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Freischütz; 4. Hanni weint, Hansi lacht. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Figaro's Hochzeit; 4. Schwarzer Domino. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 3. Templer und Jüdin; 5. Jüdin. — **Graz.** Landschaftl. Th.: 2. Pumpol und Perinette, Schöne Galathea; 3. Joseph; 4. Grossherzogin von Gerolstein. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 2. Alessandro Stradella; 4. Maskenball (Auber). — **Magdeburg.** Stadtth.: 1. Martha; 3. Jüdin; 5. Freischütz. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Jessonda; 5. Figaro's Hochzeit. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 3. Fidelio; 5. Stumme von Portici. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 2. Schöne Helene; 4. Rienzi; 5. Flotte Bursche. Kralovské zemské ceské divadlo: 2. Ifigenie v Aulide (Gluck); 5. Troubadour. Letni divadlo na hradbách: 4. u. 5. Princezna Trebizondska. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 2. Tannhäuser; 5. Robert der Teufel. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 1. Czaar und Zimmermann; 5. Lustige Weiber von Windsor. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 2. Don Juan; 3. Rigoletto; 5. Romeo und Julie (Gounod). Carl-Th.: 1. Des Löwen Erwachen (Brandl). Theater an der Wien: 2. Blaubart; 4. u. 5. Schöne Helena. Strampfer-Th.: 1. u. 2. Ente mit drei Schnäbeln (Jonas).

## Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Clavierquartett in G moll. (London, 1. Kammermusik des Hrn. Ch. Hallé.)

— — „Schicksalslied". (Berlin, 3. Vereinsconcert des Cäcilienvereins.)

Coenen (F.), „Die Stimme des Meeres", für Soli, Chor und Orchester. (Rotterdam, 3. Winterconcert von Rotte's Mannenkoor.)

Fischer (C. L.), „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)

Goldmark (C.), Suite für Clavier und Violine. (Arad, 1 Concert der HH. Willi Deutsch und J. Blau.)

Hol (R.), „Bitte" für Solo, Chor und Orchester. (Rotterdam, 3. Winterconcert von Rotte's Mannenkoor.)

Lange (S. de), „Der kahle Fels", für Soli, Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)

Svendsen (J. S.), „Sigurd Slembe", Orchesterstück. (Christiania, 4. Abonnementconcert.)

Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und Kaiser-Marsch. (Breslau, Concert der Bilse'schen Capelle.)

Zellner (J.), Symphonie in F dur. (Brünn, 3. Musikvereinsconcert.)

## Journalschau.

Echo No. 19. Berichte und Notizen. — Beilage: Kritik. — Neue den Orgelbau berührende Erfindungen. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 19. Besprechungen (Compositionen von Louise Langhans, X. Scharwenka [Op. 3 und 6], St. Heller [Op. 128], J. Rheinberger [Op. 53], F. Schubert [Sonate für Arpeggione] und F. Hüllweck [Op. 24], sowie die Bearbeitung eines Veracini'schen Werkes durch v. Wasielewski). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 20. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Programm der Bayreuther Festlichkeiten während der nächsten Woche lautet: Sonntag, Empfang der Gäste; Montag, Vormittags Probe, Abends Reunion in der „Sonne"; Dienstag, Vormittags Probe, Nachmittags und Abends Zusammenkunft im Parke „Fantaisie" (Wagner's Wohnsitz); Mittwoch 11 Uhr Grundsteinlegung, 5 Uhr Concert, 7 Uhr Festbanquett; Donnerstag 8 Uhr Sitzung der Patrone und Schluss der Feier. — Dazwischen sind gesellschaftliche Ausflüge nach Schloss „Eremitage", Berneck, Bürgerreuth etc. ins Auge gefasst. — Die Betheiligung wird, ganz abgesehen von den beim Concert Mitwirkenden, welchen die Stadt Bayreuth in gastfreundschaftlichster Weise circa 400 Freiquartiere zur Disposition stellt, eine ganz rege werden, und dürfte sich, wenn sich die Anmeldungen der Hörer alle verwirklichen, ein ganz auserlesenes musikalisches Publicum in dieser Zeit in Bayreuth zusammentreffen. — Den Festtheilnehmern, welche ihren Weg über Leipzig nehmen, wird die Mittheilung willkommen sein, dass Sonntag den 19. Mai Mittags ½12 Uhr auf dem Bayerischen Bahnhof zu Leipzig ein Extrazug für die Reisenden nach Bayreuth bereit steht, mit dessen Benutzung Preisermässigung und Schnelligkeit verbunden sind. — Durch Vorstehendes werden gleichzeitig in Berlin cursirende höchst alberne, weil das Fest in Zweifel ziehende Gerüchte Lügen gestraft.

* Das am 12. d. Mts. in Wien vom dortigen Wagner-Verein veranstaltete und vom Dichter-Componisten persönlich geleitete Concert, über dessen Verlauf unser heutiger Musikbrief aus Wien des Weiteren berichtet, wird u. A. auch von den „Bl. f. Th., M. u. K." als „ein nach jeder Richtung in seiner Art einzig dastehendes Ereigniss" bezeichnet. Ueber den äusseren Erfolg desselben äussert sich gen. Blatt ferner: „Schon die Art, wie Wagner bei seinem Erscheinen, nach jedem Stücke und am Schlusse gefeiert wurde, dürfte beispiellos sein in den Annalen des Concertwesens. Diese Unmassen von Kränzen und Bouquets, dieser fanatische Jubel, der sich unaufhörlich erneuerte und allen An-

schein hatte, kein Ende nehmen zu wollen, dieses Tücherschwenken das Sicherheben von den Sitzen, alles das ist in einem Concertsaale in solcher Weise wohl noch nicht erlebt worden. Eben so unerhört dürfte es sein, dass mit einem Concerte im schönen Monat Mai in einem Saale, der Alles in Allem höchstens 2000 Zuhörer fasst, eine Einnahme von über 15,000 fl. erzielt wurde" etc. — Eine Huldigung ausserhalb des Concertsaales wurde dem Meister von den Zöglingen des Conservatoriums durch Ueberreichung eines kostbaren, mit Lorbeeren umwundenen Silberpokals gebracht.

* Wir werden von zuverlässiger Seite darauf aufmerksam gemacht, dass die vom „B. Fr.-Bl." gebrachte, die Gründung eines Conservatoriums durch F. Liszt betr. Nachricht weiter nichts als eine Zeitungsente sei.

* Das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins zeigt jetzt officiell an und bestätigt damit zugleich die von uns bereits gegebene Nachricht, dass das von diesem Verein veranstaltete diesjährige Musikfest in der letzten Woche des Juni in Cassel und zwar unter Munificenz des deutschen Kaisers abgehalten werden wird.

* Unter dem Namen „Persévérance" hat sich in Antwerpen eine neue Musikgesellschaft gebildet.

* Ein Beispiel, mit welcher Dreistigkeit und Gottesfurcht man unter dem christlichen Mantel der Anonymität manchmal sogar in der berühmten Musikstadt Leipzig und in diesem Falle noch dazu unter den Augen des Bestohlenen einen litterarischen Diebstahl verbricht, liefert neuerdings ein von den „Leipziger Nachrichten" über die kürzlich daselbst stattgehabte Aufführung von Berlioz' Requiem gebrachter Bericht, in welchem ein circa 60 Zeilen langes Plagiat an dem 1868 nach der Altenburger Aufführung gen. Werkes von unserem geschätzten Mitarbeiter Hrn. Dr. Stade für die „N. Z. f. M." geschriebenen Artikel begangen wird. Wenn dasselbe nun auch in einer auf Reclamation des Betroffenen hin erfolgten Berichtigung durch den Vorwand eines nachträglich entdeckten Versehens in Abrede und die Absicht, sich mit „fremden Federn" zu schmücken, abgewiesen wird, so vermögen wir doch für unseren Theil hierin weiter nichts als eine leere, nicht besonders schlaue Ausflucht zu entdecken. — Um falsche Vermuthungen von vornherein abzuschneiden, sei bemerkt, dass der eine der ständigen Musikreferenten der „L. N.", Hr. A. Dörffel, hierbei ausser Betracht kommt.

* Wo lebt und wirkt J. H. Franz?" lautet neuerdings wieder und zwar im Berliner „Echo" die Frage des Hrn. Verlegers der Compositionen dieses Pseudonymus. Der betr., bereits in unserer No. 16 in Rede gewesene, damals von der „N. B. M.-Z." gebrachte Artikel taucht im „Echo" als Correspondenz aus Frankfurt a. M. auf. — Unseren Lesern brauchen wir wohl kaum zu wiederholen, dass der Quartettverein der HH. Schiever und Genossen sich nach dem wirklichen Namen des von Hrn. André reclamenhaft gesuchten Tonsetzers nennt.

* Die Schlesinger'sche Musikhandlung in Berlin nimmt Beiträge für das in Neapel projectirte Denkmal S. Thalberg's an. Die beisteuernden Verehrer des Verstorbenen werden in das Archiv der Stadt Neapel eingetragen.

* An dem achten Rheinischen Musikfest (Coblenz) werden sich die HH. Jul. Rietz und Maskowski als Festdirigenten und Ferd. Hiller und A. Wilhelmj als Instrumentalsolisten betheiligen.

* Nach mehrjähriger Pause ging am 4. Mai Wagner's „Rienzi" im Deutschen Landestheater zu Prag neu einstudirt in Scene.

* Am 7. Mai beging nun auch das Mannheimer Hof- und Nationaltheater die 50jährige Jubelfeier der erstmaligen Aufführung von Weber's „Freischütz".

* Theodor Wachtel kehrt von Amerika direct nach Berlin zu seinem alljährlichen Gastspiel an der Hofoper zurück. Während der Wintersaison 1873—74 wird der Sänger abermals in Amerika auftreten; es muss ihm daher sehr gut jenseits des Meeres gefallen.

**Auszeichnungen.** Der Gemeinderath zu Bologna hat dem Capellmeister Mariani das Ehrenbürgerrecht verliehen. — Prof. C. Riedel in Leipzig ist in Anerkennung seines höchst erdienstlichen Wirkens auf musikalischem Gebiete der preussische Kronenorden verliehen worden. — Der Chordirigent der Michaeliskirche zu Wien, Prof. Krenn, ist in Betracht seiner 25jährigen Leitung des Kirchenchors mit dem päpstlichen Sylvesterorden geschmückt worden.

## Zur Aufklärung.

Im Spätsommer des vor. Jahres wünschte mich ein Herr zu sprechen, dessen Name mir gänzlich fremd war. Auf der Karte stand: Thadée Tyszkiewicz, mit Bleifeder war hinzugefügt: Antwerpen. Der Unbekannte traf mich nicht an, erschien am anderen Tage wieder und erzählte in ziemlich gebrechlichem Deutsch, er sei Erfinder eines neuen, musikalischen Systems, in Antwerpen ansässig, am dortigen Conservatorium als Lehrer thätig und direct aus so weiter Ferne gekommen, um mein Urtheil über seine Entdeckung einzuholen.*) Sehr schmeichelhaft! würde Mancher an meiner Stelle gedacht haben; indess, wer im Laufe der Zeit so viel der Neuerer und Ergründer kennen gelernt hat, als ich, weiss gar wohl, was er von solchen Phrasen zu halten hat. Ich pflege mit ungeheuchelter Aufmerksamkeit die Vorträge derartiger Projectenmacher anzuhören, denn man kann niemals wissen, ob nicht etwas Nützliches für die Kunst daraus zu gewinnen sei, vermeide aber grundsätzlich jede weitere persönliche Berührung. In den Köpfen Derer, welche das Perpetuum mobile ersinnen, oder die Quadratur des Zirkels berechnen wollen, sind stets einige Schrauben gelockert, die Anwalte der Viertelstöne, die Verfechter nagelneuer Tonsysteme, selbst wenn ihr sonstiges Verhalten nicht dem eines Abenteuerers gleichen sollte, mahnen wie Jene zur Vorsicht. Mit christlicher Geduld liess ich die langen, langen Auseinandersetzungen über mich ergehen, mit Dank nahm ich Kenntniss von dem Neuen und Interessanten, bewunderte den Fleiss, vermochte jedoch nicht, mich von der Nothwendigkeit einer allgemeinen Einführung zu überzeugen, und zweifelte im Stillen schon an der Wahrheit der Behauptung, in den Musikschulen Belgiens sei das „System Tyszkiewicz" bereits obligater Lehrgegenstand. Trotzdem hatte Herr T. gerechte Ansprüche auf die Theilnahme der musikalischen Welt um seines idealen Strebens willen. Ein Mann wie er — von Vielen Graf genannt —, nach seiner eigenen Versicherung Besitzer eines Hauses in Paris, Eigenthümer von Grund und Boden in Polen — und doch geplagter Lehrer am Conservatorium in Antwerpen! Ich bin eine gutmüthige Haut, und Herr T. hat mir demzufolge leid gethan.

Eine zweite Karte liegt vor mir: Thadée Tyszkiewicz, „auf der Rückreise", sandte „herzlichen Gruss". Ich meinte, er begebe sich in sein Amt als Schulmonarch. Dem war nicht so, es kamen Zeichnungen, Tabellen, Declarationen zum „System", ich wurde völlig in die Geheimnisse der 31stufigen Scala eingeweiht. Auf einem Notenblatte brachte mir Herr T. sogar den Beweis, dass seine harmonischen Luftschlösser und Kartenhäuser mit meiner Abhandlung „Der übermässige Dreiklang" nicht im Widerspruch standen; auch diese Entdeckung schien ihm Freude zu machen.

Obwohl Herr T., seine Stellung in Antwerpen ganz und gar vergessend, in Berlin blieb, so kreuzten sich doch unsere Wege sehr selten. Am 3. April überbrachte er den Prospect zu einer „Deutschen freien Hochschule". Durchaus unvorbereitet traf mich dieses Ereigniss, und mein Erstaunen war gross! Anderen ging es ebenso; eine Woche lang sprach man in den betreffenden Kreisen viel über das neue Unternehmen, tadelte heftig die etwas servilen Schmeicheleien im Anhange des Programms, wo ohne jede Veranlassung vom dänischen Kriege, von Sadowa und von 1870/71 die Rede ist, bestritt dem Entrepreneur den Besitz der Qualitäten, welche ein „Director" haben muss,

*) Ganz dasselbe hat der Mann auch Anderen gleichlautend versichert!



und schloss vom Trauerrande der Annonce auf ein klägliches Ende. Die Frage nach dem Geldpuncte, dem *nervus rerum*, wurde geraume Zeit hindurch nur munkelnd und flüsternd beantwortet, bis endlich Herr T. in öffentlichen Localen von einem „verrückten Geldbeutel" erzählte, den er gefunden habe, und als solcher Herr Jacobi, der Erfinder des Königstrankes, alsbald zur Kenntniss der Leute gelangte. Zeichen und Wunder geschahen. Intelligente Musiker liessen sich umgarnen, verschrieben ihre Seele dem Herrn T., gelobten „bedinglose Subordination" und „sanctionirten zum Voraus" jede Maassregel ihres „Vorgesetzten". Dieser urtheilte über das Schriftstück, es sei also beschaffen, dass ein anständiger Mensch seine Unterschrift verweigern müsse. Wie diese Unterschriften trotzdem erschlichen wurden, darüber könnten die Betheiligten ebenso lehrreiche als erbauliche Mittheilungen machen! Fünf der armen Opfer zogen sich noch vor Eröffnung der Schule zurück, nur Einer blieb der Fahne treu: der Verfasser des Documents. Mit allen Hilfsmitteln der Reclame wurde Lärm gemacht; für die ausgeschiedenen Lehrer fand sich schnell Ersatz, an die Stelle der Deutschen traten Ausländer, z. B. Taborowski, Dunysz; Posener Zeitungen nannten auch Hertz.*) Meine Notiz im Musikbriefe (die vier Polen etc. betreffend) entsprach den thatsächlichen Verhältnissen, sie beruhte durchaus nicht auf müssiger Erfindung. Nach seinem eigenen Geständnisse alterirte die harmlose Bemerkung den „Director T." nicht erheblich, sein Zorn soll andere Gründe gehabt haben. Sprechen wir auch davon. Es wurde erzählt, Hr. T. sei in Brüssel im Irrenhause gewesen; meine Schuld ists nicht, wenn ein solches Gerücht Eingang und Glauben fand; um kurz über diesen dunklen Punct hinwegzukommen, sei bemerkt, dass Hr. T. selbst mir und noch vielen Anderen erzählt hat, dass und warum er internirt gewesen sei. Es wäre vor Monaten bereits zu spät gewesen, als Colporteur dieser Neuigkeit hier aufzutreten, wer wusste sie nicht?

Kaum ist No. 18 des „Wochenblattes" erschienen, so öffnet Hr. T. auf Kosten des Hrn. Geldgebers die Schleussen seiner Berserker-Beredtsamkeit, schimpft unsere Zeitung „Winkelblatt", prostituirt die Unterzeichner des oben erwähnten Documents durch Veröffentlichung desselben, fuchtelt wild nach allen Seiten, behauptet keck in's Blaue hinein, und wo die Wahrheit als Bundesgenossin ihn verlässt, behilft er sich rasch entschlossen ohne sie. Sein Erlass erinnert in der Form an die sprichwörtliche polnische Wirthschaft, seinem Inhalte nach ist er ein Muster französischer Verlogenheit. Die ausdrückliche Versicherung, die Hochschule habe als Lehrer keinen Polen ausser dem Director aufzuweisen, ist einfach nicht war. Auf den weiteren Inhalt einzugehen, habe ich keine Veranlassung; die Rolle, welche Hr. T. zu spielen sich unterfangen hat, erfordert mehr Geschick, als er besitzt, ihre und seine Tage sind gezählt. Berlin ist kein Paris, und Geld nicht allmächtig! Reclame allein hält keinen Humbug auf die Dauer über Wasser.

Die Leser des „Wochenblattes" wollen mir verzeihen, dass ich sie mit dieser Angelegenheit behellige. Ich habe mein erstes und hoffentlich auch das letzte Wort in dieser Sache hiermit gesprochen. Hunderte, ja Tausende von Thalern auf Inserate zu verwenden, dazu fehlen mir die Mittel, abgesehen davon, dass schon der grösste Theil unsererer glorreichen Localpresse „nichts aufnimmt, was Herrn Jacobi missfällig sein könnte". Wer alljährlich ein Capital in Annoncen anlegt, ist gefeit nicht nur gegen alle Angriffe, sondern auch gegen die mildeste Form der Berichtigung.*) „Freiheit der Presse!" — welch eine lächerliche Phrase ist das.

Uebrigens ist die Schule eröffnet, zwar nicht die Hochschule, wohl aber die Elementarschule. Ich gönne es ihr, wenn sie gedeiht. Die Schüler werden vorläufig gratis unterrichtet, hoffentlich nicht auch frustra. Die jetzige Oberleitung ist geeignet, Befürchtungen zu erwecken. Das Bedauern Vieler, es sei schade, dass die reichlich vorhandenen Fonds nicht zweckentsprechender verwendet würden, theile auch ich.

Aber was gehts mich an? Nicht einen Augenblick hat zwischen dieser intendirten Hochschule und mir auch nur die entfernteste Beziehung existirt.

Berlin, 15. Mai 1872. W. Tappert.

*) Diesen Einen leugnete Herr T., die Anderen gab er bereitwillig zu.

*) Herr Jacobi ist mir nicht einmal persönlich bekannt, ausser einer Bemerkung über seinen Hymnus („Musik. Wochenblatt", Jahrgang 1870) habe ich niemals ein Wort über ihn geschrieben.

**Briefkasten.** *A. H. E.* in *G.* Wir haben aus Ihrem Bericht nur die Quintessenz herausgezogen, und unsere Leser werden sich damit vollständig begnügen. — *P. M. de L. de K.* in *G.* Die indirecte Reclamation wegen Portoberechnung beantworten wir höflichst dahin, dass es uns nicht möglich ist, Kreuzbandsendungen nach ausserdeutschen und -österreichischen Ländern zu dem am Kopf unseres Blts. angegebenen Preise zu bewerkstelligen. — *D. O.* in *L.* Auch auf die Gefahr hin, dass Sie unsere Weisheit etwas zopfig und fremdartig finden, müssen wir Ihnen versichern, dass es leichter ist, goldene Regeln aufzustellen, als nicht darnach zu leben. — *Musikdirector F.* in *E.* So gern wir auch Ihnen das Hrn. T gespendete Lob glauben, so meinen wir doch im Interesse dieses Künstlers zu handeln, wenn wir sein Concertprogramm unerwähnt lassen. Wir hätten ihm durch Mittheilung seiner Classification, wobei er sich bescheiden unter die Classiker zählt, gewiss einen schlechten Gefallen erzeigt. — *C. v. R.* in *C.* Die warme Anerkennung Ihrer Verdienste hat uns hoch erfreut; trotzdem dünkt uns die Erfüllung Ihres Wunsches an diesem Orte unausführbar, weil unvermeidliche Consequenzen nach sich ziehend. — *A. F.* in *C.* Wir können uns durchaus nicht erinnern, dass wir Sie je im Verdacht einer genialen Musikbegabung gehabt hätten. Sie werden sich vielmehr ins Gedächtniss zurückrufen, dass wir früher einmal brieflich der Maultrommel gegen Sie Erwähnung thaten.

# Anzeigen.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Von den

[170.] **Gesammelten Schriften und Dichtungen**

von

# Richard Wagner

sind bereits erschienen:

## Band I.

Einleitung. — Autobiographische Skizze (bis 1842). — „Das Liebesverbot". Bericht über eine erste Opernaufführung. — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 u. 1841). 1) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2) Ein Ende in Paris. 3) Ein glücklicher Abend. 4) Ueber deutsches Musikwesen. 5) Der Virtuos und der Künstler. 6) Der Künstler und die Oeffentlichkeit. 7) Rossini's „Stabat mater". — Ueber die Ouvertüre. — Der „Freischütz" in Paris (1848). 1) „Der Freischütz". An das Pariser Publikum. 2) „Le Freischutz". Bericht nach Deutschland. — Bericht über eine neue Pariser Oper. („La Reine de Chypre" von Halévy). — Der fliegende Holländer.

## Band II.

Einleitung. — Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. — Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden. Rede an Weber's letzter Ruhestätte. Gesang nach der Bestattung. — Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu. — Lohengrin. — Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage. — Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama. — Siegfried's Tod. — Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden. — Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849).

## Band III.

Einleitung zum 3. und 4. Bande. — Die Kunst und die Revolution. — Das Kunstwerk der Zukunft. — „Wieland der Schmiedt", als Drama entworfen. — Kunst und Klima — Oper und Drama. 1. Theil: Die Oper und das Wesen der Musik.

## Band IV.

Oper und Drama. 2. Theil: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. 3. Theil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft. — Eine Mittheilung an meine Freunde.

Preis à Band broch. 1 Thlr. 18 Ngr., geb. 2 Thlr.

---

[171.] Aus dem Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig zu beziehen:

## Dr. Carl Fuchs,

*Virtuos und Dilettant.* Ideen zum Clavierunterricht und über reproductive Kunst. 2. Auflage. 10 Ngr.

*Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst.* Philosophische Dissertation. 24 Ngr.

## Friedrich Nietzsche.

*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.* Broch. 1 Thlr. In Leinwandband 1 Thlr. 10 Ngr.

## Richard Wagner,

*Beethoven.* 2. Auflage. 15 Ngr.

*Ueber die Bestimmung der Oper.* Ein akademischer Vortrag. 2. Auflage. 10 Ngr.

*Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles: „Der Ring des Nibelungen".* 5 Ngr.

*Bericht an den Deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" begleiteten.* 6 Ngr.

---

[172.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

**Musikalien, musikalischen Schriften etc.**

bestens empfohlen.

---

[173.] **Dirigenten-Stelle.**

In einer mittelgrossen Stadt, mit wohlhabender Bevölkerung, ist die Stelle eines **Chor-Dirigenten** mit einem festen Gehalte von 500 Gulden österr. W. zu besetzen. Durch Ertheilung von **Gesang-** und **Clavier-Unterricht** ist eine weitere Einnahme von 1200 bis 1500 Gulden mit ziemlicher Sicherheit in Aussicht zu stellen. — Bewerber mit gründlichen Kenntnissen und ernstem Kunststreben wollen ihre Eingaben mit abschriftlichen Zeugnissen und Referenzen **franco** an die Musikalienhandlung des Herrn **L. Hoffarth** in **Dresden** einsenden.

---

[174.] In meinem Verlage erschien:

## Joachim Raff, Concert für die Violine

**mit Begleitung des Orchesters.**

Op. 161. H moll.

Solostimme. Preis 20 Ngr.
Orchesterstimmen. Preis $3^2/_3$ Thlr.
Clavierauszug mit Solostimme. Preis 2 Thlr.

Leipzig.

**C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
**(R. Linnemann.)**

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 24. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 22.



### Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

VI.

Kein grösserer Schade kann einer Nation zugefügt werden, als wenn man ihr den Nationalcharakter, die Eigenheit ihres Geistes und ihrer Sprache raubt.

Herder.

(„Fragmente zur deutschen Litteratur".)

Einen wundersamen Abschnitt der Geschichte betreten wir nun, eine Zeit, in welcher die verschiedenartigsten Mächte zusammenwirken, das forschende Auge zu verwirren. Die schattenhaften Erinnerungen, die leise verdämmernden Töne des ausklingenden Griechenthums; der morsche Koloss des Römerreiches, in seinem Zerfall den jungtreibenden Fluren fruchtfördernde Substanzen zuführend; nordische Barbaren mit ihren urgeschichtlichen Erinnerungen aus der Wiege der Menschheit; eine neue, mächtig um sich greifende Lehre, theils läuternd, theils verzehrend, wie ein Feuerbrand — ein Bild der grellsten Gegensätze, der gewaltigsten Kämpfe, ein Ringen der Mächte des Lichtes und der Finsterniss, vergleichbar der Götterdämmerung in der nordischen Mythe.

Wie Morgenluft war der Geist der germanischen Völker hereingebraust, Auferstehungskunde aus der Heimath alles Lebens mit sich bringend. Was sich, schwindsüchtig, dem Tode entgegenwand, das vernichtete sein kräftiger Hauch, neuer Same flog auf über dem verwesten Untergrund. Gleichzeitig hatte das Christenthum von der einer Regeneration bedürftigen Culturwelt Besitz ergriffen und dehnte seine Gewalt bald bis über die Grenzen der germanischen Völker aus. Leben und Tod, Vergangenheit und Zukunft, römisches und germanisches Wesen, Christenthum und Heidenthum schüttelte die Epoche der Völkerwanderung unerbittlich durch einander. Was Wunder, wenn die Begriffe von Wirkung und Folge, von Treibendem und Getriebenem, von Keim und Verwesungsstaub in der auf dieser Grundlage erwachsenen geistigen Bewegung noch heutzutage im höchsten Grade unklar sind! Theils mildernd, theils zersetzend flossen die Grundsätze des Christenthums in die germanische Anschauungsweise über. Ein neuer nur äusserlich angepasster Cultus verdrängte den altangestammten; einem fremden Rechte musste das eingeborene weichen — und, was das Schlimmste war, an die Stelle einer Sprache, welche lebensfähig und triebkräftig die heiligen Erinnerungen urältester Zeiten in sich geborgen hatte, sollte eine fremde, eine abgestorbene treten. Wie trockene Spinnfäden sollte sie sich über die jungen Pflanzen legen, ihren Wuchs tödtend, indess sie selbst in ihren gleissenden Formen nur Leben heuchelte. Der Germane sollte verlernen, in seiner Sprache zu beten.

Was dem Römer im offenen Kampf nicht gelungen war, das versuchte er meuchlings, im Bündnisse mit dem ihm dienstbar gewordenen Christenthum, — den germanischen Geist zu unterjochen. Furchtbar waren die Mächte, welche er ins Feld führte! Aber die innere gesunde Triebkraft des germanischen Geistes, vielfach gehemmt und beirrt durch die geschilderten Einflüsse, brach sich trotz des Druckes einer künstlich geschaffenen, krankhaften Athmosphäre aus Trümmern und Schutthaufen Bahn. Es bildete sich ein eigenthümliches

Gestaltungsleben, einerseits Zeugniss unverwüstlicher Bildungskraft, andererseits Ergebniss krankhafter Zustände — die sogenannte christliche Kunst.

Der abzehrende Hauch der Askese hatte den aufschiessenden Sprössling getroffen. Weniger die Lehre, welche ihr Verkünder mit dem Tode besiegelt hatte, als vielmehr das Bild des sterbenden Heilandes selbst war in die deutschen Gefilde verpflanzt worden. Statt der Unendlichkeit seines geistigen Wollens wurde sein physisches Leiden Gegenstand inbrünstiger Verehrung. Ein Schwanken zwischen Sterben und Leben, jener erschreckende Zustand, der mit der Pein des Lebens die Angst des Todes vereint, der nicht die Vollkraft des ersten, noch die Ruhe des letzteren gewährt — dies kennzeichnet das Wesen jener Zeit. Der gebrochene Blick des Sterbens ward zum Symbol der christlichen Kunst. —

Vor allen Künsten wird der Musik die Ehre zugedacht, ein unmittelbarer Ausfluss des Christenthums zu sein. Man hat sie geradezu als die christliche Kunst bezeichnet, im Gegensatz zur antiken, und hat ihr Aufblühen als einen besonderen Triumph des neuen Geistes gefeiert, als einen Beweis der Vertiefung des Gemüthes, der Verinnerlichung des menschlichen Wesens, als das sprechendste Zeugniss einer gänzlich geänderten Weltanschauung. Im Hochgefühle dieser Ueberzeugung ist man so weit gegangen, der vorchristlichen Musik den Charakter einer solchen förmlich abzusprechen und die Anfänge aller Tonkunst in den unbehilflich herumtappenden Tonspreizen des Organum und in den Stelzengängen der Diaphonien zu erblicken. Ja, man ging in der Consequenz so weit, zu behaupten, das Christenthum erst habe überhaupt das Gefühl im Menschen geweckt, oder mindestens erst so gesteigert, dass es nun das Bedürfniss gewann, sich in einer ihm eigenen Sprache zu äussern. Ueberraschendes in dieser Art lese man z. B. nach in Dr. K. E. Schneider's: „Das musikalische Lied in seiner geschichtlichen Entwickelung“, Bd. I, Seite 99 u. f. Hier wird uns erzählt, dass Naturgefühl, Vaterlandsliebe, Heimathssehnsucht, Elternliebe und Kindheitsglück, Sinn für Freiheit (!) und Menschenwürde, ja vor Allem das Gefühl der Liebe erst eine Gabe, eine That des Christenthums seien!!! —

— Hätte die Musik wirklich ihre Quelle in einem durch das Christenthum vertieften Gefühle, so müsste sie sich zunächst als eine Sprache dieses Gefühles, geweckt durch das drängende Bedürfniss desselben, kundgegeben haben. Ein Ausfluss aus überquellendem Herzen hätte sie sein müssen. Vielleicht, dass das mangelhafte Material ihren Ueberschwang nicht zu fassen vermocht hätte; dass sie im Bewusstsein dieses Mangels zum hilflosen Stammeln geworden wäre; dass es ihr an Besonnenheit in Anordnung ihres Stoffes, an klar abwägender Einsicht gefehlt hätte; immer aber hätte sich die Uebermacht des Gefühles in ihren Gebilden kennzeichnen müssen; wir hätten es bei ihr mit einer Einseitigkeit des Gefühlsausdruckes, mit Mängeln der Verstandesthätigkeit oder des Materiales zu thun. Gerade das Gegentheil aber weisen die Anfänge der abendländischen Musik auf.

Zwei ursprünglich getrennte Strömungen derselben müssen unterschieden werden. Die eine, der naiv aus dem Volksgemüthe hervorsprudelnde Gesang, die andere, die fast ausschliesslich kirchlichen Zwecken dienende Kunstmusik. Der erstere hatte mit dem Christenthume so wenig zu schaffen, als die an heidnische Ueberlieferungen anknüpfende Volksdichtung und Sage. Die Quelle uralter Anschauung und Denkungsart rieselte ungetrübt noch im Gemüthe des Volkes.

Berichte aus den ältesten Zeiten schildern uns die altgermanischen Völker als gesangliebend. Ihre erste, ausschliessliche Kunst war Gesang. Opfer und Gebet wurden mit Gesang begleitet, grosse Helden in Gesängen verherrlicht. Die Götter- und Heldenlieder der Edda wurden gesungen. Dem Klange des Gesanges maass man eine weissagende Bedeutung bei und verstärkte ihn durch vor den Mund gehaltene Schilde. Die deutsche Götterlehre hat einen Gott des Gesanges, in dessen Händen die Harfe liegt. In angelsächsischen Liedern gehört es zur Schilderung eines traurigen öden Daseins, dass kein Harfenklang durch die Räume schwebt. Beim Gastmahle ging die Harfe von Hand zu Hand. Bei den Angelsachsen war es dem Gläubiger verwehrt, die Harfe zu pfänden. Der Tanz wurde mit Musik begleitet und die Zauberkraft der Runen durch das Lied entbunden. Horant (in „Gudrun“) sang so schön,

> Dass die Thiere im Walde liessen ihre Weide stehn,
> Die Würmer, die sollten im Grase gehn,
> Die Fische, die da sollten im Wasser fliessen,
> Verliessen ihre Fährte.
> Wohl durft ihn seine Kunst nicht verdriessen.

Und von Volker, dem kühnen Fiedler im Nibelungen-Liede, heisst es:

> Kühnern Fiedelspieler sah nie der Sonne Schein,
> Als der Saiten Tönen ihm so süss erklang,
> Die folgen Heimathlosen, die sagten es Volkern Dank.
> Da klangen seine Saiten, dass all das Haus erscholl,
> Seine Kraft und sein Geschicke, die waren beide voll,
> Süsser und sanfter zu geigen hub er an:
> So spielt er in den Schlummer gar manchen sorgenden Mann.

Bis an die tiefsten Wurzeln des germanischen Volkslebens war das Römerthum nicht gedrungen. Hier klang und sang es noch, wie zu alten Zeiten, unbeirrt von den neuen Formen, in welche das geistige Leben gezwängt werden sollte. So wenig, als das Volksgedicht, wird man den damit untrennbar verbundenen Volksgesang für ein Product des christlichen Geistes nehmen können, welcher sich erst spät auch dieser Stoffe bemächtigte, um sie in seinem Sinne umzuschaffen. Als eine unverfälschte, dem tiefsten Herzen entspringende Gefühlssprache charakterisirt sich aber der Volksgesang. Aus seinem Brunnen musste die Kunstmusik immer und immer wieder schöpfen, um ihre dürren Glieder zu laben und ihr Scheinleben zu fristen. Gerade von dem innerlich treibenden Wesen dieses Gesanges,

gerade von Dem, was den Ursprung der christlichen Musik bilden soll, von dem lebendigen Gefühle in der Brust des Volkssängers hatte das auf Verstandescombinationen beruhende Streben der Kunstmusik keine Ahnung.

Der Unterschied zwischen Volks- und Kunstmusik, welcher uns in so entschiedener Weise erst hier begegnet, lässt auch auf diesem Gebiete die Kluft gewahren, welche durch ein dem bisherigen Entwickelungsgange fremdes Element zwischen den lebendigen Wünschen des Volkes und den ihm von aussen gewiesenen Zielen seines Strebens eröffnet worden war. Jene uneigennützige, unwillkürlich drängende Liebe, welche allein Lebendiges zu schaffen vermag, fehlte dem Wollen jener Zeit. Und — seltsam — gerade dieser Mangel an Liebe, gerade diese Gefühlsohnmacht, diese innere Rathlosigkeit waren es, die, in ungewollter und ungeahnter Weise, wie ein glücklicher Zufall die spätere, so reiche, so fruchtbare, das volle Geistesleben in breitem Strome mit sich reissende Entwickelung der Musik bedingten. —

Der Rückschlag, welchen eine octroyirte, nur begrifflich verstandene, nicht aus der Tiefe des Gemüthes wiedererzeugte Sprache (die lateinische) üben musste, war auf keinem Gebiete empfindlicher, als auf dem der Musik. Sie war damit geradezu ihres Lebensquelles beraubt. Nicht nur in ihrer sprachlichen Fortbildung, auch in ihrer Melodik, in ihrem hervorbrechenden, an der Reihe der Worte Gestalt gewinnenden Gefühlsgehalte war jene an Stelle der einheimischen gesetzte Sprache erstarrt. Abgesehen davon, dass sie an und für sich des tiefen Gemüthslebens der griechischen wie der deutschen Sprache entbehrte und sich schon frühe einseitig nach der Verstandesrichtung hin ausgebildet hatte; abgesehen davon, dass sie, bei ihrer geringen musikalischen Fähigkeit, nach einer fremden, auf dankbarerem Boden aufgeblühten, der griechischen Musik gegriffen und dadurch die Entfaltung der in ihr schlummernden musikalischen Keime gleichsam gewaltthätig unterbrochen hatte, war der Hauch, welcher ihr einzig Beseelung zu verleihen vermochte, nachdem er ihr Dasein und Gestaltung verliehen hatte, entflohen. Der Kehle eines Todten sollte ein fremder Athem nichtssagende Töne entlocken.

Wie die Wortgestaltung, wie die charakteristische Bezeichnung der Dinge, wie der Reichthum der in einer Sprache enthaltenen Begriffe und die Art, wie dieselben der Vorstellung nahe gebracht werden, wie endlich ihre logische und grammatikalische Construction, ist auch die Melodik einer Sprache das eigenste Eigenthum der Nation. In ihrer Tonbewegung, in ihren Tonverhältnissen, in ihren charakteristischen Melodiencomplexen gibt sich geradezu das ewig Lebendige, das keiner Erstarrung zur todten Form Unterliegende, das stets Schaffende der Sprache, der flüssige Gemüthsinhalt des Volkes zu erkennen. Es soll nicht geleugnet werden, dass dieser Gemüthsinhalt im Wesentlichen der der menschlichen Seele überhaupt ist. Allein wie die Welt der Gedanken und Vorstellungen, erscheint auch diese Welt des Empfindens im Durchgange durch den Geist der Völker und der Einzelnen vielfach bedingt und charakteristisch gezeichnet, individualisirt. Wird gleich der Ton der Bitte, des Ausrufes, des Zuredens, des Befehles u. s. w. nie verkannt werden, wenn auch die Zunge, welche diesen Tönen Wortformen verleiht, uns fremd ist, so lässt sich doch ein Unterschied in den Empfindungsnuancen verschiedener Sprachen nicht verkennen. Keinem Beobachter der Sprachmelodik kann es entgehen, wie anders jede Sprache ihre Melodien gestaltet, ja, wie unterschieden dieselben sich selbst beim gleichen Empfindungsausdruck gestalten. Diese Sprachmelodik ist es, welche uns eine Sprache selbst von weitem, noch ehe wir ihre einzelnen Worte verstehen können, erkennen lässt, und nicht umsonst schreibt man dem Klange der Muttersprache ihre wunderbare Wirkung zu. Mittlere Tonhöhe, raschere oder minder rasche Tonbewegung, grösserer oder geringerer Tonumfang, wiederkehrende melodiöse Wendungen sind es neben rhythmischen Verschiedenheiten, welche nicht nur in feineren Nuancen das Sprechen der Individuen, sondern auch in grösseren Zügen die Sprachen der Nationen kennzeichnen. Wer die Empfindungsweise eines Volkes belauschen, wer ihren Pulsschlag abhorchen will, der beobachte Rhythmus und Melodie seiner Sprache.

Die Aufmerksamkeit des gemeinen Lebens ist darauf nicht gerichtet; die begriffliche Erfassung der gehörten Worte absorbirt gewöhnlich die ganze Thätigkeit des Hörenden. Unbewusst nur schleicht sich die Melodie der Sprache in sein Herz und macht ihn mehr oder weniger empfänglich für den Inhalt des Gehörten. Dieselben Worte, welche uns im Munde des Einen tief ergreifen, lassen uns, von einem Anderen gesprochen, gleichgiltig; durch eine unbemerkte Wendung kann sie uns ein Dritter geradezu komisch erscheinen lassen. Ein berühmter Schauspieler soll sein Publicum durch die Declamation des Alphabets einmal zu Thränen gerührt, das andere Mal zu hellem Lachen gebracht haben. Dies ist bezeichnend für die Wirkung der Sprachmelodie an sich; der Kunstgriff des genialen Mimen war eben kein anderer, als den Melodien seiner Declamation einen freilich nur geahnten sprachlichen Sinn unterzulegen, welcher die Hörer, wenngleich nicht begrifflich, so doch in seinem concreten Empfindungsgehalte verstanden, bald rührte, bald zu Gelächter hinriss.

Nichts ist eindringlicher, nichts ergreifender, als die Melodie der Muttersprache, wenn sie sich in gesteigerter Weise, in der Bitte, in der Zusprache kundgibt. Dagegen sind es ebenso berechtigte, ebenso tiefgehende Gefühle, deren melodischer Ausdruck in einer fremden Sprache uns nicht selten kalt lässt, ja vielleicht selbst unsympathisch berührt, sodass es erst der Reflexion, welcher der höher Gebildete fähig ist, bedarf, um jenem Empfindungsausdruck auf Umwegen den Eingang ins Herz zu öffnen.

Ist daher die Musik eine Weltsprache, sofern die menschlichen Empfindungen in ihren Grundzügen überall gleich bleiben, so ist sie es doch nicht in dem Sinne,

als wäre sie unabhängig von den Verschiedenheiten der Nationen und Individuen; eine entgegengesetzte Behauptung würde ihr sogar jede Entwickelungsfähigkeit, welche eben in der fortschreitenden Individualisirung besteht, abschneiden. So wenig, als die Vorstellungskreise, sind auch die Empfindungssphären der Völker congruent. Eine Harfe ist es, in deren Klängen alle Völker ihr Gefühlsleben ausströmen lassen, und darum sind sie alle mit ihrem Klangleben vertraut, darum fähig, die zitternden Wellen mit ihrem Gemüthe widerklingen zu lassen: verschieden aber sind Tonarten und Rhythmen, verschieden die Wendungen und Accorde, mit welchen im grossen Wettkampfe jede den Preis vor der anderen zu erringen sucht.

Die Sprachmelodie war es, welche der ursprüngliche Gesang in gesteigerter Weise kundgab, sie, welche das innere Erfassen des Gesungenen bedingte. Sie war das Wesen, sie das Verständniss der Musik. Nur soweit, als sie mit der Sprachmelodie noch eine, wenn auch nur geahnte Bedeutung behielt, durfte sie sich im Laufe der Zeiten von der Sprache entfernen, wollte sie nicht auf den Verständniss weckenden Widerhall im Gemüthe, welches sich ja auch nur sprachlich in concreter Weise zu offenbaren vermag, verzichten. Ist demnach die Musikbildung so enge an die Sprache gebunden, so lässt sich wohl daraus entnehmen, welch innigen Antheil davon die Schicksale der letzteren haben mussten. Die Unterschiebung einer fremden Sprache war gleich der Unterschiebung eines fremden Gefühlslebens. Das Gefühl, welches mit innerer Nothwendigkeit seine Melodien geschaffen hatte, welches in steter Lebendigkeit die Formen, in welchen es allein nach all seinen feinverzweigten Bedürfnissen Gestaltung gewinnen konnte, in der Sprache schuf und umschuf, — es fand sich, in eine fremde Sprache gegossen, plötzlich wie von einer starren Kruste umlagert; von einem Weitertreiben in dem todten Gehäuse war keine Rede mehr; es musste sich entweder seiner Form anschmiegen, verzichtend auf jede weitere Bewegung, also verzichtend auf sein Wesen, sterben, oder es musste die todte Larve verlassen, um eigenthätig andere Organismen zu erzeugen und zur Entfaltung zu bringen.

(Schluss folgt.)

---

## Kritik.

**Joachim Raff.** 3me Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 155. Berlin und Posen, E. Bote & G. Bock. 4 Thlr.

Der französische Titel, die Widmung an Madame Wilhelmine Clauss-Szarvady und einige französische Anklänge in Themen des ersten und letzten Satzes scheinen im Zusammenhang mit einander zu stehen und sind von uns als Andeutungen über die besonderen Gedanken, mit denen der Componist sein Werk geschaffen und der Oeffentlichkeit übergeben, aufgefasst worden, der Art, dass wir vielleicht nicht irren, wenn wir die berühmte Clavierspielerin als Ursache der Anregung zur Composition, und etwa ein französisches, d. h. das Pariser Publicum als den zunächst gedachten Zuhörerkreis annehmen. Wie dem auch sei, jeder Componist, der nicht mit fremdem Material arbeitet, und davon kann ja bekanntlich bei einem Künstler von so unerschöpflicher Phantasie und so immensem Können, wie Raff, nicht entfernt die Rede sein, ist immer er selbst, wenn er sich auch in die Farben eines anderen Himmelsstriches oder in die Empfindungsweise einer anderen Gesellschaft taucht. Und nicht nur, dass dies keineswegs eine Accommodation im Sinne einer beabsichtigten Verleugnung der ganzen Fülle eigenen Wesens bedingt, lassen sich sogar Fälle anführen, wo die eigentliche Natur des Componisten durch eine solche Versetzung in eine andere Sphäre zu ganz besonders reiz- und glanzvoller Darstellung gelangt ist; z. B. Schumann's „Paradies und die Peri" oder Weber's „Oberon". In Raff's Wald-Symphonie ist auch ein Beipiel dieser Art, in welchem die Phantasie des Componisten im Kreise einer willkürlich vorgestellten Welt eine ihrer herrlichsten Blüthen getrieben hat.

Uebrigens liegt es in der Natur der Sache, dass bei einem Kammermusikstücke, wie vorliegendes Trio, die Wirkung der Vorstellung einer bestimmten Interpretin und eines bestimmten Publicums nicht von so durchgreifender Art gewesen sein kann, als in den eben genannten Fällen; keinesfalls ist sie es in höherem Grade gewesen, als dass wir glauben dürfen, mit unserer Annahme wenigstens keine unbegründete Vermuthung aufgestellt zu haben.

Das Trio besteht aus den üblichen vier Sätzen, Allegro agitato, $^4/_4$-Takt (A moll), Allegro assai, $^3/_4$-Takt (A moll), Adagietto $^2/_4$-Takt (F dur) und Allegro, $^4/_4$-Takt (A moll). Wir geben hier in Kurzem die Analyse des ersten, am reichsten gegliederten Satzes. Derselbe enthält fünf Motive.



Thema II.




Thema III.




Thema IV.

Violoncelle.




Thema V.




Mit Thema I beginnt die kurze Einleitung *quasi a capriccio*, mit Thema II schliesst sie, oder vielmehr leitet nach dem vierzehnten Takte über zu dem Eintritt des Haupttempos, *Allegro agitato*, dessen Anfang wiederum aus Thema I gebildet ist. Dasselbe spinnt sich ohne den in der älteren Sonate üblichen Abschluss über zwei Seiten fort bis zu dem dritten, späterhin oft benutzten Thema, auf der Dominante von C dur, worauf Thema IV in der letztgenannten Tonart folgt. Am Abschluss dieser Gesangsgruppe tritt nach einer grossen Steigerung das fünfte, sehr energische Thema auf, welches den Abschluss des ersten Theils bildet. Der ästhetischen Wirkung nach müssen wir dieses letzte Motiv als das zweite Hauptmotiv des ersten Theiles bezeichnen. Im weiteren Verlauf kehrt sich freilich das Verhältniss um, und Thema III nimmt während des grössten Theils der ziemlich langen Durchführung eine dominirende Stelle ein, während Thema IV zu Begleitungs- und Verbindungspassagen verwendet wird. S. 11 tritt nach einem vorläufigen Abschluss in D das zweite, chromatische Thema selbständig auf, welches nach mehreren Nachahmungen auf verminderten Septimenaccorden sich auf S. 12 mit Thema V vereinigt. Auch dieses wird nun in das kunstvolle Geflechte der Nachahmungen und Umkehrungen hereingezogen und damit eine machtvolle Steigerung erzielt, welche mit einem aus Thema II gebildeten, abwärtssteigenden und an Stärke allmählich abnehmenden Gange zur Wiederholung, der sogenannten Repetition, in der Haupttonart hinüberleitet (S. 13). Zunächst treten die ersten Themen des Allegros wieder in der früheren Reihenfolge, nur mit entsprechendem allmählich sich entwickelnden Wechsel der Tonarten und einigen minder bedeutenden Modificationen auf. S. 18 aber beginnt eine nochmalige gleichzeitige Durchführung von Thema I und Thema III, die sich über vier Seiten hin fortspinnt und in einer Steigerung von grosser melodischer Schönheit den S. 22 einsetzenden, besonders wirkungsvoll und mit lebhafter Sechszehntelbewegung ausgestatteten Schluss, ein

piu *agitato* vorbereitet. Das Material zu diesem Schluss ist wiederum aus Thema I und Thema II genommen.

Wenngleich der ganze Satz auf der alten Form beruht, so ist dagegen das Verhältniss der einzelnen Themen zu einander ein so coordinirtes, dass man überall mitten in der Sache steht. Passagen als blosse klingende Verbindungsglieder zwischen den Hauptthemen kommen gar nicht vor; überall ist substantieller melodischer und thematischer Gehalt, wo die Figuration auch noch so reich ist. Darin ist Raff durchaus moderner Künstler.

Die Schönheiten dieses ersten Satzes sind zum Theil solche, denen man erst durch etwas Nachdenken auf die Spur kommt, allein wir gehören nicht zu Denen, die darin einen Nachtheil erblicken. Die übrigen Sätze sind einfacher in Arbeit und Anlage, und deshalb vielleicht für den Anfang ansprechender.

Reizend, graziös ist das in einfacher, dreitheiliger Liedform gehaltene Allegro assai, $^{6}/_{4}$-Takt, von dem wir den zweiten Hauptgedanken als Beleg für unsere oben ausgesprochene Behauptung eines stellenweise hervortretenden französischen Elementes anführen.

*Allegro assai.*

*dolce tranquillo.*

p

Das nun folgende Adagietto besteht aus einem sehr schönen, gesangvollen Thema im $^{2}/_{4}$-Takt, F dur, mit Variationen. Von diesen erinnern die ersten, nämlich die mit Sechszehntelbewegung und nachschlagenden Accorden, ferner diejenige mit Sechszehntel-Triolen und die dritte mit der Zweiunddreissigstel-Figur im Violoncell an ein auch bei Beethoven öfter vorkommendes Variationsverfahren; dagegen arbeitet sich in den folgenden immer mehr eigenthümlich Raff'scher Charakter heraus. Bewunderswerth ist auch hier der Reichthum der Figuration und Passagenbildung, durch welche das Interesse bis zum Schluss in steter Spannung und Steigerung erhalten wird.

Der letzte Satz endlich, ein Allegro in Rondoform, beginnt nach einer kurzen Einleitung (Larghetto) mit folgendem Thema:




Wenn sich dasselbe schon etwas tanzmässig anhört, so werden wir durch den zweiten melodischen Hauptgedanken von abermals echt französischem Charakter S. 50 vollends auf das Land geführt. Einen Takt um den anderen schlägt das tiefe F als Orgelpunct wie ferne über die Felder klingender Glockenton an, während das Violoncell die Melodie in halben Noten auf der A-Saite und der Clavierspieler mit der rechten Hand eine aus Viertelnoten bestehende wogende Begleitung:

zu spielen hat. Wir möchten fast bedauern, dass diese Stelle, welche unwillkürlich zu orchestralen Vorstellungen herausfordert, sich mit der mageren Klangwirkung von Clavier und Violoncell begnügen muss.

Aus diesen beiden Bewegungsgegensätzen ist der ganze letzte Satz, natürlich in mannichfachen Modificationen der ursprünglichen Themen gewoben, deren Zahl sich auf vier beläuft, von denen aber die beiden angeführten die hervorstechendsten sind. Auch dieser Satz ist in seiner Anlage und Entwickelung äusserst interessant, und nur der Umstand, dass die Klarheit und das Ebenmaass der Gliederung sich von selbst Jedem verständlich machen werden, der nur einmal aufmerksam hinein sehen will, hält uns ab, näher darauf einzugehen, und zwar um so mehr, als man überzeugt sein kann, dass auch wirklich hineingesehen werden wird. Denn Raff hat es ja dahin gebracht, dass man auf jedes neue Werk von ihm gespannt, und daher sein eigener Name seinen Werken die beste Empfehlung für weitere Verbreitung ist.

**W. Freudenberg.**

# Feuilleton.

## Ein altes Buch mit einer alten Inschrift.

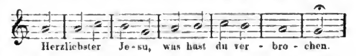
Der schottische „Historicus und Poete" Georg Buchanan übertrug die Psalmen David's metrisch ins Lateinische. Chyträus, Rector der Schule in Rostock und ein gar gelehrtes Haus, gab diese Uebersetzung 1590 zu Herborn (im Nassauischen) mit Erläuterungen und „Melodien" heraus. Unter den letzteren sind 30 vierstimmige Tonsätze zu verstehen, welche nach einer Bemerkung in der Vorrede zu den beigefügten Collectaneen von dem *Cantor primarius* der Rostocker Schule Statius Olthovius herrühren. Eine dieser Melodien, nämlich die zum 5. Psalm: „Herr, höre auf meine Worte und merke auf meine Rede" hält man für das Urbild des evangelischen Chorals: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen!" Das deutsche kirchliche Lied dichtete Johann Heermann 1630, bezüglich der Silbenzahl genau nach dem Versmaasse der Buchanan'schen „Paraphrase", und Johann Crüger, der verdienstvolle Cantor an der Nicolaikirche in Berlin († 1662), gab der Tonweise die jetzt übliche Gestalt und ein harmonisches Gewand. Crüger's Fassung hat nur noch geringe Aehnlichkeit mit dem Original, d. h. mit dem Discant des Olthof'schen Psalms.

Das erwähnte Buch ist sehr selten; manchem Leser dürfte es aber erwünscht sein, die ursprüngliche Form des Chorals kennen zu lernen, und darum theile ich sie hier mit:




Ob diese Gesangsweise von Olthof componirt ist, lässt sich wegen Mangels genauer Angaben wohl kaum ermitteln; in dem früher erwähnten Vorworte ist nur die Rede davon, dass er „einige Melodien modulirt", im Uebrigen vorhandene benutzt habe.

Während in Mitteldeutschland die Crüger'sche Umbildung zur Herrschaft gelangte, scheint sich im Norden wenigstens der Olthof'sche Anfang ziemlich unverändert erhalten zu haben. Das Lübeck'sche Choralmelodienbuch, entworfen von dem Organisten Matthias Andreas Bauck, 2. Auflage, Lübeck 1826, folgt in No. 37 zuerst ziemlich getreu dem alten Rostocker Cantor:




wendet sich dann mehr und mehr Joh. Crüger zu, bis es zuletzt mit diesem völlig übereinstimmt.

Der vollständige Titel des alten Psalmbuches lautet: *Psalmorum Davidis Paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti; argumentis ac melodiis explicata atque illustrata, opera et studio Nathanis Chytraei. Herbornae, 1590.* In dem Exemplar, welches ich besitze, findet sich auf der Innenseite des Deckels das handschriftliche Vermächtniss eines Klosterschülers, welches mir einiger Zeilen werth erschien.

Es gibt gewisse Scherze, die von einer Generation zur anderen durch Jahrhunderte im Wesentlichen unverändert fortleben, von keinem Sturme verweht, von keiner Strömung hinweggeführt werden, vielmehr als Bleibendes mancherlei Wechsel überdauern. Zu diesen Unverwüstlichen rechne ich jene allverbreiteten Verse, welche die Jugend in ihre Fibeln einzutragen pflegt:

Dies Buch ist mir lieb,
Wer es nimmt, ist ein Dieb!

Wenn mich mein Gedächtniss nicht täuscht, enthält bereits Scheffel's Ekkehard ein Beispiel, aus welchem das hohe Alter dieser Schüler-Gewohnheit ersichtlich ist. Die beiden angeführten Verse sind als Thema aufzufassen, sie wurden natürlich vielfach variirt, jeder Quintaner versuchte seinen Witz daran. Eine solche Variante, und zwar eine der ausgeführtesten, enthält mein Chyträus-Buchanan. Die Inschrift trägt am Schlusse als Datum den Vermerk: Anno 1598; ich gebe sie hier wörtlich wieder:

*Hic liber meus Est*
*Qui sumit fur est*
*O Amice chare*
*Sine librum hunc stare*
*Si tibi non sum cognatus*
*Jacobus sum vocatus*
*In domo natus*
*In templo baltizatus*
*In scola castigatus.*

Auf deutsch: „Dies Buch ist mein, wer es nimmt ist ein Dieb. O, lieber Freund, lass dieses Buch stehen! Solltest du mich nicht kennen, (so wisse): Jacob heisse ich, zu Hause ward ich geboren, in der Kirche getauft, in der Schule hart angelassen."

Wilhelm Tappert.

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Berlin.

(Schluss.)

Der Sänger Osgood, ein lyrischer Tenor aus Boston, nahm Veranlassung, uns mit seiner wohlgeschulten und sehr ansprechenden Stimme bekannt zu machen. Aus Leipzig hatte er sich kriegserfahrene, kampf- und sieggewohnte Hilfstruppen mitgebracht: Frl. Hertwig und Herrn Heckmann. Falls es wahr ist, dass dem Künstler vornehmlich dreierlei begehrenswerth erscheint: Gold, Ruhm und Frauengunst, so darf man behaupten, eine weiche, schmachtende Tenorstimme ist eine herrliche Mitgift, um Dessen habhaft zu werden, was die drei inhaltschweren Worte bedeuten. Eine Liebeserklärung, von Herrn Osgood gesungen, „da hilft kein Widerstreben!" Das wäre das Eine; Ruhm und Gold in nennenswerthen Quantitäten vermag der Sänger heutzutage nur auf der Bühne zu erjagen, *nota bene* wenn er das hohe C besitzt und zum Helden sich eignet. Lyrik steht in unseren Tagen gedrückt im Preise, gleichviel ob sie süsse Verse macht, oder boldselige Töne hervorzaubert. Das ist die Zeit der Helden! Zur Beruhigung für Solche, die um Herrn Osgood vielleicht Sorge tragen, füge ich hinzu, dass er als bescheidener Mann nach Ruhm nicht geizt und im Uebrigen wohlgeborgen ist.

Der Holländer'sche Gesangverein, dessen Aufgabe früher ausschliesslich darin bestand, unbekannte oder selten gehörte Werke aus der aschgrauen Vergangenheit aufzuführen, hat Kehrt gemacht und seine Front dem Neuen, der grasgrünsten Gegenwart zugewendet. Ein Schaden erwächst ihm aus dieser Wandlung gewiss nicht, und im Interesse der Kunst muss man die Umkehr mit Freuden begrüssen. Berlin ist noch sehr rückständig der modernen Musiklitteratur gegenüber, hinter allerlei nichtige Gründe flüchten sich die Gewalthaber, wenn sie der Vernachlässigung geziehen werden. Bald fürchtet man die Widerwilligkeit der Sänger und Sängerinnen, bald die Theilnahmlosigkeit

des Publicums, und so vergehen die Jahre; es bleibt Alles beim Alten und das Alte bei uns — in unwandelbarem Ansehen, draussen mag die Welt rollen, wie sie will, wir cultiviren das Wahre, Ewig-Schöne, und das findet sich nur auf vergilbten Blättern!

Deutlicher hätte der Verein seinen veränderten Cours nicht zu markiren vermocht, als durch ein neuestes, vielgenanntes Werk von Brahms: Ein deutsches Requiem. Die Erwartungen waren hochgespannt und die Zahl der Wissbegierigen war gross. Jeder musikalische Mensch ist in der Lage, mit einem fertigen Requiem-Maassstabe an eine neue Todtenmesse heranzutreten: Mozart, Jomelli, Cherubini, Berlioz u. A. m. haben dem düsteren Stoffe ihre Tonfarben geliehen. Mit Keinem ist Brahms zu vergleichen, schon weil der Text eine vom Bekannten abweichende Anlage hat. Die Alten schilderten die Schrecken des jüngsten Tages, malten Weltuntergang und Weltgericht; die Donner rollen, die Flammen züngeln, die Posaune ertönt, die Verdammten lechzen, und die Seligen jauchzen, — solch weitläufige vielgestaltige Zwecke verfolgt Brahms nicht, aus der Fülle des Urstoffes nahm er nur einige Momente: „Selig sind, die da Leid tragen! Alles Fleisch ist wie Gras! Herr, lehre mich, dass mein Leben ein Ziel hat! Wie lieblich sind deine Wohnungen! Ich will euch wiedersehen! Selig sind die Todten!" Der Stimmungskreis ist viel enger gezogen, tief nach innen wendet sich auch die Musik, an die letzten Pforten des Menschengemüthes pochen die Töne. Werden sie ein williges Ohr und offene Herzen finden? Hie und da gewiss, die Menge wird jedoch ihr „Herein!" noch für eine Weile zurückhalten. Der Gebildete, in der Zeit Lebende und mit ihr Treibende kann das Missverhältniss zwischen den alterthümelnden Worten und den „neuen Bahnen" angehörigen Weisen nicht verschmerzen. „Sie gehen dahin wie ein Schemen, und machen ihnen (!) vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen (!) wird", — das sind Vorwürfe für die *Fuga regularis*, oder für Tripelfugen und Kanon. Händel mag im guten Glauben besingen das Geheimniss: „Wir werden plötzlich verwandelt werden zur Zeit der letzten Posaunen, die Todten werden auferstehen unverweslich" u. s. w. Im „Messias" nimmt man diese Auslassungen *bona fide* hin, im Deutschen Requiem fragt man: Glaubt das Hr. Brahms, und verlangt der Componist, dass auch wir davon überzeugt sind? Ich habe manchen scharfkritischen Einwand gegen den Text gehört!

Den Musikern wollte die verletzende Absichtlichkeit einiger malerischen Stellen nicht behagen; der Componist tritt da förmlich aus den selbstgezogenen Kreisen heraus, plötzlich und unvermittelt, anscheinend ohne zureichenden Grund. Hierher rechne ich die Behandlung des Verses: „Und Schmerz und Seufzen wird weg müssen". Alt und Sopran (und ähnlich die anderen Stimmen) singen:

wird weg, wird weg, wird weg, wird weg,

Ich halte diesen Einfall für keinen glücklichen, er contrastirt allzusehr mit dem Ernste und dem grüblerischen Wesen seiner Umgebung. Aehnlich verhält es sich mit dem vielbesprochenen Orgelpuncte; 35 Takte lang, jeder aus vier halben Noten bestehend, ertönt das tiefe D. Man muss zugeben, dieser ausgesponnenste aller Orgelpuncte ist mit einem erstaunlichen Aufwande von Kunstfertigkeit gemacht; auf dem Papier oder am Clavier lässt das Interesse an der Fülle kühner und gelehrter Combinationen kein Missbehagen aufkommen, aber diesen unerbittlichen Paukenton unablässig hören zu müssen, diese Zumuthung geht über das Menschenmögliche. Und warum das Alles? Weil es im Texte heisst: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an".

Das Requiem besteht aus sieben einzelnen Nummern; die vierte: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!" ist jedenfalls die schönste. Ungesucht findet sich hier zum sinnigen Wort der innige Ton. Mit hohem Reiz und eigenthümlicher Färbung ausgestattet sind die Verse: „Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen". Auch der erste Chor ist einheitlich und stimmungsvoll. Die Aufgaben, welche den Solisten zufallen, sind in einem spröden Stile geschrieben. Die schwierige Lösung gelang jedoch Frau Holländer und Herrn Schmock aufs Beste.

Nach dieser grossen That folgte ein Vereins-Concert am Clavier, zusammengesetzt aus einer Reihe kleinerer Gaben, unter denen das „Schicksalslied" von Brahms als höchst interessante Novität den ersten Rang einnahm. Ein Anflug von dem zwiespältigen Wesen der Brahms'schen Muse, welche in jähem Wechsel von abgeschlossener Einkehr sich laut nach aussen wendet, zeigt sich auch hier, doch in wohlthuender Harmonie mit der Dichtung. „Die Wasser, von Klippe zu Klippe geworfen", geben einen malerischen Vorwand, das Ganze durch eine rhythmische Gipfelung zu krönen. Dem Nachspiele würde eine knappere Form erspriesslich sein, doch ist es immerhin möglich, dass eine orchestrale Ausführung diese Anmerkung unmöglich gemacht hätte.

Frau Holländer sang Schubert'sche Lieder in der ihr eigenen fesselnden Weise, und Frau Louise Langhans spielte Schumann's Fismoll-Sonate. Die genannte Dame gehört erst seit Kurzem der Corona unserer Pianistinnen an, unter den Vielen ist sie eine der Ersten. Eine fertige Hand, ein wissender Kopf und ein gebildeter Geschmack vereinigen sich aufs Glücklichste. Ich habe aus einzelnen Momenten unwillkürlich die Vermuthung geschöpft: Frau Langhans müsse den doppelten Contrapunct verstehen; man kann sagen, sie behandelt die thematischen Webereien mit seltener Intelligenz.

Wir Correspondenten des „Wochenblattes" schreiben immer tapfer über Musik und Musiker und kommen selten dazu, Uebelstände der Programme zu rügen. Das ist nicht recht. Zum Schluss will ich daher ein Monitum beifügen, es betrifft die Fahrlässigkeit, mit welcher man Namen und Werke notirt und die Correcturen besorgt. „Tannhäuser"-Marsch von C. M. v. Weber, Schütz auch Jagittarius genannt, zwei falsche Zeugen = Herr Preuss, Chiaccona von Bach, — dies und Anderes habe ich zu meiner Verwunderung gesehen. Niemand wird mir glauben, wenn ich behaupte: Nirgends wird die deutsche Sprache ärger gemisshandelt, als in der deutschen Hauptstadt. Daran sind unsere Zeitungen schuld; die Nothwendigkeit, von heute zu morgen, über Hals über Kopf eine Nummer zu schreiben, zu setzen, zu corrigiren und zu drucken, macht eine sorgsame Herstellung unmöglich. Die gelesensten Journale schiessen die schlimmsten Böcke. Ein Kunstrichter entdeckte in Makart's Abundantia Gestalten von den verschiedensten Haut-Coloraturen, ein Reporter bemerkte über das gestrige Unwetter: Die Hagelkörner hatten eine epileptische Form. Böse Beispiele verderben die besten Sitten, selten nimmt es noch Jemand genau mit der Sprache, und zu allerletzt denkt ein Concertgeber daran, seine Programme von störenden Flüchtigkeiten und Zufälligkeiten zu säubern.

Wilhelm Tappert.

## Weimar.

Weimar, der Musenwittwensitz, wie Pathe Heine es nannte, hat seinen Wittwenschleier abgelegt, um den schönen alten Bund mit Liszt zu erneuern. Mit dem Frühlinge ist dieser auch hier eingezogen, selber dem Frühlinge gleich, so altbekannt, so heiss ersehnt, so frohbegrüsst. Und um den Vergleich weiterzuführen, zog er in den schönen Hofgarten ein, welcher sich — wohl dem verehrten Gaste zu lieb — bald mit den schönsten Farben schmückte. Wo nur der Frühling erscheint, da bildet sich auch bald eine singende, klingende Colonie. Von allen Seiten kommen die Schaaren der Singvögel, alle mit frischgestimmten Kehlen, um ihm ihr Liedchen zu singen. Er hat für Alle ein Ohr, für die Sänger ersten Ranges, wie für das bescheidene Piepvögelchen; gehören sie doch alle zu seinem Reiche. Und erst am Sonntagsmorgen, da putzen sie ihr Gefieder und stimmen und präludiren; denn zu dieser Zeit gibt es jene Zusammenkünfte, welche unter dem Namen „Matinée bei Liszt" in Wort und Bild

oft verherrlicht wurden. Wenn ich mir auch bewusst bin, dass sie mir Neues darüber zu sagen nicht mehr übrig gelassen haben, kann ich dem Drange, das Gefühlte zu beschreiben, doch nicht widerstehen und mag, wenn ich Bekanntes wiederhole, es der Beweis sein, dass ich Dasselbe gefühlt, wie Andere vor mir und wie richtig diese Gefühle.

Es war um die elfte Stunde Vormittags, als sich der Musiksaal sowie das Vorgemach von Liszt's Wohnung mit Eingeladenen: Künstlern and Kunstkennern füllten, von denen wohl Keiner um eine Welt (?) auf den Genuss der kommenden Stunde verzichtet hätte. Und unter seinen Gästen ging der Hausherr umher, für jeden hatte er einen freundlichen Wink — eine Hand — ein Wort, für die Grossen wie für die Kleinen. Wie in einer Kirche überkam Alle ein wohlthuendes Gleichheitsgefühl, und wie in der Kirche auf den Priester, blickten Alle auf den Hohenpriester der Kunst. Die Grossen und Hohen vergassen das gewisse Etwas in ihren Blicken, welches den Geringeren und Tieferstehenden stets ferne halten soll und hält, und Letztere vergassen die gewohnte Scheu und Befangenheit. Liszt's offene Herzlichkeit war das vermittelnde Medium, vor dem obige Worte ihre Existenz einbüssten.

Welch athemlose Stille, welche Spannung, als Liszt an den prächtigen Bechstein-Flügel trat. Wer Liszt bereits früher spielen gehört, der zeigte durch ein ruhiges Lächeln das Bewusstsein des Herrlichen, das da kommen werde; dem zum ersten Male Anwesenden war es, als stände er vor der Himmelsthüre, die sich ihm nun öffnen und Niegeahntes offenbaren sollte. Diesmal jedoch spielte der Meister nur in vierhändigen Stücken.

Den Anfang machte ein Opus 1 eines jungen Componisten und Schülers Liszt's: die vierhändige „Sonata quasi fantasia" von Anton Urspruch, eine einsätzige Arbeit voll Kraft und Feuer, von schöner Erfindung und geschickter Durchführung, welche wohl berechtigt wäre, eine höhere Opuszahl zu tragen. Wie ich höre, ist es auch nicht die erste Arbeit, sondern das erste gedruckte Werk Urspruch's, auf dessen besonderes Talent ich die Verleger', denen die Liszt-Wagner'sche Schule kein Gräuel ist, aufmerksam mache. Der Componist sass am Discant neben Liszt und erntete unter Anderem das ihm persönlich dargebrachte Lob des Grossherzogs ein, welcher kurz nach dem Beginn der Sonate leise eingetreten war, und dessen ganzes Wesen von dem ihm eigenthümlichen richtigen Verständniss und der wahren Achtung der Kunst zeugte. Es ist dies eine alte Eigenschaft der Fürsten dieses kunstberühmten Landes.

Darauf folgte als zweite Nummer das Emoll-Streichquartett von E. E. Taubert, ein Werk von bedeutender Schönheit, in welchem die Virtuosität des Componisten in Behandlung der Instrumente vielfach zu erkennen war und welches, wie nicht zu viele moderne Streichquartette, den Spielern die Mühe dankt. Die Wiedergabe lag in den Händen der HH. Concertmeister Kömpel, Violoncellist Demuak, Walbrül und Freiberg und war selbstverständlich eine gediegene.

No. 3 bildete Chopin's As dur-Polonaise, von Jul. Römert mit Verständniss, Feuer und nicht gewöhnlicher Technik gespielt, und nun kam als Schluss- und Glanznummer Liszt's neuester Rákóczy-Marsch, im vierhändigen Arrangement von ihm selber und Hrn. Lassen gespielt.

Ueber Liszt's Spiel etwas zu sagen, wäre ebenso vergeblich, wie grossartige Naturerscheinungen mit Worten beschreiben zu wollen. Wenn es richtig ist, Bülow den Geist, Rubinstein die Poesie und weiland Tausig die vollendetste Correctheit am Piano zu nennen, so wäre es annähernd bezeichnend, zu sagen: Liszt sei die Verklärung aller Jener zusammen. Sein Spiel erweckt in mir nebst vielen anderen Gefühlen auch das des Bedauerns, des Bedauerns mit Jenen, die Liszt nie gehört und ihn nie hören werden.

Und soll ich noch von seiner ewigen Jugend sprechen, von der tausendfach besprochenen? Von dem Feuergeist unter grauem Haar? Von dieser ewigen Jugend, welche Jünglinge reif und Greise durch die Berührung mit ihr jung machen kann? Ich will die Eindrücke alle, die Liszt auf mich gemacht, in ein einziges Wort fassen und sage, dass dieser Meister nicht nur ein Phänomen als Künstler ist, wie es in Jahrhunderten e i n m a l berufen wird, die Kunst oder Wissenschaft auf den Gipfel ihres Könnens zu führen, sondern auch ein Phänomen als Mensch, den Jene schlecht kennen, welche ihn den „Prinzen" der Liebenswürdigkeit nannten. Prinz! Als ob es noch etwas Liebenswürdigeres gäbe, als diesen K ö n i g der Liebenswürdigkeit.

Wer da meint, mein Enthusiasmus sei nun im Begriffe mit mir durchzugehen, der trete hin vor den Meister und versuche es dann anders über ihn zu sprechen, wenn er just kein Hottentotte oder conservativer Musiker ist. Und selbst Jene, die sich, unnatürlich genug, Liszt's Gegner nennen, brauchte dieser ein einziges Mal bei sich zu empfangen, und sie würden seine glühenden Freunde, wenn es ihm überhaupt darum zu thun wäre.

W a h r m a n d.

## Kürzere Berichte.

**Cöln**, 9. Mai. Ein früherer Schüler unseres Conservatoriums, der Pianist Hr. Carl Heymann, veranstaltete am 18. April eine Soirée im grossen Casinosaale unter gefälliger Mitwirkung von Dr. Hiller, Prof. Carl Schneider, Concertmeister von Königslöw und Prof. Rensburg. Die Soirée war äusserst zahlreich besucht, und das Publicum wurde nicht müde, dem jungen Künstler die reichsten Beifallsbezeugungen zu spenden. Der neue Pianist verspricht in der That das Beste. Mit brillanter Technik — heutzutage das Minimum der Anforderungen — verbindet Hr. Heymann eine durchaus gesunde, von subjectiven Verzerrungen freie Auffassung. In dieser Beziehung war der Vortrag gleich der ersten Nummer, des Esdur-Trios von Schubert, ein Muster von Klarheit und eleganter Leichtigkeit. Man darf die Akustik des Saales zwar geradezu schlecht nennen, denn der Ton fand in den Räumen nicht die mindeste Resonanz; dazu arbeitete der Concertflügel discret und mit möglichst eingeschränktem Pedalgebrauch. Als Resultat aber traten die Linien des Musikbildes so klar und bestimmt hervor, dass man wahre Freude daran haben musste — insoweit man wenigstens zu derjenigen Sorte beschränkter Leute gehört, welche Töne, keine Klänge verlangen. Weniger scharf war die Zeichnung der „Symphonischen Variationen" von Schumann. Die colossale Schwierigkeit dieser Variationen ist weltbekannt, die blosse technische Bewältigung erfordert schon ein schönes Stück Arbeit. Aber jedenfalls hat sich Schumann etwas dabei gedacht, und die hineingelegten Ideen klar dem Zuhörer vors Ohr zu bringen, ist die höhere Aufgabe des Spielers. Diese Aufgabe zu lösen, rathen wir ganz energisch, das Pedal möglichst in Ruhe zu lassen, abgesehen vorläufig von den rhythmischen Freiheiten, von der genauen Abwägung der zu betonenden Noten u. drgl. Das Pedal hat seine furchtbaren Schattenseiten. Fühlt der Spieler sich von den Fängen der Begeisterung erfasst und geräth in Rage, so erblickt der Zuhörer statt des einen zur Sonne steigenden Adlers die ganze wilde Jagd mit allem Grauen und Spectakel der Wolfsschlucht. Ich beneide Alle, die bei solchen Gelegenheiten auf dem Pegasus mitreiten können; mir ist zu Muthe, als ob ich einem Hexensabbath von Tönen und Tonarten zuschauen müsste. Hr. Heymann trug ausser den genannten und anderen kleineren Stücken noch die Liszt'sche Paraphrase über Mendelssohn's „Sommernachtstraum" ganz vortrefflich vor. Glück auf dem jungen Künstler auf seiner begonnenen Laufbahn! — Am 24. fand in dem Gürzenichsaale zum Besten des National-Denkmals auf dem Niederwalde die Aufführung des Spohr'schen Oratoriums „Der Fall Babylons" statt. Ich habe Ihnen über eine frühere Aufführung am Claviere berichtet, der concertgebende Verein war auch diesmal die hiesige Singakademie, aber verstärkt durch Mitglieder aller anderen Vereine, sodass eine Art musikfestliche Schaar zusammenkam. Natürlich geschah die Aufführung mit vollem Orchester. Die Soli waren durch hiesige Dilettanten (nur eine Sängerin von Fach, Frl. Marie Sartorius, darunter) recht tüchtig vertreten. Die Aufführung, unter Leitung des k. Musikdirectors Franz Weber, fand and verdiente besten Beifall. Aus Allem leuchtete emsiges Studium und eifrige Hingabe an die Sache hervor; dass und warum das Oratorium selbst heutzutage nicht mehr bewundert werden kann, habe ich Ihnen schon das vorige Mal geschrieben. A. G.

**Elbing.** Unsere Saison war im Ganzen sehr reich, wohl selten ist hier mehr an Concerten geboten worden. Von den Gästen, die sich hören liessen, will ich nur Hans v. Bülow, Joseffy, Frau Wüerst und die Kammermusiker Spohr, Hellmich, Schulz und Rohne nennen, welche Letztere sich in einer Quartett soirée als achtbare Künstler zeigten. Ueber Joseffy's Concert machte ich zur Zeit schon Mittheilung, über Hans v. Bülow mich auszulassen, wäre überflüssig, denn er spielte seines Namens würdig und, wie überall, mit colossalem Erfolg; aber Frau Wüerst nöthigt mir einige Bemerkungen ab. Sie singt, trotzdem ihre Stimme schon längst der Blüthe beraubt ist, ausdrucksvoll, mit überzeugendem Verständniss und vor allen Dingen ausgezeichnet dramatisch. — Der Neue Gesangverein führte noch im November unter Schwalm's Leitung Haydn's „Schöpfung" auf. Den Raphael sang der Opernsänger Hr. Niering aus Danzig, den Uriel sein College, Hr. Polard, und der Gabriel war der Concertsängerin Frau Rakemann aus Königsberg anvertraut. Alle drei entledigten sich ihrer Aufgaben recht dankenswerth, nur sang Hr. Niering zu stark und Hr. Polard die Recitative zu hastig, was wohl daher kommt, dass beide Sänger noch wenig concertirt haben. Verhältnissmässig am besten sangen zwei kunstgeübte Dilettanten den Adam und die Eva. Den Chören wird allgemein gutes Gelingen nachgerühmt. — Die Liedertafel feierte Anfangs Februar ihr 25jähriges Bestehen mit der Aufführung von „Joseph in Egypten". Der Versuch, diese Musik in den Concertsaal zu verpflanzen, gelang mit Hilfe einer von Dr. Lua verfassten verbindenden Declamation vollkommen, die Aufführung musste wiederholt werden. — In den 6 Abonnement-Symphonieconcerten unserer Stadtcapelle, welche Hr. Schwalm dirigirte und die sich eines ungewöhnlichen Besuches zu erfreuen hatten, kamen zur Aufführung die Symphonien No. 1, 2, 5 und 6 von Beethoven, A moll von Mendelssohn, B dur von Gade, G dur (Militair-Symphonie) von Haydn, die Ouverturen zu „Leonore", „Fidelio" von Beethoven, zur „Zauberflöte" von Mozart, zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, zu „Jessonda" von Spohr, „Rosamunde" von Schubert, „Rienzi" von Wagner, ausserdem einzelne Sätze aus Symphonien von Haydn und Mozart, die G dur-Sonate (Op. 36, arrangirt von Ries) von Beethoven, Wagner's Kaiser-Marsch, eine kleine Serenade von Schwalm, 2 Chöre (Bacchus-Chor und „Vieles Gewaltige lebt") aus der „Antigone" von Mendelssohn, Trio in B (Op. 11) von Beethoven, Concert für Clavier und Orchester (No. 1) von Beethoven, Capriccio brillant für Piano und Orchester von Mendelssohn, Violinconcert in D moll von Spohr u. s. w. Als Pianist fungirte Hr. R. Schwalm, als Geiger Hr. Dagobert Löwenthal aus Königsberg. Das Resultat der Concerte war der Wunsch des Publicums, im nächsten Winter abermals ein solches Abonnement zu eröffnen, und das erspart weitere Details. Bleibt bei einem solchen Orchester, wie es Elbing besitzt, auch Manches zu wünschen übrig — es gab sich die grösste Mühe, hat sein Möglichstes geleistet und sich verdient gemacht um die Aufrechterhaltung guter Musik; das gereiche ihm zum Danke und zur Anerkennung. — Ende März eröffnete die Danziger Operngesellschaft abermals ein Gastspiel von ungefähr 20 Vorstellungen, und zeichneten sich in den Aufführungen besonders aus Hr. Rübsam als Graf im „Figaro", als Tell, Telramund etc., Frl. Krüger als Fides („Prophet"), Hr. Niering als Mephisto, Hr. Brunner als George Brown. Im Grossen und Ganzen jedoch schlug das vorjährige Gastspiel entschieden besser durch — war doch eigentlich keine Primadonna vorhanden. Es wurde experimentirt in dieser Beziehung, bis das Gastspiel mit einer schwachen abermaligen Aufführung des „Propheten" endigte. 7.

**Lübeck.** Gestatten Sie mir, Ihnen einen kurzen Ueberblick über die in der verflossenen Saison gebotenen musikalischen Leistungen zu geben. Die unter der trefflichen Leitung des Capellmeister Gottfried Herrmann stehenden Musikvereins-Abonnementconcerte brachten an Symphonien die in D moll von Schumann, Eroica und No. 8 von Beethoven, C moll von Gade, A moll von Mendelssohn und C dur („Jupiter") von Mozart; an Ouverturen: „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Coriolan" von Beethoven, „Wasserträger" von Cherubini, „Faust"-Ouverture von Wagner und Ouverture von H. Stiehl; ferner die Entr'acte zu „Rosamunde" von Schubert, Mendelssohn's „Sommernachtstraum"-Musik und „Die letzten Dinge" von Spohr. — Als Instrumentalsolisten betheiligten sich mit bestem Erfolge Capellmeister Schmitt aus Schwerin (C moll-Concert von Beethoven), Pianist Schulz von hier (F moll-Concert von Chopin), Frl. Clara Herrmann aus Sondershausen, welche Letztere besonders mit Liszt's Es dur-Concert und Mendelssohn's Fis moll-Phantasie Ausgezeichnetes leistete und sich enthusiastischer Aufnahme erfreute, — sowie Hr. Walzberg von hier (Clarinettconcert von Molique). Der Gesang war aufs Beste vertreten durch Frl. Gresani, Frl. Avé-Lallement und Frl. Csányi aus Schwerin. — In den wie alljährlich so auch diesmal von Capellmeister Herrmann veranstalteten Kammermusikconcerten kamen zu Gehör: Kaiserquartett in C dur, Quartett in G dur und Serenade von Haydn, Op. 59 in F dur, Op. 18 B dur, Septett Op. 20 von Beethoven, Op. 13 A dur von Mendelssohn, Op. 36 C dur von Feska, Quartette D moll und C moll (nachgelassenes Werk) von Schubert, ferner Claviertrios von Raff, Op. 158, Schubert, Op. 100, und Bargiel, Op. 6, sowie Septett in C dur von Hummel und Octett D moll von Rubinstein. Die mitwirkenden auswärtigen Solisten waren Frl. Fides Keller aus Augsburg, Frau Marie Kolling, Baritonist Conrad Kindermann, Concertmeister Schradieck, Pianist Mehrkens aus Hamburg, Harfenvirtuosin Frl. Dubez aus Schwerin, sowie Kammermusicus Pohle aus Sondershausen; von hiesigen Kräften betheiligten sich Pianist Schulz, Tenorist Müller, Hr. Kuhnhardt, Frl. Hesse und Frl. Cl. Herrmann, welche Letztere sich auch als Sängerin in vortheilhaftem Lichte zeigte. Den Schluss der Saison bildet gewöhnlich das Charfreitagsconcert, und hatte man diesmal hierfür den „Tod Jesu" von Graun gewählt.

**Magdeburg.** Anlässlich des letzten Busstages veranstaltete der bedeutend verstärkte Domchor unter Leitung seines Dirigenten Hrn. Wachsmuth und unter Mitwirkung des Frl. Beck (Gesang), des Organisten Hrn. Rein aus Eisleben (Orgelsoli) und des Musikdirector Hrn. Ritter (Orgelbegleitung) in der Domkirche eine geistliche Musikaufführung, deren Programm u. A. Solo- und Chorgesänge von Grell, Fr. Schneider, Nicolai, Hauptmann und Liszt enthielt. Der Chor (namentlich die Männerstimmen) entfaltete eine edle Klangfülle, verbunden mit durchaus reiner Intonation und prägnanter Rhythmik und legte überhaupt Zeugniss ab von seinem und seines Dirigenten Streben nach echt künstlerischen Leistungen. Der Sologesang war durch Frl. Beck von hier ebenfalls gut vertreten. In Hrn. Organist Rein, der eine Fuge mit vorausgehendem Präludium von Händel und die A dur-Sonate von Mendelssohn vortrug, lernten wir einen recht tüchtigen Musiker kennen, der mit seinem Instrument wohl umzugehen und die Hörer auch ohne Anwendung unkünstlerischer Reizmittel zu fesseln weiss. rl.

**New-York,** 16. April. Die Oper beherrscht das Terrain. Drei Gesellschaften waren es, welche mit einander wetteiferten: die italienische Oper mit der Nilsson, die englische mit Parepa-Rosa und die deutsche mit Wachtel. Das Repertoire aller drei Gesellschaften war klein und bewegte sich in den üblichen Kreisen, Verdi, Rossini und Meyerbeer überwogen stark. Neuerdings wusste der thätige Impresario Rosa für seine Oper auch Santley und Wachtel zu gewinnen und erzielte damit die relativ bedeutendsten künstlerischen und materiellen Erfolge der Saison. An *stars* war demnach, wie Sie sehen, kein Mangel. Ein Jeder von diesen und eine Jede fanden ihre zahlreichen Bewunderer — und das ist hier die Hauptsache. Auf das Ganze, auf das Ensemble, auf Repertoire kommt im Ganzen wenig an. Man will das Blendende und ist zufrieden, ruckweise in Erregung zu gerathen. Von neuen Opern wurde nur „Mignon" und schliesslich noch „Hamlet" (von Thomas) gegeben, beide mit *succès d'estime*. Die Nilsson rüstet sich zur Heimkehr und gibt in den nächsten Tagen ihre Abschiedsvorstellungen, welchen es sicher nicht an allem möglichen Lärm fehlen wird. Die schöne und begabte Sängerin hat sich sehr in die amerikanischen Herzen eingesungen — sie war *fashion* geworden *par excellence*. — Ausser den genannten Opernunternehmungen wurde noch eine weitere (deutsche) von Prof. Mulder aus Frankfurt a. M. im Verein mit dem Tenor Habelmann und dem Bassisten Carl Formes gebildet, zerfiel aber schliesslich wegen Uneinigkeit der Directoren. Nun beabsichtigt Hr. Mulder mit einigen neu von Deutschland importirten Sängern

auf eigene Faust noch einen Versuch zu machen und hat sich u. A. auch auf „Tannhäuser" und „Lohengrin" präparirt. Ich werde Ihnen nächstens mehr darüber melden können. — An Concerten war in dieser Saison kein Mangel. Die Philharmonische Gesellschaft gab deren sechs, mit je drei öffentlichen Proben. Von Neuigkeiten, die in denselben aufgeführt wurden, sind zu nennen: Ouverture zu „Macbeth" von Heinefetter (eine talentvolle, aber nicht ausgegohrene Arbeit), eine Symphonie von dem hier lebenden F. L. Ritter (dem talentvollen Componisten der „Hafislieder"), das Andante cantabile aus dem B dur-Trio von Beethoven in der Liszt'schen Instrumentation, und endlich (*last, but not least*) die interessante und wirkungsvolle Symphonie „Im Walde" von Raff. Ausserdem wurden in diesen Concerten von neueren Componisten noch Liszt, Bargiel (Ouverture zu „Prometheus"), Wagner („Meistersinger"-Vorspiel) und Bruch (Violinconcert, von Sarasate trefflich gespielt) berücksichtigt. Berlioz fehlte diesmal gänzlich. — Das Feld der Kammermusik, welches Thomas und Mason vierzehn Jahre lang ohne ermunternde Resultate gepflegt hatten, bis sie, des Ringens müde, vor mehreren Jahren schon ihre Soiréen gänzlich fallen liessen, wurde in dieser Saison ungewöhnlich eifrig bebaut. Da bildete sich ein „Onslow-Quintett-Club", welcher vier Soiréen in Chickering Hall gab; der Pianist Hoffmann veranstaltete drei Abende, mehr privaten Charakters; Mills und Sarasate gaben vier Matinéen, in welchen allerdings nur gelegentlich Kammermusik gemacht wurde, dafür umsomehr die Salonmusik niederen Grades überwucherte, und endlich gaben Dr. L. Damrosch und Dionys Pruckner fünf Kammermusiksoiréen, auf deren durchschlagenden Erfolg die Herren um so stolzer sein dürfen, als ihre Programme die musikalisch werthvollsten waren. Frl. Anna Mehlig reussirte glänzend mit vier Matinéen, in welchen sie allein am Flügel sass und treffliche Musik trefflich wiedergab. Auch der Pianist Bonawitz, welcher von Paris hierher übergesiedelt ist, gab zwei Pianofortematinéen und betheiligte sich an verschiedenen anderen Concerten. — Thomas, welcher den ganzen Winter hindurch mit seinem sechszig Mann starken Orchester auf Reisen ist, gab in New-York auf der Durchreise fünf Concerte hinter einander. Seine Programme sind von höchster Vielseitigkeit, ihre Ausführung bewunderungswürdig virtuos. Es ist merkwürdig, dass, während New-York in dem Thomas'schen Orchester, wie in den Philharmonikern zwei Orchesterkörper ersten Ranges besitzt, in dem ganzen übrigen Amerika, vielleicht Boston ausgenommen, kein nennenswerthes Orchester mehr vorhanden ist! Die meisten der beregten Concerte fanden in Steinway Hall statt, einem Concertsaal von idealer akustischer Vollkommenheit, dessen blosses Vorhandensein viel zur Entwickelung des New-Yorker Musiklebens beiträgt. — Oratorien gabs in Menge, aber kaum andere Componisten als Händel und Mendelssohn waren vertreten. Von der Ausführung durch die verschiedenen Vereine lässt sich nicht viel Gutes sagen. Dagegen verdienen die Concerte der Vocal Society unter Leitung des trefflichen Joseph Mosenthal rühmlichste Erwähnung. Die Programme derselben beschränken sich auf a capella-Gesänge, namentlich Glees und Madrigals, abwechselnd mit Sologesang. Der Chor erinnert an die besten deutschen und braucht den Vergleich mit keinem derselben zu scheuen. — Die beiden ersten deutschen Gesangvereine New-Yorks, der „Liederkranz" und der „Arion", veranstalteten mehrere Concerte und brachten von Novitäten ersterer den „Prometheus" von Liszt, der „Arion" den Chor „An die Künstler" desselben Meisters und das „Spanische Liederspiel" von Schumann. Gegenwärtig rüsten sich beide Vereine, wie viele andere in den Vereinigten Staaten, den bald zum Besuch eintreffenden Componisten Franz Abt, dessen Lieder für Männergesang hier sehr viel gesungen werden, gastfreundlich zu empfangen.

**Oldenburg**. Die letzten beiden Concerte unserer Hofcapelle, das 7. und 8., brachten recht interessante Programme. Im ersteren am 13. März hatten sich die Damen unseres Singvereins vereinigt, Max Bruch's „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" für Baritonsolo, Frauenchor und Orchester zur würdigen Aufführung bringen zu helfen. Die Solopartie hatte Hr. Otto Schelper aus Bremen, ein hierorts sehr gefeierter Sänger, übernommen. Auch im Vortrage des „Frithjof" errang sich Hr. Schelper Lorbeeren, obgleich das Werk selbst einem nicht geringen Theile des Publicums ziemlich unzugänglich blieb. Allgemein wohl sprach die Arie „Der Tiefverworfene darf wieder hoffen", sowie der sinnige Schluss „Hier will ich träumen" das Publicum an, während die charakteristischen Tonmalereien und Schilderungen des Einganges, woraus zwar ein künstlerisch interessantes, aber für die grössere Zahl der Hörer nicht sympathisch wirkendes Nachtgemälde zur Erscheinung tritt, weniger zu fesseln schien. In einer Arie aus „Euryanthe" von Weber (Lysiart) errang sich Hr. Schelper durch den innigen und wiederum leidenschaftlichen Ausdruck der widerstreitenden Empfindungen von Liebe und durch Eifersucht erregten Hass einen nicht endenwollenden Applaus. An Orchesterwerken kamen zur Aufführung: Ouverture zu „Egmont", Adagio aus dem Septett (Op. 20) von Beethoven (mit mehrfacher Besetzung der Streichinstrumente), Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn und Symphonie von A. Dietrich (D moll). Warum die Streichinstrumente im Beethoven'schen Septett mehrfach besetzt wurden, ist uns nicht recht klar geworden; zarter, duftiger und durchsichtiger erscheint uns die Wirkung der einfachen Besetzung, vorausgesetzt, dass die Bläser Angemessenes leisten. Dietrich's Symphonie erwarb sich bei letzter Aufführung durch ihre oft gepriesenen Vorzüge abermals neue Freunde, und der Componist wurde wiederholt lebhaft gerufen. — Das letzte (8.) Concert, am 12. April, brachte Festouverture (A dur) von J. Rietz, Wüllner's „Deutschen Siegesgesang" für Männerchor und Orchester, R. Wagner's Kaiser-Marsch, C. Reinecke's Ouverture „Friedensfeier" und Beethoven's C moll-Symphonie. Das Programm war darauf berechnet, den Antheil zu zeigen, welchen die Tonkunst an der Erhebung Deutschlands genommen hat. Zum Vortrage des „Deutschen Siegesgesanges" hatten sich unsere ersten Männergesangvereine (Liedertafel und Liederkranz) vereinigt, und so konnte unter der bewährten Leitung unseres A. Dietrich das Werk zur besten Geltung gelangen. Ob der „Deutsche Siegesgesang" den deutschen Siegen angemessen erscheine, ist eine andere Frage. Die „Oldenb. Zeitung" bemerkt darüber: „Der Componist scheint von vorn herein den rechten Jubelton getroffen zu haben, vorzüglich gelungen erscheint die Schilderung der feindlichen Ueberhebung von den Worten an „Mit prahlendem Muth rief der Feind uns heraus" — sowie des besonnenen Muthes und der begeisterten Thatkraft der Deutschen; dagegen zeigt sich die Hinweisung auf die Gefallenen nicht tief genug erfasst, und der Schluss „Heil dir, Germania!" zu lang ausgedehnt, um drastisch wirken zu können." — Wir fanden das Werk höchst interessant, aber, was schon im Texte liegt, zu äusserlich in der ganzen Auffassung und, wo die innere Auffassung zum Ausdruck gelangt, zu wenig kräftig und tief, um der hohen Idee ganz zu entsprechen. In Bezug auf den Wagner'schen Kaiser-Marsch schliessen wir uns im Allgemeinen dem früher in d. Blt. mitgetheilten Tappert'schen Urtheile an. Die Wirkung war theilweise imponirend, indess nicht geradezu durchschlagend. Das dritte Werk, welches der Tendenz des Concertes entsprach, war die Reinecke'sche Ouverture „Friedensfeier". Es ist gewiss schwer, für „Frieden" den rechten musikalischen Ausdruck zu finden, umsomehr, als die Bedeutung dieses Wortes nicht immer dieselbe ist. Wenn Schiller in seiner „Glocke" sagt: „Holder Friede, süsse Eintracht, weilet freundlich über dieser Stadt", so soll das wohl ungestörte Ruhe, stilles, gemüthliches Dahinleben bedeuten; so auch scheint Romberg diesen Ausdruck aufgefasst zu haben; anderentheils bedeutet Frieden auch innere Zufriedenheit und damit verbundene Glückseligkeit. Anders aber, viel grossartiger tritt dieser Ausdruck an uns heran, wenn er nach einem so gewaltigen Kampfe, nach solchen siegreichen Erfolgen, wie die, worauf sich Reinecke's „Friedensfeier" bezieht, uns entgegenschallt. Da packt er uns wie ein Weltruf, er regt uns bis ins tiefste Innere auf; findet er endlich Ausdruck, dann kann es nur der des frohlockenden Jubels, des erhebenden Aufblicks sein. Der Ausdruck in der ersten Hälfte der Reinecke'schen „Friedensfeier" deutet mehr auf inneren Frieden, während dagegen die eigentliche Tendenz der Composition erst in der zweiten Hälfte von dem Eintritt des Händel'schen Gesangs und des damit verschlungenen Chorals „Nun danket alle Gott" zu

Tage tritt. Uns erscheint es, als ob Reinecke die hohe Bedeutung des „Friedens" zu äusserlich genommen habe, aus welcher Stimmung allerdings ein interessantes und theilweise höchst wirksames, aber keineswegs ein tief ergreifendes, einheitliches Tonwerk entsprossen ist. Uebrigens machte das Werk auf das grössere Publicum einen sehr beifalligen Eindruck. Sehr passend waren die eben besprochenen Werke eingerahmt von der geistreich concipirten und durchgeführten Ouverture in Adur von J. Rietz und der Meistersymphonie in Cmoll von Beethoven, dessen letzter Satz wohl der hohen Bedeutung der „Friedensfeier" am nächsten kam. Das Orchester hielt sich auch diesmal ganz vorzüglich. — Es erübrigt uns noch, des letzten Singvereinsconcertes am 20. April zu gedenken. Zunächst wurde unter des Componisten eigener Leitung Reinthaler's „In der Wüste" nach Psalm 63 zur Aufführung gebracht. Aus vier Nummern bestehend (Chor, Basssolo, Quintett mit Chor und Schlusschor), macht das formell gut aufgebaute und abgerundete, ideell tief empfundene Werk einen echt kirchlichen Eindruck, der bei guter Aufführung auch im Concertsaale dem Publicum nicht entging und laute Aeusserung des Beifalls hervorrief. Ziemlich fremd stand das Publicum einem der bedeutendsten Werke des 19. Jahrhunderts gegenüber, nämlich den Scenen aus Goethe's „Faust", 2. Theil, von R. Schumann; sahen wir doch viele Zuhörer, welche den Text ganz zu ignoriren schienen und sich vollständig mit der Entgegennahme der Musik begnügten. Ein Werk aber, wie dieses, welches sich eng an den Geist des Wortes klammert, kann ohne Verfolgung des Textes durchaus nicht verstanden und gewürdigt werden. Es ist jedenfalls ein Fehler von Seiten der Direction, wenn vor Aufführung eines solchen Werkes kein Wort zur Erklärung desselben in den betreffenden Localblättern zur Mittheilung gelangt. Uns hat das Werk dermaassen gefesselt, dass wir jeden Hörer bedauern, der nur pathologisch der Wirkung der Musik sich überlassen hat. Was Schumann's Werk bedeutend macht, ist die ernste und ideale Auffassung der Goethe'schen Scenen, zugleich die licht- und glanzvolle Entfaltung der Goethe'schen Symbolik und die tief zum Herzen dringende Tonsprache, durch welche Goethe's Worte illustrirt und dem menschlichen Empfinden aufs Eingehendste nahe gelegt werden. Wie Goethe den Geist und die Phantasie, so regt Schumann mit denselben Worten das Herz an. Wir wollen nicht der effectvollen Glanzstellen, wie des „Sonnenaufgangs", des „Faust's Tod" und ähnlicher gedenken, sondern nur darauf hinweisen, wie innig und tief zu Herzen dringend der Gesang der „seligen Knaben", des „Pater Seraphicus", des „Doctor Marianus", der „Büsserin" (Gretchen) u. s. w. wirkt, wie Schumann's darin kundgegebene Tonsprache uns vollständig dieser Erde zu entrücken vermag, wie er uns einen Himmel, angefüllt mit persönlichen und doch wesenlosen Wesen, eröffnet, aus welchem uns seliger Frieden entgegenleuchtet. Vermag das die Tonkunst, dann hat sie ihre höchste Aufgabe erfüllt. Dank dem ernsten Studium von Seiten der Sänger und des Orchesters erlebten wir eine Aufführung, die nicht wohlthuender wirken konnte. Dass die Solisten, Frl. Dannemann aus Elberfeld und Hr. O. Schelper aus Bremen, in rühmenswerther Weise zum Gelingen des Ganzen nicht das Wenigste beitrugen, wurde schon von dem hörenden Publicum aufs Ueberzeugendste anerkannt und sei hiermit dankend anerkennend wiederholt. — Gedenken wir nun noch der letzten (4.) Quartettsoirée der HH. Engel, Röhrs, Schmidt und Ebert, denen sich diesmal die HH. Hofcapellmeister Dietrich und Tonkünstler Streudner als Pianisten und Componisten anschlossen. Zum Vortrage kamen: Quartett von Beethoven (Cdur, Op. 59, No. 3), Quintett in Cmoll für Pianoforte und Streichquartett von Streudner (Manuscript), Quartettsatz von Fr. Schubert (Cmoll), Variationen (Op. 23) über ein Schumann'sches Thema zu 4 Händen von J. Brahms. Frisch und gesund klingts aus der Brust des Hrn. Streudner, er will nicht auf hohem Pegasus reiten, aber auch keineswegs plebejisch einherschlendern; er erscheint als ein rüstiger Tourist, der sich gern anständiger Gesellschaft anschliesst. Schubert's Werk fesselte vorzugsweise durch melodischen Reiz, während Beethoven's Quartett, ausgezeichnet vorgetragen, freudige Begeisterung hervorrief. Mit Brahms tiefsinnigen, immer neu erscheinenden polyphonen Gestalten wurde unsere Saison aufs Würdigste geschlossen. — Schliesslich fügen wir noch das am 6. April ausgeführte Programm des 3. Instrumentalconcertes bei, als: Ouverture zu „Epicure" von Cherubini, Variationen für Violine von Mayseder, Entr'act zu „Rosamunde" von Fr. Schubert und Symphonie „Alla Turca" von B. Romberg. Die Leistungen unter Sattler's Leitung fanden reichen Beifall; besonders erfreute sich desselben ein jugendlicher Violinist, Hr. Deppo, dem es nicht an Technik und Feuer fehlt, wohl aber noch an Ruhe und damit verbundener Sauberkeit. H. S.

**Utrecht.** Das „Musikalische Wochenblatt" theilte als einziges musikalisches Lebenszeichen aus unserer Stadt nur die zweimalige Aufführung des Mendelssohn'schen „Elias" mit. Diese letztere hatte den Zweck, nicht nur die Casse des Orchesterpensionsfonds zu bereichern, sondern auch namentlich bei der Wiederholung des Werkes durch mässige Eintrittspreise dem grossen Publicum die Theilnahme zu ermöglichen und es musikalisch heranzubilden. Dass, abgesehen von diesen beiden Aufführungen, auch andere Meister gepflegt werden, möge eine kurze Ueberschau über unsere Orchesterconcerte darlegen. In den Städtischen Concerten kamen als neu vor: Max Bruch, Esdur-Symphonie, vortrefflich gespielt und warm aufgenommen; Wagner, „Meistersinger"-Vorspiel und Huldigungs-Marsch, beide Werke mit Liebe und Verständniss behandelt, nur das erstere noch etwas zu complicirt für unser Publicum, dessen Geschmack erst erzogen werden muss. Die neuesten Novitäten waren eine Concertouverture von Franz Coenen und die Orchestereinleitung zu der „Legende vom fliegenden Holländer" von Richard Hol. Die älteren Meister waren in folgender Weise vertreten: Bach, Ddur-Suite; Haydn, Cmoll-Symphonie; Beethoven, Adur-, Schubert und Schumann, Cdur-Symphonie; Ouverture von Mendelssohn zur „Schönen Melusine"; von Weber zu „Oberon", „Freischütz" und „Euryanthe"; von Cherubini zu „Anakreon". Es sei bemerkt, dass die Weber'schen Ouverturen, besonders die zum „Freischütz", nach den Wagner'schen Intentionen ausgeführt, nicht capellmeistermässig heruntergespielt wurden. — In den Akademischen Concerten kamen nur bekannte Werke vor; die Wiederholung des Wagner'schen Huldigungsmarsches hatte grossen Erfolg. — In den fünf Kammermusikabenden haben es sich die Herren diesen Winter etwas bequem gemacht; die Neuzeit war nur in den Brahms'schen vierhändigen Tänzen bedacht. 3.

## Concertumschau.

**Breslau.** 10. Doppelconcert im Liebig'schen Saale am 10. Mai: „Eroica" von Beethoven etc. — Tonkünstlerverein am 12. Mai: Clavier-Violinsonate Op. 30, No. 1, von Beethoven, Altlieder von J. Schäffer und R. Schumann, Trio für Clavier, Violine und Horn von J. Brahms.

**Eisenach.** Aufführung des Musikvereins am 13. Mai: Psalm 42 von Mendelssohn, Duo in Amoll für zwei Claviere von J. Rheinberger, „Herr Frühling", Sopransolo mit Frauenchor von Triest etc.

**Essen.** 3. Kammermusiksoirée der HH. E. Helfer und Genossen: Clavierquartett von Schumann, Trio von Haydn, Violinsonate No. 2 von Gade, Liederkreis „An die ferne Geliebte" von Beethoven.

**Freiburg i. Br.** Grosses Concert der Liedertafel am 10. Mai: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig", Cantate von J. S. Bach, „Zigeunerleben" von Schumann, „Manfred"-Vorspiel von Reinecke, Gesangsvorträge von Frl. L. Lutz und Hrn. Harlachen, Violoncellsolo von Mozart (Hr. Gödecke).

**Gr. Glogau.** 5. Abonnementconcert der Singakademie: Sonate Op. 109 von Beethoven (Hr. Kniese), Frauenchöre (Op. 100) von Reinecke, Tenorlieder von Schumann und Franz, Trio Op. 40 von J. Brahms, Altlieder von A. Jensen, J. Kniese und R. Würst, „Gesang der Nonnen" für Frauenchor, Solo, Pianoforte und zwei Hörner von A. Jensen.

**Güstrow.** Am 12. Mai Aufführung von Haydn's „Schöpfung" durch den Gesangverein.

**Königsberg a. d. N.-M.** Gesangvereinsconcert am 11. Mai:

„Frühlingsbotschaft" von Gade, Symphonie von Haydn, „Bergmannsgruss" von Auacker.

**Lemberg.** 14.—18. Soirée des Galizischen Musikvereins: Trios von Schumann (Dmoll), J. Brahms (H moll), Mendelssohn (Dmoll) und Fél. David, Sonaten von Mozart (für Piano und Violine, G dur), Beethoven (Op. 5) und Scarlatti (für Piano, Ddur), Lieder von Schubert, Rubinstein, Brahms, Schumann etc., Phantasiestücke (aus Op. 12) and „Nänie" und „Triolett" von Schumann.

**Mannheim.** Concert des Musikvereins am 11. Mai: „Ave verum" von Mozart, Lieder für drei Frauenstimmen von Schumann und Naret-Koning, sowie für gemischten Chor von Gade, Spohr und O. Grimm.

**Merseburg.** Domconcert am 21. Mai unter chorischer Betheiligung des Gesangvereins „Ossiau" aus Leipzig und solistischer Mitwirkung der Leipziger Sängerinnen Frau Werder (Alt) und Frl. Drechsel (Sopran), sowie der HH. Zehrfeld aus Leipzig (Bass), Fischer aus Dresden und Rein aus Eisleben (Orgel), Raab aus Leipzig (Violine) und Jimenez aus Cuba (Violoncell) mit Werken von Bach, Stradella, Mozart, Rossini, Spohr, Mendelssohn, Engel und Liszt.

**Pyritz.** Am 5. Mai Aufführung des Löwe'schen Oratoriums „Die sieben Schläfer" durch den gemischten Chor des Gymnasiums unter Leitung des Hrn. A. Schulz.

**Rostock.** Am 14. Mai von der Singakademie und dem Rostocker Liederkranz veranstaltetes Concert mit „Frithjof-Sage" und „Frithjof am Grabe seines Vaters" von M. Bruch, Siegeshymnus von B. Müller und Psalm 42 von Mendelssohn.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Hr. Sontheim eröffnete sein bereits früher erwähntes Gastspiel im Opernhause am 11. d. M. als Eleazar in der „Jüdin". — **Dresden.** Hr. Krolop beschloss seine hiesigen Debuts am 10. d. M. als Figaro in „Figaro's Hochzeit", nachdem er zuvor (am 8. d. M.) noch den Mephisto in „Faust" gesungen hatte. Uebrigens trat in diesen beiden Opern auch Frl. Minnie Hauck auf und zwar in den Partien der Margarethe und der Susanne. — **Frankfurt a. M.** Auf ihrer Rundreise durch Deutschland ist Pollini's italienische Operntruppe nun auch hier eingetroffen und hat uns zunächst die Oper „Dom Pasquale" (am 8. d. M.) und „Troubadour" (am 10.) vorgeführt. — **Königsberg.** Hr. A. Niemann trat jüngst in einigen seiner Glanzrollen hier auf. Seine beiden letzten Darstellungen (am 12. u. 14. d. M.) sollen den Tannhäuser und Masaniello bieten. — **Magdeburg.** Hr. Ferenczy setzte am 7. d. M. als Raoul seine Gastdarstellungen im hiesigen Stadttheater mit Erfolg fort. — **Stuttgart.** Hr. Dr. Poekh vom grossherzogl. Hoftheater zu Darmstadt gab am 12. d. M. als zweite hiesige Gastrolle den König Heinrich im „Lohengrin". — **Wien.** Die Vorstellungen der unter Leitung des Impresario Franchetti stehenden italienischen Gesellschaft nahmen am 9. d. M. mit „Ernani" im Strampfer-Theater ihren Anfang. Als zweite Oper folgte am 11. „Il Trovatore". Im Theater an der Wien wird auch in diesem Jahre wieder die französische Schauspiel- und Operettengesellschaft vom Teatro Re zu Mailand, welche unter Leitung ihres Directors Meynadier sen. gegenwärtig in Cairo gastirt, eine Reihe von Vorstellungen in französischer Sprache geben. Das bereits für den Monat August angekündigte Gastspiel der HH. Niemann und Betz im hiesigen Hofoperntheater wird erst im Laufe des Septembers stattfinden. — **Wiesbaden.** Im Laufe dieser Saison werden die königl. preuss. Hofopersänger HH. Niemann und Betz und Frl. Boschetti von der Wiener Hofoper hier gastiren.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 11. Mai: „Gott ist mein Licht", Lied von Richter; „Herr, schau herab", Motette von Jadassohn. Am 12. Mai: „Heiliger", Hymne von Mozart. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 5. Mai: „Wie lieblich ist doch, Herr, die Stätte" von Goudimel; „Dank sei unserm Herrn" von H. Schütz. Am 9. Mai: „Meine Seele ist stille zu Gott" von Bortniansky. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 12. Mai: „Sanctus" und „Agnus dei" aus der Messe No. 1 von Fr. Schneider. St. Jacobikirche am 12. Mai: „O du, der du die Liebe bist", Chor a capella von Gade. — **Colberg.** St. Marien-Dom am 9. Mai: „Laut durch die Welten tönt", Hymnus von Schulz (für Chor, Streichorchester und Orgel arr. von Ahlwarth). — **Wien.** K. k. Hofpfarrkirche am 12. Mai: Messe von Drobisch mit Einlagen von Salvatore de Marchesi und Seb. Bach. Dominicanerkirche am 12. Mai: Festmesse von R. Führer mit Einlagen von Fr. Leschen und C. Kempter. Pfarrkirche zu St. Carl am 11. Mai: „Salve regina" von J. Neugebauer. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 9. Mai: Mariazeller Messe von J. Haydn mit Einlagen von J. Krall, Ritter von Seyfried und J. Döcker. Pfarrkirche zu Mariahilf am 12. Mai: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Weiss und J. Krall.

## Opernübersicht.

(Vom 6. bis 11. Mai.)

**Leipzig.** Stadtth.: 7. Weisse Dame; 9. Robert der Teufel; 11. Nachtlager von Granada. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 7. Fidelio; 9. Troubadour; 11. Jüdin. Nationalth.: 6. u. 7. Martha; 8., 9. u. 10. Czaar und Zimmermann; 11. Norma. Walhalla-Volksth.: 7., 8. u. 9. Flotte Bursche; 11. Schöne Galathea. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 6. Schöne Galathea; 7. Rose von St. Flour; 8. Pariser Leben; 9. Grossherzogin von Gerolstein. — **Breslau.** Saisonth. im Wintergarten: 6. u. 9. Martha; 7. Freischütz; 8. Figaro's Hochzeit; 10. Weisse Dame; 11. Barbier von Sevilla. Lobe-Th.: 6. u. 11. Grossherzogin von Gerolstein; 7. Pariser Leben; 9. Schöne Helena; 10. Fäustling und Margarethel (Hopp). — **Dresden.** Königl. Hofth.: 6. Don Juan; 8. Margarethe; 10. Figaro's Hochzeit. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 8. Don Pasquale; 10. Troubadour. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 6. Barbier von Sevilla; 8. u. 10. Euryanthe. — **Magdeburg.** Stadtth.: 7. Hugenotten; 9. Figaro's Hochzeit. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 7. Freischütz. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 10. Richard Löwenherz. Königl. Residenzth.: 9. Figaro's Hochzeit. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 6. Morilla (Hopp); 8. Rigoletto; 11. Rienzi. Kralovské zemské ceské divadlo: 7. Proni den stesti („Le premier jour de bonheur" von Auber); 10. Ifigenie v Aulide. Letni divadlo na hradbách: 6. Ostri Hosi (Suppé); 11. Princezna Trebizondska. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 7. Joseph in Egypten; 10. Lucrezia Borgia. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 9. Freischütz. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 6. Robert der Teufel; 8. Rienzi; 9. Zauberflöte; 10. Troubadour; 11. Fidelio. Carl-Th.: 7. Das Erwachen des Löwen (Brandl). Theater an der Wien: 7. Indigo; 10. Grossherzogin von Gerolstein. Strampfer-Th.: 9. Ernani; 11. Il Trovatore.

## Journalschau.

Echo No. 20. Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechung G. Brah-Müller'scher Compositionen (Op. 22, 24—26). — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 20. Recensionen („Hermione" von M. Bruch und Populaire Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils von H. Küster). — Berichte (u. A. einer über die Aufführung von Berlioz' Requiem in Leipzig) und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 21. Besprechungen (Allgemeine Musik- und Harmonielehre von J. Helm und „Tanzmomente von J. Herbeck). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Seit Sonntag kennt sich der Bayreuther „nimmer aus". Von nah und fern erschienen die Freunde, Förderer und Anhänger Wagner's, um die festlichen Tage feiern zu helfen. Leipzig stellte zum singenden Heerbann ein Contingent von 130 Damen und Herren, aus Magdeburg kamen 70, aus Berlin allerdings nur 30. Welch ein Chor, welche Chorleistungen in der Neunten und beim Kaiser-Marsch! Die HH. Riedel, Rebling und Stern hatten als Unterfeldherren dem Generalissimus wacker in die Hand gearbeitet. Begeisterung überall, der Jubel gipfelte in rauschenden Ovationen, sobald Wagner sich zeigte, sprach, mit dem Stabe in der Hand seine Flammenschrift schrieb. Das Orchester, aus den vorzüglichsten Elementen bestehend, war nach wenigen Proben ein Ganzes geworden, die Klangwirkung, wenn es galt, überwältigend. Grün, Singer, Wild, Wilhelmj sassen an den ersten beiden Pulten — wo man hinblickte, ein Concertmeister, Jeder ein Virtuos! „Eine solche Compagnie kommt sobald nicht wieder zusammen", wir werden uns bemühen, die Namen Aller zu erfahren. Schon die Generalprobe berechtigte zu den kühnsten Hoffnungen. In Mitten eines engeren Zeugenkreises wurde der Grundstein am Mittwoch versenkt. Der ungünstigen Witterung wegen fand die Feierlichkeit im Theater ihren Abschluss, Bürgermeister Muncker beglückwünschte Wagner, dieser antwortete in längerer Rede, Banquier Feustel brachte ein Hoch dem König Ludwig, dem Beschützer des deutschen Meisters und schloss mit einem Hoch auf Kaiser Wilhelm, den Schirmherrn des deutschen Reiches. Um 5 Uhr begann die Aufführung. Wagner wurde stürmisch begrüsst. Dem Kaiser-Marsch folgte die neunte Symphonie, Orchester und Chor ausgezeichnet. Kaum endender Beifall lohnte die herrliche That; mit Blumen und Kränzen schmückten die Sängerinnen den glücklichen Sieger.

* Die Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins vom 27. bis mit 30. Juni d. J. in Cassel wird drei Concerte mit Orchester, eine Kammermusikaufführung und ein Kirchenconcert umfassen, und sollen dabei u. A. Compositionen von Liszt („Legende von der heiligen Elisabeth"), Raff (Waldsymphonie und Violinconcert), Volkmann, Rubinstein, Svendsen („Sigurd Slembe"), Lassen, Rheinberger (Clavierquartett), H. Schütz („Die sieben Worte") und Bach zur Aufführung gelangen. Gastfreundlichste Aufnahme von Seiten der Bewohner Cassels ist nicht nur den von auswärts kommenden Mitwirkenden, sondern auch den sich zeitig genug anmeldenden zuhörenden Mitgliedern des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Aussicht gestellt.

* In Bezug auf die seiner Zeit nahe bevorstehende Aufführung des Requiem von Berlioz durch den Riedel'schen Verein in Leipzig brachte das Berliner „Echo" die Notiz, es seien „die vorgeschriebenen vier Orchester, wohl in Rücksicht darauf, dass die Aufführung allzu kostspielig werden würde, auf ein einziges reducirt worden, ohne dass man bedacht habe, dass das monströse Werk dadurch geradezu ungeniessbar werden müsse." — In diesen wenigen Zeilen documentirt sich ebensoviel Unkenntniss und Unverstand als Anmaassung. Das „Echo" weiss gar nicht, um was es sich handelt, es redet wie der Blinde von der Farbe und scheut sich doch nicht, mit der Miene der Unfehlbarkeit ein absprechendes Urtheil in die Welt hineinzuorakeln. Wäre das „Echo" so genau informirt, wie es sich geberdet, so müsste es wissen, dass die vier Orchester blos im „Dies irae" vorgeschrieben sind. Ferner hätte die einfachste Ueberlegung dem „Echo" sagen müssen, dass kaum in irgend einer Stadt, und wäre es die musikalischste (als welche doch z. B. Leipzig gilt), eine genügende Anzahl von Kräften zu beschaffen ist, um das „Dies irae" in seiner Originalgestalt zur Darstellung zu bringen. Die Frage nach der Kostspieligkeit könnte also jedenfalls erst in zweiter Linie stehen. Ebenso werden nur in den seltensten Fällen die für eine vorschriftgemässe Aufführung passenden Räumlichkeiten zur Verfügung stehen. Wie die Voraussetzungen des „Echo" falsch sind, so muss natürlich auch der an dieselben geknüpfte, kühn als unwiderlegliche Thatsache hingestellte Schluss gänzlich in der Luft schweben. Dass das Requiem bereits in Altenburg in der reducirten Gestalt zur Aufführung gekommen und den dort versammelten Musikern gar nicht so „monströs" und „ungeniessbar" erschienen ist, wie das „Echo" meint, diese Thatsache scheint demselben ganz entgangen zu sein. — Es lässt sich an diesem Beispiel wieder einmal ersehen, mit welcher traurigen Leichtfertigkeit von den Zeitungen oft in den Tag hineingeredet wird, und zwar nur um Etwas zu sagen, sich die Miene der Sachkenntniss zu geben; mag das Gesagte auch noch so grundlos sein und man sich noch so sehr dabei blamiren.

* Die rührige Singakademie in Gr. Glogau hat sich für nächsten Herbst die nicht zu unterschätzende Aufgabe einer Aufführung von Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth" gestellt.

* Das um 7. und 8. Juni in Utrecht stattfindende Musikfest der Maatschappij tot Bevordering der toonkunst hat in sein Programm u. A. auch Brahms' Deutsches Requiem aufgenommen.

* Der Fonds für das in Hannover zu stellende Marschner-Denkmal ist bereits auf 7000 Thlr. angewachsen, es fehlen somit nur noch 3000 Thlr an der nöthigen Summe.

* In Dresden veranstaltete am 1. Pfingstfeiertag der böhmische Männergesangverein Hlahol aus Prag bei einer Betheiligung von 120 Sängern ein Concert zum Besten des Pensionsinstitutes der „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger".

* Die zur Errichtung einer Balfe-Statue in London benöthigten pecuniären Mittel sind nunmehr aufgebracht. Das Monument wird im sogenannten „Poetenwinkel" der Westminsterabtei postirt werden. Der Name dieses Ortes dürfte jedoch ausser Bezug zu dem Charakter der Balfe'schen Musik stehen, in der wohl nicht einmal ein Engländer Poesie finden kann.

* Gelegentlich des am 7. Mai im Mannheimer Hoftheater begangenen 25jährigen „Freischütz"-Jubiläums fand zugleich die 150. Aufführung dieses Werkes daselbst statt. Weber's Meisterwerk, welches seiner Zeit an der genannten Bühne um 24 Ducaten (!) erworben worden war, hat derselben bis jetzt 56,000 Fl. eingebracht.

* Die zum Besten des Schiller-Denkmals in Wien beabsichtigte Aufführung von Weber's „Abu Hassan" im dasigen Carl-Theater ist bis zum Herbst verschoben worden.

* Für die italienische Opernsaison 1872—73 zu New-York sind nunmehr die Damen Lucca und Kellog gewonnen worden.

* Ende dieses Monats soll im Hoftheater zu München Weissheimer's „Theodor Körner" in Scene gehen.

* A. Rubinstein arbeitet, wenn wohl auch nicht durch den Misserfolg des „Feramors" dazu angeregt, eifrig an seiner neuen Oper „Pietra".

* Johannes Brahms hat seinen Sommeraufenthalt auch heuer wieder in Baden-Baden genommen.

**Auszeichnung.** Der Gesangsprofessor Josef Goldberg in London erhielt für die Verdienste, welche er sich bei der im Auftrage der k. ital. Regierung vollzogenen Reorganisation der sämmtlichen Conservatorien der apenninischen Halbinsel erworben hat, vom König Victor Emanuel das Ritterkreuz des Ordens der italienischen Krone.

**Gestorben.** In Cöln verschied am 11. Mai der Professor am dortigen Conservatorium, Franz Derckum. — In Turin ging der früher in grossem Rufe stehende Contrabassist Luigi Anglois heim.

**Briefkasten.** *A. S.* in *C.* Wir bitten Sie sehr, sich Ihre bei Ihrem „Nomadenleben als Director einer ambulanten Bühne" doppelt bewundernswerthe „umfassende Thätigkeit als Feuilletonist und Berichterstatter fast sämmtlicher Zeitungen der östlichen Provinzen" durch Sorge um Stoff für unser Blatt nicht noch mehr zu erschweren, wir bescheiden uns vollständig mit dem Probebericht. — *G. T.* in *B.* Wer Schmutz angreift, besudelt sich, diese Wahrheit ist in diesem Falle erst recht anzuwenden.

# Anzeigen.

[175.]

## Noch einmal!

Herr Tyszkiewicz annoncirt in seinen Mussestunden unverdrossen weiter und zwingt dadurch Andere, die weit Nützlicheres zu thun haben, dem Beispiele zu folgen. Die neueste Stilübung in No. 20 der Berliner Musikzeitung „Echo" empfehle ich allen Freunden des Humors aufrichtig, namentlich den Anhang, in welchem „*der Director beschliesst*". So etwas muss man sehen und lesen, um es zu glauben. In der Hauptsache haben die Betheiligten gewiss mit Befriedigung Notiz genommen von dem Eingeständniss des schreib- und redseligen Herrn Directors: Ich bin *rücksichtslos* gewesen! Von der Erkenntniss bis zur Besserung ist ja nur ein Schritt.

An mich sind drei perfid-mysteriöse Zeilen gerichtet: „Indem Herr Tappert mir direct geschrieben, so ist die Angelegenheit, soweit sie ihn betrifft, eine persönliche zwischen ihm und mir, bis sie endgültig erledigt ist; — die Art der Erledigung werde ich bekannt machen". Wenn der Herr T. es mit dieser Drohung oder Verheissung nicht eiliger hat, als mit seinen früheren, so würde die Welt vergeblich auf ihre Erfüllung warten, unterdess aber vieles Mögliche und Unmögliche aus diesen Zeilen herauslesen. Meine Absicht ist, Missverständnissen vorzubeugen. Ich bestreite, dass zwischen uns noch irgendwelche persönliche Beziehungen existiren. Mein Brief hatte wirklich nicht den Zweck, solche anzubahnen, was kann mir an dem Director der Freien Hochschule gelegen sein? Geleitet von der Annahme, Herr T. habe die Absicht zu beleidigen *nicht* gehabt, vielmehr nur in „ungemüthlicher" Stimmung „rücksichtslose" Unbesonnenheiten begangen, wollte ich ihm Gelegenheit bieten, das Geschehene auf irgend eine Art wieder gut zu machen. Am 1. Mai richtete ich folgendes Schreiben an ihn. „Ew. Hochwohlgeboren publiciren in der „Voss. Zeit." von heute einen Erlass, der mich zu einigen Bemerkungen zwingt. Da Sie auf *redlichem* Wege für die Kunst streben, so muss es wohl nur ein Irrthum sein, wenn angeblich kein einziger Pole mehr die Ehre hat, an der Jacobi'schen Hochschule zu unterrichten; am Sonntag (28. April) fungirten doch ausser Ihnen noch zwei, wie Sie selbst zugaben. Sollten die Beiden schon wieder entlassen sein? Wohl möglich. Ob es *redlich* war, sechs Musiker namhaft zu machen, von denen *fünf* noch vor Eröffnung der Anstalt sich zum Rückzuge bewogen gefühlt haben, will ich hier nicht untersuchen; mindestens befremdend ist es jedoch, ein Schriftstück veröffentlicht zu sehen, das nach Ihrer eigenen Behauptung *ein anständiger Mensch nicht unterschreiben kann*. Der Vorwurf, das Institut in Misscredit gebracht zu haben, fällt auf Sie zurück.

Es würde mir nachträglich leid sein, wenn die Herren Müller und Seiffert mich Ihnen wirklich *angeboten* hätten; sie waren dazu gar nicht berechtigt, konnten auch keinen dahin zielenden Auftrag von mir haben, da ich nicht das Geringste von Ihren Planen wusste. Wenn es Ihnen beliebte, Mehreren*) gegenüber zu sagen, ich hätte ebenfalls durch Unterzeichnung des in Rede stehenden Actenstückes „Subordination" etc. angelobt, so kommt mir das wohl nicht ganz *redlich* vor, aber man muss bedenken, dass die deutsche Sprache nicht ihre Muttersprache ist, und Manches anders gemeint sein mag, als es klingt.

Den Schluss des Inserates habe ich — aufrichtig gesagt — nicht verstanden. Sind Sie etwa der Ansicht, *ich* ginge nicht den *redlichen* Weg in der Kunst? Falls dies Ihre Meinung ist, dann bitte ich um beschleunigte Mittheilung der *unleugbaren Thatsachen*, mit welchen Sie „„zu Diensten stehen"" wollen."

Im Codex der Raufboldigkeit ist ein anderes Verfahren angegeben, der von mir eingeschlagene Weg erschien mir als ein menschlich-natürlicher, und deshalb betrat ich ihn. Die Aufforderung zuletzt war mehrdeutig: Hr. T. konnte die „Thatsachen", falls sie vorhanden, *veröffentlichen*, ohne sich weiter um mich und meinen Brief zu bekümmern; er konnte mir persönlich gegenüber den Beweis der Wahrheit antreten, event. sich entschuldigen u. s. w. Ich wollte irgend eine schriftliche Erklärung. Statt ihrer kam Hr. T. nach 3 Tagen zu mir, diesmal als „Graf Tyszkiewicz". Er traf mich nicht, erbat sich aber die Benachrichtigung, wann ich anderen Tags für ihn zu sprechen sei. Am 4. Mai schrieb ich ihm: „In der sicheren Erwartung, dass Ihr Besuch den Zweck hat, die *schriftlich* geforderte Erklärung *mündlich* abzugeben, bin ich für Sie morgen Vormittag zu sprechen."

Statt des Erwarteten erschien ein Bote mit folgender Epistel, dat. 5. Mai: „Ew. Wohlgeboren habe die Ehre mitzutheilen, dass ich heute Vormittag über meine Zeit absolut nicht verfügen kann. Mein gestriger Besuch hatte keinen anderen Zweck, als einen direct gemachten Schritt möglichst correct zu würdigen. Zu Ihrer Disposition auf alle Weisen verbleibend, bitte ich Sie höflichst bis Dienstag den 7. Mai auf nähere Antwort warten zu wollen, *im Falle, dass es Ihnen unmöglich wäre heute Sonntag*, **nach** *Zehn Uhr Abend mir Rendez-vous zu geben*.

P. S. Bitte gar nicht zu glauben, dass ich mich von einer schriftlichen Antwort durch mündliche Erklärungen los zu machen beabsichtige oder suche. Geschriebenes oder gesprochenes Wort sind sich gleich."

Das Verlangen, Abends *nach* 10 Uhr mit Hrn. T. am dritten Orte zusammen zu treffen, kam mir unter den obwaltenden Umständen mehr als sonderbar vor; der Bote erhielt den Auftrag, zu sagen, ich ginge am Nachmittag nicht aus, der Hr. Graf solle sich bei mir einfinden. Dieser liess sich nicht sehen, auch am 7. Mai blieb Alles still. Vierzehn Tage sind unterdess vergangen, ich weiss nun, was ich vom Director der Hochschule zu halten habe, ich erwarte keine Erklärungen mehr und gedenke die weiteren Eruptionen von dieser Seite zu ignoriren.

Wer auch nur einer Zeile von Hrn. T. bedarf, um sich ein Urtheil über mich zu bilden, für den will ich getrost umsonst gelebt haben.

Dem Scharfsinne Desjenigen zolle ich im Voraus Bewunderung, der im Stande sein sollte, aus dem Verhalten des Hrn. Grafen, aus den Publicationen des Hrn. Directors die volle Zurechnungsfähigkeit zu beweisen.

W. Tappert.

*) Zwei Namen angegeben.

---

[176.]

## Compositionen
von
# Rud. Weinwurm
erschienen bei
## Buchholz & Diebel in Wien.

**„Liebeslieder"** in Walzerform für Männerchor und Clavier. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Sgr.
— — Arrangement für Clavier 2händig. 17½ Sgr.
4händig. 22½ Sgr.

**„Vier Lieder"** von M. Greif für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung. No. 1. Der Abend. 5 Sgr. No. 2. Das kranke Mägdlein. 7½ Sgr. No. 3. Schattenleben. 5 Sgr. No. 4. Am Brunnen. 7½ Sgr.

**„Jägerchor"** aus Ferd. Hiller's „Operette ohne Text", bearbeitet für Männerchor und Clavier (4händig) und Begleitung von 4 Hörnern ad libitum. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 8 Sgr.

**„Alpenstimmen aus Oesterreich"** für Männerchor und Clavier. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 25 Sgr.
— — Arrangement für Clavier allein 4händig 20 Sgr.

Unter der Presse.
**„Alpenstimmen aus Oesterreich"**, Arrangement für 1 Singstimme mit Clavier
— — Arrangement für Clavier allein 2händig.

[179.] **Offene Stellen für Musiker.**

**Gesucht:** Ein Concertmeister für die Stumpff'sche Capelle zu Amsterdam. Adr. **Musikdirector Stumpff** daselbst, Plantage V 93. — Ein Oboer für das Leipziger Stadttheater. Adr. **Capellmeister G. Schmidt** daselbst. — Ein 3. Waldhornist für die Hofcapelle zu Braunschweig. Adr. **Hofmusikdirector C. Zabel** daselbst.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 31. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 23.

Inhalt: 

## Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

(Schluss.)

### VII.

Dein Gutgedachtes in fremden Adern
Wird sogleich mit dir selber hadern.
Goethe

Zwei Momente waren es, welchen wir danken müssen, dass mit der Einführung einer fremden Cultursprache nicht ganz und gar alles musikalische Leben versiegt ist; das der Muttersprache treu gebliebene, von ihr lebendig erhaltene Volkslied und das aus einer früheren Periode überkommene musikalische Material. Leider hat uns der blüthentödtende Reif der fremden Sprache um die Klänge der ältesten Volksmelodien gebracht.

Von den ältesten Zeiten sind wohl Ueberreste weltlicher Gesänge vorhanden, doch keine Melodien, sondern nur die Verse, und diese lateinisch. Von alter Musik hatten sich Reste im Gemeindegesang erhalten, welcher später von Ambrosius und Gregor bestehende Normen erhielt. Zu einer weiteren Entwickelung konnte er es nicht bringen, und es ist gewiss ein charakteristischer Zug, dass das Antiphonarium, welches die zur Liturgie gehörigen Gesänge enthielt, mit einer Kette am Altare Petri befestiget wurde.*) Von diesen alten Gesängen einen Rückschluss auf die griechische oder hebräische Musik zu ziehen, wie Manche wollen**), scheint gewagt, da der Geist, das Wesen dieser doch nur im Texte ruhte, nur aus diesem heraus das Verständniss dafür erwachsen konnte, was bei den todtgeborenen Formen jener christlichen Gesänge nicht mehr der Fall war. Fehlt ihnen doch das Wesentlichste der alten Musik, ein klarer Rhythmus. Schmiegte sich der quantitirende Ambrosianische Gesang noch metrisch enger an die Sprache an, so schritt der Gregorianische Gesang theilnamslos in Noten von gleicher Dauer über seinen Text dahin.

In halbverstandenen Theorien war die griechische Musik dem Abendlande überliefert worden und hatte zwar keinen fortbildungsfähigen Organismus, aber ein Problem für die Gelehrtenwelt jener Zeit hinterlassen. Am todten Körper wurden die Eigenschaften des Tones untersucht und darüber complicirte Theorien gebaut, die in der praktischen Ausführung wunderliche Ergebnisse zu Tage förderten. Was dem melodienschaffenden Sprachgeiste nie beigekommen wäre, darauf verfiel man auf dem Wege des Versuches. Rathlos, den vorhandenen Tonstoff zu verwenden, ohne inneren Antrieb dazu, übernahm es der Verstand, die spröde Empfindung zu suppliren und erschöpfte sich in allen möglichen Combinationen. Da geschah es denn, dass man, was vorhin nie geschehen war, die Töne auch, statt nebeneinander, übereinander hinstellte und gleichzeitig erklingen liess. Die von Natur aus mitklingenden Töne erschienen die geeignetsten dazu, und so gerieth denn Hucbald auf den „wunderlichen Zusammenklang" seines Organum.

War der Melos bei den Alten das unerlässlichste Merkmal jeder Musik, ja die Musik selbst, so verschwand er nun für lange Zeit gänzlich, um erst spät wieder zur herrschenden Geltung zu gelangen, erst,

*) Allerdings kam Aehnliches im Mittelalter häufig vor.
**) u. A. Beaulieu u. a. O.

nachdem ihm seine Unterlage, eine lebenskräftige Sprache, wiedergegeben war.

Man hat die Entstehung der contrapunctirenden Formen einem inneren Bedürfnisse zuschreiben, man hat sie, wie Alles, was jene Zeit im Drange der verschiedensten Einflüsse hervorgebracht hat, aus dem allmächtigen Geiste des Christenthums erklären wollen. Näher scheint es mir jedoch zu liegen, dass sie ihren Entstehungsgrund in der musikalischen Unbehilflichkeit der damaligen Zeit, in der Unfähigkeit, Melodien zu schaffen, findet, und diese erklärt sich eben, wie mehrerwähnt, darans, dass dem Gefühle durch das Einschieben einer fremden, liebearmen Sprache die Quelle seines Lebens verstopft worden war. Es ist dabei nicht zu verkennen, dass, wie weiter entwickelt werden soll, gerade dieser scheinbar ungünstige Umstand es war, dem die künftige Musik ihre so üppige, allseitige Entfaltung verdankt. Er wirkte eben mit der Macht eines stromhemmenden Hindernisses; die lange zurückgestauten Wellen mussten sich endlich zu überschwellender Höhe ansammeln, um mit nie geahnter Gewalt durchzubrechen.

Wurde also wiederholt die fremde Sprache als Ursache dieser Stockung angeführt, so muss noch dazu genommen werden, dass mit ihr eine Anzahl stehender Redensarten in den Cultus und damit in die Musik eingeführt worden waren, welche in endloser Wiederholung ihre Bedeutung für das Gemüth bald vollends verlieren mussten. In tausendfacher Wiedergabe den Worten: *Kyrie eleison* u. s. w. stets einen neuen, ihren Gemüthsinhalt treffenden Ausdruck zu geben, das war eine reine Unmöglichkeit. Naturgemäss hatten mit den stehenden Sprachformeln sich stehende musikalische Formeln verbinden müssen, und der Versuch dazu liegt allerdings vor. Allein die Schatten der Tonwelt, welche dem Alterthume entstiegen waren, wollten keine Ruhe mehr finden; sie lechzten nach Menschenblut. Mit der Speculation ging das Experiment Hand in Hand. Was wollte man doch anfangen mit diesen ruhelosen, aber lebensbaren Schemen? Der Drang, sie in ihrer Selbständigkeit kennen zu lernen und festzuhalten, war erwacht; ihm entstand zunächst eine sowohl Werth als Tonhöhe bestimmt und anschaulich bezeichnende Tonschrift.

Mit allen Hilfsmitteln vermochte aber die Theorie der Praxis wenig in die Hände zu arbeiten. Bei dem Abhandensein innerlich entwickelter Regeln, bei dem Mangel einer inneren Triebkraft zum Schaffen war sie auf den Versuch angewiesen. Meist dem Volksliede entlehnte Melodien wurden, nicht in ihrer inneren melodischen Bedeutung, sondern einfach als Toncomplexe (denn selbst solche frei zu schaffen, schien die Zeit zu arm) aufgenommen und in der nun einzig möglichen Art verwendet. Eine melodische Fortbildung war nicht denkbar; dazu fehlte es ja eben an der Grundbedingung. Daher wurde der gegebene Toncomplex wiederholt und abermals wiederholt. Schon hatte die Theorie die Möglichkeit des gleichzeitigen Zusammenwirkens verschiedener Stimmen (nicht Melodien!) entdeckt; dies gab dem Verstande, welcher sich nun fast ausschliesslich des musikalischen Schaffens bemächtigt hatte, einen Anhaltspunct zur Fortbildung. Die sich wiederholenden Notencomplexe wurden verschiedenen, nacheinanderfolgenden Stimmen zugetheilt. Dabei war es nicht mehr Sache der (brach liegenden) Erfindung, sondern nur mehr der Berechnung, welcher allerdings das nie schweigende kritische Gehör zu Hilfe kam, der das Thema aufnehmenden Stimme eine begleitende zuzufügen. Es entwickelte sich die contrapunctische Kunst, eines der seltsamsten Gebilde des menschlichen Geistes, mehr mit dem Sinne des Verstandes, dem Auge, als mit dem des Gefühls, dem Ohr, aufzufassen.

Alle Künste und Künsteleien, welche die Contrapunctik der Niederländer aufweist, dürften in dem Erwähnten einen genügenden Erklärungsgrund finden. Es gibt kaum irgend eine Combinationsmöglichkeit, die hier nicht ihre Verwirklichung gefunden hätte. Nicht dem Gefühle, sondern dem Scharfsinne wurden Räthsel mannichfaltiger Art vorgelegt. Ein geistreiches, aber seelenloses Spiel mit Tönen wurde eröffnet, welches selbst in neuester Zeit noch seine Anhänger findet.

Auffallend hat man es gefunden, dass jene Zeit für ihre ernsten, kirchlichen Zwecken dienenden Tonwerke ihre Grundmotive häufig frivolen, dem Geiste des Tonstückes geradezu widersprechenden Volksliedern entnahm. Wird damit einerseits Zeugniss abgelegt dafür, dass das Verständniss für den inneren Sinn der Melodie damals vollständig verloren gegangen war, so bestätigt es andererseits unsere Meinung von der gänzlichen Unfähigkeit jener dem Sprachleben entfremdeten Kunstmusik, Melodien zu schaffen, daher sie denn solche nahm, wo sie nur zu finden waren. In der Ausführung wurde nun eine solche Melodie behandelt, wie Psyche von den Erinnyen. Mit Mühe wird man die gefolterte, gliederverrenkte, zu den unmöglichsten Stellungen gezwungene Melodie in einem solchen Tonwerke wieder erkennen. Darauf kam es aber gar nicht an. Wie dem Fleische der böse Geist durch Kasteiungen, wurde das Profane einer solchen Melodie ausgetrieben, und so blieb nun ein bleiches, willenloses Gerippe zurück, einen Aufbau zu fördern aus menschlichen Gebeinen, aber ohne Fleisch und Blut.

Die Masse des von den Contrapunctikern Geschaffenen erklärt sich, wenn man mit uns ihr Schaffen vornehmlich als Verstandesthätigkeit auffasst. Weit entfernt von uns sei aber, diese Thätigkeit zu unterschätzen, welche wie die Triebe der Wurzel der künftigen Musik unbedingt vorangehen musste. Keineswegs soll auch behauptet werden, dass einzig und allein und ohne Ausnahme der Verstand in diesem Schaffen sich bethätigte. Der gründlichste Kenner der niederländischen Contrapunctik, W. Ambros, ertheilt ihr das Zeugniss einer tiefsinnigen, auch das Gemüth erfassenden Kunst. Freilich ist ihr auf dem Boden des Gemüthes mehr eine mystische, als eine klar ausgedrückte, zweifellos hervortretende Bedeutung eigen; den entgeisterten Formen suchte das von aussen hinzutretende Gefühl,

dem es versagt war, sie innerlich zu durchdringen, mindestens symbolische Bedeutung zu verleihen. Das *hoc significat* musste die Stelle des *hoc est* vertreten, eine Eigenthümlichkeit, die die ganze damalige Kunst charakterisirt; in ihr hat man mit Recht den inneren Zusammenhang der damaligen Musik mit der Richtung der Zeit gefunden.

Dass aber auch tiefere, unmittelbar dem Gefühle entquellende Momente in jener Musik oft aufspringen, wie ungeahnte Blüthen, um so mächtiger überraschend und inniger ergreifend, soll nicht geleugnet werden. Nur übertäubt durch fremde Einflüsse, nicht vollends erstickt war das Gemüthsleben jener Zeit. Es offenbarte sich, wo es nur durchzubrechen vermochte. Und war es in der künstlichen Musik auch der Rathlosigkeit anheimgefallen, welche ihm die Sicherheit der selbständigen Bewegung raubte, so tönte es doch frei und unbeirrt im Volksleben aus. Das Bedürfniss, welches jene Tongelehrten zum Volksliede drängte, lehrte sie auch dessen gemüthvolles Wesen ahnen. Was ihr gebundener Wille selbstthätig nicht hervorzubringen vermochte, das drängte sich ihnen hier unwillkürlich als ein Fertiges auf. Kein Wunder, wenn der benachbarte Wald, welcher den Kunsttempeln der Musik trockene Blumenzierden leihen musste, zuweilen den Duft seiner lebenden Blüthenpracht in seine Hallen hinüberbrachte.

---

## VIII.

Immer reicher durch der Vorzeit Gaben
Beut ein Geschlecht dem andern froh die Hand.
A. W. Schlegel.

Eines war der grosse unverkennbare Gewinn jener seltsamen äusserlich zusammengegliederten Tonconstructionen, welche die Kunst der Niederländer lieferte: man lernte eine Tonmasse an sich, abgesehen von jedem anderen Inhalte, als ein Ganzes zusammenfassen. In nebelhaften Umrissen anfangs, allmählich immer sichtbarer tritt die musikalische Form, und mit ihr der Sinn für die Harmonie, d. i. für eine nach einem gemeinschaftlichen Gesichtspuncte geordnete Reihe der gleichzeitig erklingenden Massen hervor. Wie Knotenpuncte heben sich allmählich harmonische Tonkörper hervor, welche nun in ihren gegenseitigen Beziehungen erfasst und als gliedernde Interpunctationen verwendet wurden. Nicht die abstracten Versuche konnten die Bedeutung der Tonica, Dominante, Unterdominante u. s. w. klarlegen; mit ihnen wäre man über das theoretische Nachbeten nicht hinausgekommen; an der Anschauung musste sich das Gefühl dafür erst entwickeln. Von selbst drängten sich diese natürlichen Zusammenklänge und ihre Beziehungen zu einander dem Gehöre auf; die durcheinandergeschüttelten Töne, jedes äusseren Bandes ledig, ordneten sich von selbst allmählich nach den ihnen innewohnenden Naturgesetzen. Als ein lebendiges und ewig giltiges musste dieses Naturgesetz allmählich über die Willkür des Verstandes Macht gewinnen. Sowie einma.. das Ohr begann, den musikalischen Schöpfungen zu lau..chen, ward es auch berufen, seine Gesetze ihnen zu dictire..n; eine andere Instanz wurde entscheidend für den Wer..th oder Unwerth der Musik. In den wirr durcheinanderfin..renden Tonelementen suchte sie den verbindenden Leit..den, die harmonische Folge. An ihr knüpfte sich das .. Verwandte, sich so zur festeren Gestaltung vereinend; da.. ..s äusserlich, zufällig Erscheinende wurde allmählich a..bgestreift. Aus diesem Verdichtungs- und Aus..scheidungsprocess ..n die Harmonie ging in geklärten Forme.. ..lgte Palestrina. hervor; den Niederländern fo.. Es ist hochinteressant, zu verfolgen, w..e die Musik aus ihrem chaotischen Zustande nun auf gänz..ich verschiedenem Wege sich wieder ihrem ursprüngl..chen Ziele näherte, bereichert mit den vielseitigen Erfa..rungen ihrer gezwungenen Wanderung. Nachdem sie mi.. der Sprache ihre leitenden Pfade verloren und sich i..s Dickicht der Contrapunctik verirrt hatte, erschloss sich ihr plötzlich der Reichthum und die Tiefe einer Welt, welche sie vorhin nur flüchtig gestreift hatte.

Mit der Harmonie war die Bedeutung des Tones an sich ins volle Bewusstsein getreten. Der Tonwelt erschlossen sich innere Beziehungen; sie vermochte fortan äusserer festigender Bänder zu entbehren. In der Harmonie offenbarten sich die Natureigenthümlichkeiten des Tones; man lernte (in der Naturharmonie) seine natürliche Schwere, seine Neigungen nach anderen Tönen hin kennen; man lernte je nach diesen verschiedenen Neigungen den Schwerpunct mehrerer Töne bestimmen und sie diesem entsprechend aneinanderfügen. Die Auffindung und Anwendung der Harmoniegesetze wäre etwa mit der Erfindung des Bogenstils in der Architektur zu vergleichen. Auch hier hatte die Kenntniss und Verwerthung der Natureigenthümlichkeit des Materiales dahin geführt, selbst bei den gewagtesten Zusammenstellungen jeder äusseren Stütze entbehren zu können. Sowie hier der Willkür des Schaffens durch die Beschaffenheit des Materials und durch die Beschränkung desselben ein Damm gesetzt wurde, so gewann auch das Tonschaffen festere Gestalt, freilich verbunden mit grösserer Einschränkung. Das bewusste Auftreten der Töne, welche in ihren Harmonien klar auf ihren Ursprung in ihrem Zusammenhange hinwiesen, konnte der Beweglichkeit der Sprachmelodie, welche flüchtig wie ein Windhauch über die Wellen der Rede hinstreift, ohne irgend zu verweilen oder sich Rechenschaft von seinen Wegen zu geben, nicht Rechnung tragen. Mit der Sicherheit eines Auftretens, welches jeden Schritt misst, war auch die Schwerfälligkeit eines solchen verbunden. „Die gewaltigen Accorde wandeln daher wie marmorne olympische Göttergestalten, minder melodiös gebildet, als im Ganzen das Gemüth bewältigend; sie ziehen vorüber, kraftvoll, weihevoll erstaunend, doch ohne die Seele im Tiefsten zu erregen.“ Dieses treffende Urtheil Krüger's über das *Stabat mater* Palestrina's kennzeichnet seinen Stil im Ganzen.

Von Wesenheit für unsere Betrachtung ist es, dass der zum Selbstbewusstsein gelangte Ton mit überwältigender Macht wieder seine Sehnsucht nach dem Worte kundgab. An Stelle der sorglos kindlichen Hingabe trat die Liebe der mündig gewordenen Jungfrau. Nicht Hand in Hand mit dem Worttexte, wie es in der griechischen Musik, wie es im Volksliede der Fall war, sieht man sie wandeln; aber ihr Sehnen erhält Ausdruck, indem sie nun seinem Geiste lauscht, denselben in sich aufnimmt und in ihrer Sprache wieder ausströmt. Eine individuelle Sprache freilich konnte diese Musik nicht sprechen; allgemein Gefühltes wiederzugeben musste sie sich begnügen. Sie war so recht ausersehen, dem noch im dunklen Untergrunde des individuellen Bewusstseins ruhenden Gemeingefühle der Andacht, der ahnungsvollen Erhebung zum Ausdrucke zu dienen; sie musste eine eminent religiöse Kunst sein; das Individuelle blieb ihr verschlossen.

Man hat in Palestrina die Blüthe der christlichen Tonkunst erblickt. Er, wie kein Anderer war ein Auserlesener der Kirche; sein Schaffen wurde als der höchste Ausdruck christlichen Wesens gepriesen. Im vollen Umfange kann dies nicht zugestanden werden. Man vergegenwärtige sich nur, dass Palestrina's Auftreten in die Zeit der Renaissance in Italien (gleichzeitig mit Rafael und Michel Angelo) fällt. Das heitere kunstsinnige Griechenthum, welches vornehmlich durch die sorgsame Pflege der Päpste und Cardinäle wieder im Kunstleben wirksam zu werden begann, der erwachte Sinn für Formenschönheit, die Vertiefung des Kunstgefühles, die lebensfrohe Anschauung, welche damit ins Leben traten, mussten wesentlich umgestaltend auch auf die Musik wirken. Zunächst galt es, den überflüssigen Ballast, mit dem sie sich beladen hatte, abzuwerfen und zu jener Einfachheit zurückzukehren, welche ihr allein eine dem wiedererwachten griechischen Kunstgeiste ebenbürtige Stellung zu verleihen vermochte. Jener Geist, welcher Rafael's Madonnen die verklärenden Schönheitslinien, welcher Buonarotti's Gestalten das vollkräftige Leben verlieh, wirkte auch, wenngleich unbewusst, auf Palestrina's Schöpfungen zurück. Der Hauch der Antike, welcher belebend die welken Gefilde jener Zeit überschwebte, weht auch in den Tempelhallen, welche der römische Tonmeister des sechszehnten Jahrhunderts aus seinen Accorden errichtet hatte.

### Schlusswort.

Von dem gemeinschaftlichen Ursprunge von Sprache und Musik ausgehend, haben wir ihren Trennungsprocess im Laufe der geschichtlichen Entwickelung skizzenhaft bis zu dem Momente verfolgt, in welchem die bei ihren Irrfahrten wunderbar bereicherte Musik sich durch Annäherung an die Sprache wieder ihrem ursprünglichen Wesen näherte. Meine Absicht, den Gedanken, welcher sich mir unabweisbar aufgedrängt hat, mehr durch beispielweise Beleuchtung, als in erschöpfender Darstellung wahrscheinlich zu machen und zu eingehender Betrachtung des bis nun zu sehr vernachlässigten Verhältnisses von Musik und Sprache einzuladen, fände noch vielfach unterstützende Belege in der geschichtlichen Entwickelung seit Palestrina bis auf unsere Zeit, sowie in einer sorgfältigeren Behandlung von Gebieten, die hier nur flüchtig berührt wurden. Ich erwähne die Entwickelung des Volksliedes, des Minne- und Meistergesanges. Dass ersteres sich der Sprachmelodie entrungen hat, bestätigen unter Anderem die dem Tonleben angehörigen Splitter, welche beim Lostrennungsprocesse der Sprach eanhaften geblieben sind, so die Allitteration, die Assonanz, der Reim, der Kehrreim, gewisse Ausrufungen von rein rhythmischer Bedeutung. Auch Minne- und Meistergesang halten sich noch knapp an die Sprache und stellen der kirchlichen Kunstmusik eine weltliche, freilich vielfach verkümmerte gegenüber.

Die seltsam ineinanderfluthenden verschiedenen Elemente, welche das Culturleben des Mittelalters beeinflussten, gelangten erst im Renaissance-Zeitalter zur theilweisen Klärung. Das Zurückgreifen auf das Griechenthum war dem Bedürfnisse entsprungen, das ursprünglich Menschliche in der eigenen Brust wieder zu Wort kommen zu lassen. Mit diesem Streben gingen die reformatorischen Ideen Hand in Hand. Für das Musikleben war es von entscheidendem Einflusse, dass die Muttersprache des Volkes wieder Eingang in die Kirche fand, dass die Gemeinde wieder lernte, Gott in ihrer Sprache zu preisen. Damit war, um mich so auszudrücken, der Sprachsinn der Musik und hiermit ihr Gemüthsinhalt wieder erweckt worden; in dieser Zeit geschah es, dass der *cantus firmus*, welcher seither, umwachsen vom verhüllenden Stimmengewebe, im Tenor lag, in den herrschenden Sopran hinaufrückte. Und ist es nicht auffällig, dass gerade in jener Zeit, welche dem deutschen Volke eine Uebersetzung des Wortes Gottes in seine Sprache gab und welche den Kirchengesang durch deutsche Texte wieder dem Herzen des Volkes zurückgab, die Melodie zur Selbständigkeit, ja bald wieder zur Alleinherrschaft gelangte?

Es bliebe noch der Einfluss der Ende des sechszehnten Jahrhunderts entstehenden Oper, die Reformbestrebungen Gluck's und namentlich als eine höchst interessante Erscheinung die Ende des achtzehnten Jahrhunderts zur Blüthe gelangende Formalmusik (sog. reine Instrumentalmusik) zu beleuchten. Aus einem Compromisse der Geberden (Tanz) und der Vocalmusik entstanden, riss sie für einige Zeit die Oberherrschaft über alle Gattungen an sich. Ueber die kurzathmigen Rhythmen des Tanzes, welcher nahezu ausschliesslich die Instrumentalmusik früherer Zeit ausmachte, hinaus hatte die in der Sprache neu aufgetauchte Melodie die Fähigkeit der Erweiterung, der theilweisen Emancipirung vom knappen Tanzrhythmus geboten. Dennoch blieben die Gesetze derselben mehr oder weniger versteckt, selbst in der ausgebildetsten dieser Formen, in der Sonate, maassgebend. Menuett und Scherzo verleugnen dieselben selbst äusserlich nicht; und der Sonatensatz, was ist er schliesslich Anderes, als die ursprünglich durch

die Bewegungen des Tanzes bedingte Eintheilung in Strophe, Gegenstrophe und Abgesang? Da sie sich über die rein rhythmische Markirung der Tanzbewegungen erhebt und bedeutungsvoll und tiefergreifend erweitert, muss sie sich von selbst dem anderen musikalischen Pole nähern, der Sprachmusik und damit dem Sprachinhalte mit seinen concreten Vorstellungen. Sie hat die sogenannte Programmmusik in ihrem unmittelbaren Gefolge.

Ich glaube, ein nicht gering zu achtender Anhaltspunct für die Beurtheilung der Musik, ihres Eindruckes, ihrer Bedeutung, ihrer Ausdrucksfähigkeit wäre in ihrer Vergleichung mit der Sprache und den Gesetzen derselben geboten. Ein fester Boden schiene mir damit gewonnen. Und welche Aufschlüsse über das Wesen naturaler Musik liessen sich nicht erwarten von einer genauen Beobachtung der Sprachmelodien verschiedener Völker in ihrem Verhältnisse zu den charakteristischen Momenten ihrer Musik! Mögen die unermüdlichen Forscher unserer Nation sich auch dieses zu lange brach gelegenen Gebietes bemächtigen; die Ausbeute wäre gewiss eine lohnende, und gälte es auch nur ein paar Steinchen zum Baue einer festgegründeten Musikwissenschaft beizutragen, so schiene mir damit besser gedient, als mit all den Luftbauten, welche auf diesem Gebiete das Auge blenden, ohne eine sichere Wohnstätte zu gewähren.

---

## Kritik.

***Musikalisches Conversations-Lexikon***, unter Mitwirkung der litterarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins, sowie zahlreicher Musikgelehrter bearbeitet und herausgegeben von Hermann Mendel. Erster Band.

Ausser dem zeitweise neu aufgelegten Schuberth'schen und dem in neuester Zeit erschienenen, ebenfalls nur in den engsten Rahmen gedrängten Oscar Paul'schen musikalischen Lexikon ist seit mehr als 15 Jahren auf diesem Gebiete nichts Bemerkenswerthes in Deutschland auf dem Büchermarkte zum Vorschein gekommen. Wie ereignissreich gerade für die Tonkunst diese Epoche gewesen, ist allbekannt; die umwälzende Strömung der neuen Richtung, die selbst in unseren Tagen ihren Abschluss noch nicht völlig gefunden, war dazumal erst in Fluss gerathen. Viele edle Meister und Jünger Polyhymniens haben seitdem ihren Erdenlauf beschlossen, und sind uns gleich seit jener Zeit keine Meister ersten Ranges erstanden, so haben doch Viele durch ihre Schöpfungen tieferes Interesse wachgerufen und Anspruch auf Beachtung erhoben. Manches glänzende Virtuosengestirn ist aufgetaucht, und die musikalische Aesthetik und Litteratur hat manchen geistvollen Vertreter gefunden.

Ueber alles Dies finden wir in den erwähnten Lexika theils zu gedrängte, theils nur höchst ungenügende und über sehr Vieles gar keine Auskunft. Musikgeschichten und Monographien, deren allerdings mehrere vortreffliche erschienen, geben nur nach einer Seite hin vollständige Aufklärung; das Technische der Tonkunst gehört nicht in ihr Bereich. Alles zu vereinen, ist die Aufgabe des Lexikons. Mit vollstem Rechte darf daher Hr. Mendel sein Unternehmen als „unabweisbares Bedürfniss", als „berechtigte Forderung der Jetztzeit" bezeichnen. Selbst bei bescheidenerer Anlage müssten wir es mit Freude begrüssen, — erst aber, so wie es sich wirklich präsentirt. Nach diesem vorliegenden ersten Bande zu urtheilen, ist es in grossartigen Dimensionen angelegt, und die bisher noch nicht dagewesene Reichhaltigkeit und Ausführlichkeit ist schon aus dem äusserlichen Umstande ersichtlich, dass 628 engbedruckte Seiten in grossem Format blos die Buchstaben A bis Bie umfassen.

Das Bestreben, jeder musikalischen Richtung gerecht zu werden (vorausgesetzt, dass die Betreffenden auch die entscheidenden Artikel ausarbeiten), ist aus dem Verzeichnisse der Mitarbeiter ersichtlich, und ist zu hoffen, dass persönliche Sympathien Niemand auf einen Platz stellen, wo er nicht hingehört, andererseits auch das wirkliche Verdienst nicht herabgesetzt werde. Die Namen Hartmann, Paul, Tappert können uns dafür bürgen, dass die neudeutsche Schule nicht stiefmütterlich behandelt werden wird; die Aufsätze in diesem Bande boten keine Gelegenheit, einen bestimmten Standpunct derselben gegenüber wahrnehmen zu können. Nur drei Hauptvertreter von entscheidender Wichtigkeit sind hierselbst behandelt: Bach, Beethoven, Berlioz, und müssen wir also bis zum Aussprechen des letzten Wortes das Erscheinen weiterer Bände abwarten.

Unmöglich können wir auf einzelne Artikel näher eingehen, selbst der bedeutenderen kann nur Erwähnung geschehen. An Gründlichkeit und Ausführlichkeit ragen hervor die Abhandlungen über: „Accord" von W. Tappert, „Arabische Musik" von L. Arends, „Aegyptische, „Assyrische, „Babylonische Musik", „Akustik" (fast ein Buch für sich), „Bezifferung" von C. Billert, „Ansatz der Stimme", „Athem", „Ausdruck" (im Gesange) von Gustav Engel, „Besaitung" von Max Albert, und eine Masse anderer grösserer und kleinerer Aufsätze, zu deren Verdeutlichung zahlreiche Illustrationen und Notenbeispiele nicht wenig beitragen. Wir glauben nicht, dass irgend etwas von Bedeutung dem umsichtigen Blicke der Mitarbeiter sich entzogen haben dürfte.

Einer weiteren Empfehlung bedarf das Lexikon schon deshalb nicht, weil es jedem mit der Musik sich ernster und gründlicher Befassenden zum unentbehrlichen Bedürfniss werden muss. **Joseph Engel.**

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Die Festtage in Bayreuth.

Die Leser des „Wochenblattes" wissen, dass Richard Wagner sich das freundliche Bayreuth ausersehen hat, um dort die Nationalbühne zu errichten, auf welcher einstmals das Hauptwerk seines Lebens, die „Nibelungen", zur Aufführung gelangen soll. Viele haben wohl schon verwundert gefragt: warum die Wahl nicht auf eine der Hauptstädte Wien oder Berlin gefallen sei, wo anscheinend die meisten Vorbedingungen vorhanden oder doch ungleich leichter zu beschaffen wären. Darauf ist zu erwidern, dass wohl keines der bestehenden Theater, so wie es ist, räumlich und baulich den weitgehenden, in mancher Beziehung unerhörten, weil nie erhörten Anforderungen genügen dürfte. Besser also auf neuem Grunde einen neuen Bau aufrichten! Die Besorgniss, es möge in einem ständigen Theater dem Künstler die rechte Stimmung, dem Publicum die nöthige Sammlung fehlen, um in Beziehung zu einem so ausserordentlichen Werke zu treten, wie die „Nibelungen"-Trilogie Wagner's eines ist, wird Jeder theilen, der sich selbst beobachtet und geprüft hat zu Hause oder unterwegs. Schnürt einer sein Reisebündel, für die Alltagssorgen ist darin kein Platz, ledig des Staubes athmet der wandernde Mensch nun auf, in sanfte Harmonie verwandeln sich alle Dissonanzen. Nicht arbeitsmüde oder blasirte Abonnenten will Wagner um sich versammelt sehen, die in der Werkstatt „Schicht", im Theater „Station" machen, sondern Touristen mit frischem Sinn, gesundem Herzen und empfänglichem Gemüthe. Aus dem Getriebe der grossen Städte musst du entfliehen, aus dem Gewühl der Heerstrasse dich lösen, durch Bergesluft und Waldesduft die Seele von dem Russ einer verbildeten, verirrten Zeit reinigen, um also würdig vorbereitet die hehren Wunder zu schauen. Wir, denen es vergönnt war, die fröhliche Pfingstzeit in dem lieblichen Bayreuth zu verbringen, begreifen nun, dass gerade dieser Ort vom Meister als Schauplatz für die Verwirklichung seiner kühnen Pläne ausersehen wurde. Die Lage ist reizend, die Luft gesund, die Bewohner sind entgegenkommend. Die Stadt kaufte den Bauplatz für das Theatergebäude und schenkte ihn dem neugewonnenen Bürger Richard Wagner; schon jetzt hat sie Grosses geleistet an Opferwilligkeit, auf deutsche Treue und Beharrlichkeit darf der Wiederbegründer der nationalen Oper auch ferner mit Sicherheit rechnen. Der Meister und sein Werk sind dort in jenem Thale wohlgeborgen. Inwieweit auf die Unterstützung der Nation zu zählen ist, wird die Folge lehren; Alles, was geschieht, vollbringen im Grunde genommen immer nur Einzelne, der Massen-Enthusiasmus hat nur fördernde Bedeutung. Einzelne Männer waren es, welche bisher die Hand boten, um nach ihrem Ermessen und Vermögen zum Gelingen des Ganzen beizutragen. Patronatsscheine — die Feinde nennen sie Actien — wurden gezeichnet, Vereine zur Erwerbung der „Bayreuther Promessen" gegründet, Concerte in derselben Absicht gegeben. Weit über Deutschlands Grenzen erstreckt sich das rührige Wirken begeisterter Anhänger, und überall findet es einen fruchtbaren Boden, — denn — was auch die Gegner höhnend, grinsend und wüthend dagegen sagen mögen — Wagner ist nicht nur der Mann der That, sondern auch der Mann der Zeit! Ob vielleicht Eins das Andere bedingt? Was Manche kaum gehofft, Viele stark bezweifelt haben, ist schnell in Erfüllung gegangen: schon jetzt erscheint das Unternehmen materiell als völlig gesichert. Fast ein Drittel der muthmasslichen Kosten liegt bereit, und im Jahre 1874 werden die „Nibelungen" in Bayreuth zur Aufführung gelangen. Früher wohl kaum!

Zur feierlichen Grundsteinlegung hatte Wagner seinen 59. Geburtstag, den 22. Mai 1872, bestimmt. Gönner, Förderer und Freunde waren eingeladen worden, diesem wichtigen Acte beizuwohnen, Beethoven's Riesen-Symphonie sollte dem festlichen Tage die musikalische Weihe geben. Für das Orchester liessen sich auserlesene Instrumentalisten aus Weimar, Wien, Leipzig, Berlin, Pest, München, Carlsruhe, Stuttgart u. s. w. gewinnen, sie folgten freudig dem Rufe des Meisters; der Chor bestand aus dem Riedel'schen Verein (Leipzig), welcher nach der Meinung eines gewiegten Kenners die besten Stimmen und die schönsten Mädchen enthält, dem Magdeburger Kirchengesangvereine, dessen Leistungen uns als vorzügliche noch in frischer Erinnerung sind, und einem Detachement Kerntruppen aus Berlin, welches unter seinem ruhmreichen Sternenbanner zwar etwas verspätet, aber doch noch zu rechter Zeit erschien. Indess, greifen wir nicht vor! Hübsch bedächtig, von Einem zum Anderen vorgehend, will der Berichterstatter seine Reiseeindrücke dem Leser erzählen. Jeder weiss Das am besten, was er selbst erlebt.

Wers eilig hat und den Trubel hasst, der meidet am Pfingstsonntage die Bahnhöfe; Tausende wollen hinaus, und mit der ganzen Rücksichtslosigkeit des Grossstädters drängt Jeder vorwärts, die Züge versäumen Zeit und Anschluss. Wer hat das nicht wenigstens einmal in seinem Leben erfahren! Klüglich verliess ich Berlin schon am Sonnabend, um dem Gedränge der Hauptstadt zu entrinnen und in dem gemüthlichen Leipzig einen Tag zu verbringen. In der Mittagsstunde des kommenden Tages rangirte sich ein Extrazug nach Hof, ein Menschenstrom wälzte sich nach dem bayerischen Bahnhofe. Mit Bedauern hörten wir, dass die Berliner Festgenossen, sonst allzeit voran, heute noch nicht einmal telegraphisch in Sicht waren! Mehrere Stunden Verspätung! In heiterem Geplauder und rosigster Stimmung erwarteten die Hunderte von Reisegenossen das Signal zur Abfahrt. Als es endlich ertönte, brandeten die bunten Wogen hoch auf, kühn, ja verwegen stürmten die Regimenter Sopran und Alt die spärlich zugemessenen Coupés. Bescheidenheit ist eine grosse Tugend, aber für Bahnhöfe eignet sie sich nicht. Ich stand mit vielen Leidensgenossen, Jeder ein Billet 2. Classe in der Hand, verwaist auf dem Perron. Wir alle verliessen uns auf unsere gerechte Sache und pochten auf unseren Schein. Das Zugpersonal rief, lief, pfiff und winkte; man bot uns Plätze an, eine Classe tiefer, Secunda war überfüllt, in Tertia gab es noch Raum. Unser Sträuben führte zu erregten Debatten mit dem gebietenden Schaffner. Da kam das regierende Rothkäppchen (oder war es das assistirende?), gewöhnlich Bahnhofsinspector genannt, und sprach im kurzbündigen Tone eines Mächtigen: „Entweder einsteigen, oder hierbleiben!"*) Husch, ins Winkelchen hinein. Und Keinen hats gereut, denn wir trafen sehr angenehme Gesellschaft, und die Weite des Weges nach Hof verringerte sich durch allerlei kurzweiliges Gespräch. Der gemeinsame Zweck schlang um die Wallfahrer, von wannen sie auch kommen mochten, schnell ein freundschaftliches Band. In Hof war es, wo die leidige Münznoth ihren Anfang nahm; hier begannen die schwierigen Gleichungen zwischen norddeutschen Passagieren und süddeutschen Kellnern. Möge die deutsche Einheit dem Kampfe zwischen Thaler und Gulden, Groschen und Kreuzer recht bald ein Ende machen!

Der längere Aufenthalt gestattete der „Compagnie", ein wenig „auszuschwärmen". Ich bewunderte die Gewandtheit, mit welcher unsere Damen die Rollen als Touristinnen spielten. Nagelneue Taschen von mancherlei Grössen und Farben trugen sie, zur Hälfte mit allerlei Geniessbarem gefüllt, wodurch auch später ein und der andere Wanderer vom Tode des Verschmachtens gerettet werden konnte; kokett hing der Plaid in seinem Riemen. Der Tourist bildet keine Nation, er ist aber durch alle verstreut zu finden, seine Tracht macht daher dem Uneingeweihten bisweilen Kopfzerbrechen. Eine gutmüthig-besorgte Eva-Tochter sagte zu einer Leipziger Concertsängerin, welche ihren „gerollten" Regenmantel mit der graziösen Nonchalance eines Husaren-Officiers zu tragen pflegte: „Fräule, Sie verliere was, 's hängt barbarisch hinte."

Von Hof aus wurden wir Zurückgesetzten endlich versetzt. Der Zufall führte hier ein aufgeräumtes Convivium zusammen, welches sich sehr bald als „Familie" constituirte. Vater und Mutter, Onkel, Kinder und Nichten fanden sich hier und hielten treu zusammen, bis die schönen Tage vorüber waren. Meile um Meile legte der brausende Zug wie im Fluge zurück; die Sonne sank, im Nebel hüllten sich die Berge, die Gedanken zogen voran: wie mags in Bayreuth aussehen? Der Inhalt des Quartier-Billets wurde studirt und memorirt; die gastliche Stadt war in

*) Im Märchen wird das Rothkäppchen verspeist, auf Eisenbahnen scheint es bisweilen Revanche nehmen zu wollen.

Districte getheilt; wer in Bezirk A wohnen sollte, hiess es, der muss auf dem Bahnhofe nach der bunten Laterne suchen, welche diesen Buchstaben trägt, das Weitere wird sich dann finden, die freundlichen Gastgeber oder deren Abgesandte wollen, um die Leuchte geschaart, die Fremdlinge erwarten. Eine ganz schlaue Einrichtung, die sich aufs Beste bewährte, als wir gegen 9 Uhr in Bayreuth anlangten. Feuerwehr und Turner bildeten eine lebende Chaine, und binnen sehr kurzer Zeit war Jeder geborgen. Mein Ziel war der „Reichsadler", unter seinen Fittigen habe ich mich sehr wohl befunden.

Die Besichtigung der Stadt auf den kommenden Tag verschiebend, benutzte ich die letzte Abendstunde, um die *historia loci* ein wenig zu studiren. Eine kleine Brochure von H. Kastner, Redacteur der „Oberfränkischen Zeitung", bot das nöthige Material. Die früheste Geschichte Bayreuth's liegt im Dunkeln. Im Anfange unserer Zeitrechnung bewohnte ein tapferer, handeltreibender deutscher Stamm, die Hermanduren, diese Gegend. Die Thüringer unterjochten das Land; in einem schrecklichen, brudermörderischen Kriege wurde es diesen von den Franken entrissen. Dann erschienen asiatische Völker: Slaven und Wenden; die Spuren der Ersteren findet man noch heutigen Tages im Lande. Viele Ortsnamen, Volksgebräuche und allerlei Volksaberglauben sind auf die Slaven und ihren Cultus zurückzuführen. Mit der christlichen Religion kam arge Bedrängniss über dieses Völkchen; Viele wurden vertrieben. Die gänzliche Unterwerfung der auf dem Gebirge Wohnenden gelang erst ums Jahr 1000. Die Stadt Bayreuth (Bayerrewt) erinnert durch ihren Namen an die Invasion der Bayern, sie ist ein von den Bayern ausgereuteter Ort, eine Reut oder Anlage (Ansiedelung) der Bayern. Gegründet mag sie unter Heinrich V. sein. Bereits 1248 ging das Bayreuther Gebiet durch Erbschaft an den (Hohenzoller'schen) Burggrafen Friedrich III. von Nürnberg über. Die Stadt entwickelte sich rasch, sie lag günstig, nämlich an der alten, berühmten Handelsstrasse, welche von Nürnberg nach Sachsen führte. Hungersnoth, Pest, Judenhetzen und schwere Plagen während der Hussitenkriege, Brände und grausame Mordthaten, Fehdes mit Raubrittern und anderes Ungemach fehlen in der Chronik der Stadt Bayreuth natürlich nicht. Es ist immer die alte Geschichte!

Den ersten Juden begegnete man im 14. Jahrhundert, den ersten Spuren der lutherischen Lehre 1517. Die erste Buchdruckerei wurde 1660 eingerichtet, die erste Fahrpost 1711. Glänzende Tage sah Bayreuth unter den Markgrafen Georg Wilhelm († 1726) und Friedrich († 1755). In die Regierungszeit des Letzteren fällt die Blüthezeit der Stadt. Sie durfte sich unter die ersten Residenzstädte Deutschlands zählen. Die Festungswerke und Mauern verschwanden, anmuthige Gärten nahmen ihren Platz ein. Die Eremitage, ein feenhafter Prachtbau, wurd vollendet, das prächtige Opernhaus gebaut. Der letzte Markgraf von Bayreuth war Alexander, er hatte ein allzu „weiches Gemüth" und taugte daher nicht für die bewegte Zeit, entsagte der Krone und trat das Fürstenthum 1791 an den nächsten Agnaten und rechtmässigen Lehensnachfolger, König Friedrich Wilhelm II. von Preussen, ab. Bis 1806 blieb das Ländchen in preussischem Besitz, dann wurde es von französischen Truppen occupirt und im Jahre 1810 an Bayern abgetreten. Die ehemalige markgräfliche Residenz ist jetzt Regierungssitz und Hauptstadt des Kreises Oberfranken.

Die eigentliche Festzeit begann für uns Fremde am Montag; es ist verzeihlich, dass ich den Morgen mit einiger Spannung erwartete. Proben und gesellige Zusammenkünfte standen auf der Tagesordnung. Die Nacht verging schnell; ich öffnete dem grüssenden Morgen die Pforten und trank mit der Gier eines Verdürstenden die frische, kühle Luft. Mein Logis rechne ich, ohne viel andere gesehen zu haben, zu den schönsten! Das einzige Fenster befand sich in einem erkerartigen Ausbau, rechts steht das alte Schloss, links sieht man (freilich in ziemlicher Entfernung) den Festplatz am Sophienberge, wo das Wagner-Theater erbaut werden soll, unweit davon die Bürgerreuth, ein reizend gelegenes Vergnügungslocal, hinter dem Sophienberge steht die Hohewarte, auf deren Plateau die Bewohner Bayreuths und des zugehörigen Landkreises einen Siegesthurm von 100 Fuss Höhe errichtet haben, zum Andenken an die nationale Wiedergeburt Deutschlands 1870–1871. Am Horizont ein Kranz von Bergen, in nächster Nähe ein blühender und duftender Garten. Die rothen Röslein eines vollblumigen Weissdorns prangen im Morgenkleide, welches der nächtliche Regen mit Perlen reich gestickt hat. Vor den Brutkästen — sie sind hierorts auf langen Stangen in den Wipfeln der Bäume angebracht — sitzen plaudernd die Staare, ihr glänzend schwarzes Gewand contrastirt mit dem frischen Grün des Laubwerks, ihre weiche Stimme ist Musik! Die Naturen sind verschieden. Für mich war diese idyllische Introduction die beste Vorbereitung zu den genialen Offenbarungen, welche Wagner — wie immer — als Dirigent zu vermitteln sich heute anschickte.

So Einer nach Bayreuth kommt und im „Reichsadler" die Glücksnummer 29 trifft, der grüsse mir die Berge in der Ferne, die Rosen am Strauch und die schwarzen Flötisten in des Baumes Krone. Und nun genug der Naturschwärmerei, die K u n s t ruft!

Es war nahe 10 Uhr, als ich die Hallen des Musentempels betrat, in welchem die erste Probe angesetzt war.

(Fortsetzung folgt.)

## Wien.

**Das Wagner-Concert — Wagner-Stimmung in Wien. — Rubinstein's „Feramors" und „Verlorenes Paradies" — Letzte Concerte der Saison.**

(Fortsetzung.)

Neben dem gewaltigen Eindrucke des Wagner-Concertes, das ein in den Annalen der Concertgeschichte unerhörtes R e i n erträgniss von 12,000 Fl. abwarf (für einen nur 2000 Personen fassenden Concertsaal ausserordentlich) sind die Erinnerungen an die unmittelbar vorhergehenden musikalischen Ereignisse stark abgeblasst. Dennoch dürfen die letzteren von einem gewissenhaften Reporter nicht ignorirt werden.

Rubinstein's dreiactige Oper „Feramors" hat — sagen wir es offen heraus — Fiasco gemacht. Wenn ein Künstler von der Beliebtheit eines Anton Rubinstein ungeachtet persönlicher Anwesenheit im Theater nur einen schwachen *succès d'estime* erringt, so ist das Werk selbst zweifelsohne durchgefallen.

Leider können wir diesmal die *vox populi* ob ihres Votums weder schelten und noch weniger corrigiren. Der Misserfolg des „Feramors" kam gerade gelegen, der Welt einmal eclatant zu beweisen, wie specifisch-musikalische und dramatisch-musikalische Begabung nicht dasselbe seien. Man sollte sich eigentlich schämen, diese Trivialität auszusprechen, aber man muss es thun, weil das grosse Publicum noch lange nicht von dem oben angedeuteten Talentunterschiede die richtige Vorstellung hegt.

Es spricht nicht sehr für den dramatischen Sinn A. Rubinstein's, dass er ein in der Anlage verunglücktes Textbuch wählte, dem schon einmal ein begabter Componist — Félicien David — zum Opfer gefallen. — Der Stoff ist bekanntlich der farbenprächtigen Dichtung Thomas Moore's („Lalla Roukh") entnommen. Die sinnbestrickende, wie ein Nachhall aus „Tausend und eine Nacht" anmuthende Wirkung des Originals wird Niemand abstreiten. Allein Etwas zu lesen und auf der Bühne zu sehen und zu hören ist denn doch zweierlei. Selbst in einer besseren Bearbeitung als der Rodenberg'schen wäre uns der dramatisch nicht fortschreitende, sondern mit Vorliebe auf local-charakteristischen (man möchte sagen „ethnographischen") Situationen verweilende Stoff zehnmal eher als geeigneter Vorwurf eines glänzenden Ausstattungsballets, als der einer uns wahrhaft ergreifenden Oper erschienen. Unter Rodenberg's Händen wurde der fremdartig-berauschende Reiz der Moore'schen Dichtung vollends abgestreift, und wir haben nur eine kindlich-naive Märchenkomödie vor uns, für die sich unsere von des Gedankens Blässe angekränkelte Zeit schlechterdings nicht zu interessiren vermag.

Recapituliren wir schnell die Fabel. Dem König von Bocchara ist Lalla Roukh, Prinzessin von Hindostan, als Braut versprochen. Er will wissen, ob ihn Lalla Roukh um seiner selbst willen und

nicht blos wegen seines Fürstenglanzes lieben werde, und schliesst sich deshalb, als Sänger verkleidet — unter dem Namen Feramors —, einer Deputation an, welche, vom bocchareisischen Grossvezier Chosru geleitet, die Prinzessin in ihre neue Heimath einführen soll. Chosru und Fadladin, der hindostanische Grossvezier (dessen bei Moore höchst originelle Physiognomie Rodenberg mit einer gewöhnlichsten Buffomaske verhüllte), bewerben sich beide um die Gunst Hafisa's, der Dienerin Lalla Roukh's.

Der erste Act (dessen Dauer 3/4 Stunde) vergeht im Wesentlichen damit, dass Prinzessin Lalla Roukh's Ankunft an der Grenze Boccharas mit Illumination, Tänzen und Gruppirungen gefeiert wird. Lalla Roukh erscheint aber nicht gleich, sondern zuerst ihr Vorläufer Fadladin, welcher dem Volke seine mannichfachen Vorzüge des Langen und Breiten auseinandersetzt. Feramors singt eine mit der Oper an und für sich nicht im geringsten Zusammenhang stehende Ballade, welche die Wuth Fadladin's erregt, der dem von Lalla Roukh begünstigten Sänger ohnehin nicht grün ist und in einer die Feueranbetung feiernden Stelle — Hochverrath wittert. Man nimmt Partei für und wider Feramors; den Aufstand, der sich darob erhebt, unterbricht plötzlich die Stimme des Muezzim, der vom Minaret herab *„Allah il Allah! Mahomet razu il Allah!“* zum Nachtgebet ruft. Sämmtliche Anwesende intoniren nun — vielleicht der einzige geistreiche Einfall des Librettisten — das *„Allah il Allah“* in regelmässigen Zeitabschnitten, während sie die Zwischenpausen zum Austausch ihrer individuellen Empfindungen benutzen. (Chosru und Fadladin Hafisa um ihre Liebe anflehend, Feramors die Prinzessin ob der Kühnheit seines Sanges um Verzeihung bittend, Lalla Roukh zärtlich antwortend.) Schliesslich begeben sich Alle, momentan versöhnt, zur Ruhe. —

Zu Anfang des 2. Actes dauert die im ersten begonnene Nacht noch fort. Der Schlaf flieht die Augen der verliebten Lalla Roukh, die ausserdem bangend der Vereinigung mit dem ungeliebten fremden Gatten entgegensieht. Rathlos irrt sie umher, um plötzlich auf Feramors zu stossen. Feramors benutzt die günstige Gelegenheit und entreisst der Prinzessin das Geständniss ihrer Liebe. Die Liebenden beginnen zu kosen; in dieser zärtlichen Situation überrascht sie Fadladin, welcher den Verräther sofort dem Galgen überliefert sehen will. Durch einen Machtspruch Chosru's wird die Execution auf den folgenden Morgen verschoben.

Im 3. Acte wird officiell bekannt gemacht (woran längst schon Niemand mehr zweifelte, nämlich), dass Feramors und der König eine Person seien, wir somit „viele Langeweile um Nichts“ ausgestanden haben. Jubel der Lalla Roukh; Chosru und Hafisa werden vereint, dem Tölpel Fadladin aber, der sich halb todt ärgert und die erlittene Blamage an allen Sängern künftig mit der Bastonade rächen will, wird grossmüthig verziehen. Es sei noch bemerkt, dass diese Lösung um ein paar Festzüge und Gruppirungen halber möglichst lange hinausgeschoben wird.

Die Musik Rubinstein's krankt an einem Capitalübel: sie ist nicht dramatisch. Von schlagfertigem Vordringen und intensiver Situationszeichnung (wie bei Rich. Wagner), von Individualisirung der Träger der Handlung (wie bei Mozart) ist nirgends die Rede. Alle, die Prinzessin, wie die Dienerin, Feramors wie sein Freund und Minister Chosru und sein Todfeind Fadladin singen auf einen Schlag, meist die trockensten landläufigen Recitative. Speciell die komische Ader scheint Rubinstein völlig versagt zu sein. In dem Fadladin hat der Textdichter unverkennbar eine zweite Auflage des Osmin aus der „Entführung aus dem Serail“ intendirt. Der Haupteffect dabei beruht auf pointirter musikalischer Declamation der Textworte (man denke an das berühmte „Erst geköpft, dann gehangen“ u. s. w. Osmin's).

Nun hat Rubinstein die ganze Partie so componirt, dass von dem textlichen Inhalte derselben — ohne eifrigstes Mitlesen des Librettos — kein Mensch eine Ahnung hat. Alle die Spracheffecte verpuffen vollständig, da man (freilich auch vorausgesetzt einen ledernen Darsteller, wie hier Rokitansky und eine liebenswürdige Akustik, wie die des neuen Opernhauses) die Musik entweder gar nicht hört, oder sie so charakterlos klingt, dass man ihr jeden beliebigen komischen oder seriösen Text unterlegen könnte.

(Fortsetzung folgt.)

## Concertumschau.

**Cöthen.** Am 15. Mai Concert des Gesangvereins unter Zuziehung der Büchner'schen Capelle und der Sängerin Frl. M. Gutzschbach aus Leipzig: 5. Suite von Lachner, „Tannhäuser“-Ouverture von Wagner, H moll-Symphoniefragmente von Schubert, Einleitung und Marsch der Kreuzritter aus Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth“, Gesangwerke von Händel, Mozart etc.

**Freiburg i. Br.** Concert des Hrn. H. Stiehl: Sonate für Pianoforte und Violoncell („von der deutschen Tonhalle preisgekrönt“ erläutert das Programm), Gesang-, Harmonium- und Claviersoli.

**Liegnitz.** Wohlthätigkeitsconcert im Schauspielhaus: Toccata von Bach, Ouverturen von Mendelssohn („Sommernachtstraum“) und Mozart („Zauberflöte“), Chor der Jünger und Engel aus Wagner's „Liebesmahl der Apostel“, Gesangvorträge des Frl. Riedel, Claviervorträge des Frl. Reichmuth (einer, wie wir lesen, besonders talentirten Kunstnovize).

**New-York.** 6. Philharmonisches Concert: Cdur-Symphonie von Schubert, Weihnachtsoratorium von Bach, „Mazeppa“ von Liszt, Andante aus Op. 97 von Beethoven, für Orchester übertragen von Liszt, Gesang- und Claviervorträge.

**Salzburg.** Am 21. Mai von Hrn. Dr. O. Bach geleitete Aufführung des „Messias“ von Händel.

**Sondershausen.** 1. Lohconcert unter Leitung des Hrn. A. Erdmannsdörfer: Huldigungsmarsch von Wagner, Orchesterscherzo von Goldmark, Einleitung zur Beethoven-Cantate von Liszt, Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben“ von Rheinberger, Suite No. 6 von F. Lachner. — Nach dieser I. Programmaufstellung zu schliessen, werden diese Concerte auch in diesem Jahre für Novitäten eine Gasse brechen.

**Stuttgart.** 4. Quartettsoirée der HH. Singer und Genossen: Quartette für Oboe, Violine, Viola und Violoncell in Fdur von Mozart, für Pianoforte und Streichinstrumente in Gmoll von Brahms und Op. 74 von Beethoven.

**Wernigerode.** Am 16. Mai vom Musikdirector Trautermann geleitete Aufführung von M. Blumner's „Abraham“ durch den Gesangverein.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Aachen.** Während der vom 1. Juni bis 1. September dauernden Sommersaison werden am hiesigen Stadttheater u. A. die Damen Orgeni aus Hannover, Ottilie Ottiker von Hoftheater zu München, Eugenie Boschotti von der Wiener Hofoper und Tietjens aus London und die HH. Theodor Formes vom kgl. Opernhaus zu Berlin und Bulss vom Hoftheater zu Cassel gastiren. — **Berlin.** Nachdem Hr. Sontheim am 14. d. M. noch den Masaniello in der „Stummen von Portici“ gesungen hatte, gab er am 18. im Opernhause den Manrico in „Troubadour“ als Abschiedsrolle. Gelegentlich der im Schauspielhause am 26. d. M. stattfindenden Aufführung der „Martha“ trat Hr. Krolop in der Partie des Plumket als Gast auf. Hr. Th. Formes beabsichtigt wegen zu geringer Beschäftigung aus dem Opernpersonalverbande auszutreten. Im Kroll-Theater soll die diesjährige Operasaison am 1. Juni eröffnet werden. Im Nationaltheater gastirten in der letzten Zeit Frl. von Ferenczy, Frl. Victorine Roseu, Frl. Mila Braunstein und die HH. Milder, Boldt und Illenberger. — **Dresden.** Im ferneren Verlaufe ihres hiesigen Gastspiels trat Frl. Minnie Hauck noch als Madelon im „Postillon“ und als Anna im „Hans Heiling“ auf. Hr. Anton Erl beschloss sein hiesiges Auftreten am 14. d M. als Graf Almaviva im „Barbier von Sevilla“. — **Frankfurt a. M.** Das dritte und vierte Gesammtgastspiel der italienischen Operntruppe des Impresario Pollini bot „La Traviata“ (am 13. Mai) und „Barbier“ (am 15. Mai); als fünftes und letztes Auftreten der Gesellschaft folgte am 17. d. M. „Dom Pasquale“. Drei Tage darauf

begann der k. k. österreich. Hofopernsänger Hr. Robinson als Rigoletto hier ein Gastspiel, welches er am 22. als Pizarro („Fidelio") und am 24. als Zampa fortsetzte. Im „Fidelio" trat ausserdem noch die Gemahlin des Genannten als „Leonore" auf. — **Hannover.** Frl. von Domassi vom Stadttheater zu Frankfurt a. M. wird demnächst im hiesigen Hoftheater einige Male gastspielen. — **Königsberg.** Jüngst errang Hr. Niemann hier durch Vorführung einiger seiner Glanzrollen (Tannhäuser, Masaniello etc.) bedeutsame Erfolge. Für die nächste Zeit steht uns ein Gastspiel des bayer. Hofopernsängers Hrn. Nachbaur bevor. — **Magdeburg.** Am 26. d. M. („Barbier von Sevilla") beschloss Hr. Theodor Wachtel jun. hier einen längeren Gastspielcyklus. — **Mannheim.** Am 26. d. M. eröffnete Hr. Betz aus Berlin unter Mitwirkung des grossherzogl. baden'schen Hofopernsängers Hrn. B. Stolpenberg aus Carlsruhe im hiesigen Nationaltheater ein Gastspiel in den „Meistersingern". Die Leitung der Oper hatte Hofcapellmeister Radecke aus Berlin übernommen. — **Prag.** Am 24. Mai begann die von dem Director Pollini geleitete italienische Operngesellschaft im hiesigen Neustadt-Theater mit Donizetti's „Dom Pasquale" eine Reihe von Vorstellungen, welche in ihrem weiteren Verlauf noch „Il Barbiere di Sevilla", „Il Trovatore" und „La figlia del Reggimento" bieten wird. — **Stuttgart.** Hr. Dr. Pockh aus Darmstadt sang am 26. Mai hier nochmals den Sarastro. — **Weimar.** Nachdem Hr. Borchers noch am 13. und 16. d. M. als Don Octavio im „Don Juan" aufgetreten war, gab er am 26. als Gennaro in der „Lucrezia Borgia" seine Abschiedsgastrolle. — **Wien.** Frl. Dillner setzte ihre Gastvorstellungen im Hofoperntheater am 17. als Zerline im „Don Juan", am 22. als Venus im „Tannhäuser" und am 24. d. M. als Page Urbain in den „Hugenotten" fort. Frl. Orgeni beginnt ihre hiesigen Gastrollen am 1. Juni als „Lucia von Lammermoor". Die Hofopernferien werden in diesem Jahre vom 16. Juni bis Ende Juli dauern. Im Theater an der Wien eröffnete die französische Operettengesellschaft des Entrepreneur Meynadier ihre Vorstellungen am 25. d. M. mit der „Grossherzogin von Gerolstein". Im Strampfer-Theater fahren die von Franchetti geleiteten Italiener mit ihren Darstellungen fort und boten neuerdings den „Troubadour" (zwei Mal), „Ernani", „Othello" (drei Mal) und „Lucia".

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 18. Mai: „Singet dem Herrn ein neues Lied" (achtstimmig) von S. Bach. Am 20. Mai: „Kyrie" und „Gloria" aus der Esdur-Messe von Hummel; Chor aus dem 9. Psalm von Fesca. Am 25. Mai: „Fünf Brünnlein sind", Lied von G. Kittan; „Kyrie, Gott heiliger Geist", Choralvorspiel für Orgel von S. Bach; „Kann ichs ermessen", Lied von E. F. Richter. Am 26. Mai: „Allmächtiger, Preis dir", Hymne von J. Haydn. Nicolaikirche am 19. Mai: Chor aus dem 9. Psalm von Fesca. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 12. Mai: „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank" von H. Giehne; „Du hast mit deiner Lieb erfüllt" von J. Eccard. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 19. Mai: „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth", achtstimmiger a capella-Chor von Mendelssohn. Am 20. Mai: Cantate („Durch Wälder geht ein Rauschen") von Ferd. Hiller. Am 26. Mai: „Lauda anima mea", Chor a capella von M. Hauptmann. St. Jacobikirche am 19. Mai: Cantate („Durch die Wälder geht ein Rauschen") von F. Hiller. Am 20. Mai: „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth", achtstimmiger a capella-Chor von Mendelssohn. Am 26. Mai: „Hosianna Gott unserm Herrscher", Sopransolo mit Chor von R. Volkmann. — **Dresden.** Neustadtkirche am 19. Mai: „Singet Jesu Dank" von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 19. Mai: Soli und Chöre aus dem „Messias" von Händel. Am 20. Mai: Duett aus dem 95. Psalm von Mendelssohn. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 26. Mai: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Worzischek und M. Haydn. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 26. Mai: Messe von Drobisch mit Einlagen von L. Weiss. Dominicanerkirche am 26. Mai: Missa brevis in D von L. Rotter mit Einlagen von W. Telle und J. Krall. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 26. Mai: Messe in C von Volkert mit Einlagen von Glöckner, Ignaz Ritter von Seyfried und Volkert. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 26. Mai: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von J. Krall und M. Haydn. Pfarrkirche zu Mariahilf am 12. Mai: Messe von Sechter mit Einlagen von C. Wolf und L. Weiss. Am 19. Mai: Messe in B von Mozart mit Einlagen von Krenn und Krall. Am 20. Mai: Messe von Brosig mit Einlagen von Gotthard und Kempter. Pfarrkirche in der Alservorstadt am 26. Mai: Theresien-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Mercadante und Mozart. Pfarrkirche zu Rossau am 26. Mai: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Döcker. Pfarrkirche zu Meidling am 20. Mai: Messe in C von Beethoven mit Einlagen von Mendelssohn und Rotter. Pfarrkirche zu Ober-St. Veit am 20. Mai: Deutsche Messe von Schubert und „Segenlied" von F. Lauer.

## Opernübersicht.

(Vom 12. bis 25. Mai.)

**Leipzig.** Stadtth.: 12. Freischütz; 15. Meistersinger; 17. Weisse Dame; 19. Martha; 20. Afrikanerin; 23. Fidelio; 25. Diana von Solange (Ernst, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 13. Feensee; 14. Stumme von Portici; 16 Freischütz; 18. Troubadour; 19. Weisse Dame; 23. Czaar und Zimmermann; 25. Hugenotten. Nationalth.: 12. u. 13. Troubadour; 14. u. 15. Figaro's Hochzeit; 16. u. 24. Lucrezia Borgia; 17. Martha; 19. u. 25. Freischütz; 20. Postillon von Lonjumeau. Walhalla-Volksth.: 14., 15., 17., 18. u. 24. Flotte Bursche; 16. Schöne Galathea. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 12. u 15. Blaubart; 13. Schöne Helena; 16. Grossherzogin von Gerolstein; 17. u. 18. Hanni weint, Hansi lacht; 19. u. 24. Perichole; 25. Banditen. — **Breslau.** Saisonth. im Wintergarten: 12. Weisse Dame; 13. Lucrezia Borgia; 14. Lustige Weiber; 15. Troubadour; 16. Romeo und Julia (Bellini); 17. Martha; 23. Martha; 24. Maurer und Schlosser; 25. Regimentstochter. Lobe-Th.: 14. Dorothea; 15. Schöne Galathea, Fritzchen und Lieschen; 16. Banditen; 18. u. 23. Paimpol und Perinotte. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 12. Zauberflöte; 13. u. 18. Fritzchen und Lieschen; 14. Barbier von Sevilla; 15. Postillon von Lonjumeau; 19. Prophet. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 12. Stumme von Portici; 13. La Traviata; 15. Barbier von Sevilla; 17. Dom Pasquale; 20. Rigoletto; 22. Fidelio; 24 Zampa. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 12. Jüdin; 13. Nachtwandlerin; 16. Prophet; 24. Figaro's Hochzeit. — **Magdeburg.** Stadtth.: 12. Freischütz; 14. Figaro's Hochzeit. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 12. Zauberflöte; 15. Alessandro Stradella. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 12. Glöckchen des Eremiten (Maillart); 14. Medea; 17. Lustige Weiber; 20. Freischütz; 21. Alessandro Stradella; 23. Czaar und Zimmermann. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 14. Troubadour; 18. Rienzi; 21. Meistersinger; 23. Nachtlager von Granada. Neustädter Th.: 24. Dom Pasquale. Novomestské divadlo: 13., 15. u. 20. Zaklety princ (Hrimaly); 14. Faust a Markéta; 17. Svatojanské proudy (Rozkosny); 22. Carostrélec (Weber). Letni divadlo na hradbach: 13. Bandité (Offenbach); 17. Ostri Hosi (Suppé). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 12. Lohengrin; 14. Gute Nacht, Herr Pantalon (Grisar); 16. Dornröschen (G. von Linder). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 14. u. 16. Don Juan. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 13. Fliegender Holländer; 14. Prophet; 16. Stumme von Portici; 17. Don Juan; 18. Margarethe; 19. Freischütz; 21. Martha; 22. Tannhäuser; 24. Hugenotten; 25. Wasserträger. Carl-Th.: 12. u. 13. Salon Pitzelberger (Offenbach); 14., 17., 20. u. 24. Prinzessin von Trebisonde; 15., 19. und 25. Das Erwachen des Löwen; 22. Pariser Leben; 23. Wein, Weib, Gesang (C. Löw). Theater an der Wien: 13. u. 21 Schöne Helena; 16. Blaubart; 17. Grossherzogin von Gerolstein; 22. u 24. Perichole; 23. Indigo; 25. La grande-duchesse de Gerolstein. Strampfer-Th.: 12. u. 20. Il Trovatore; 14. Ernani; 16., 18. u. 20. Otello, il Moro di Venezia; 24. Lucia di Lammermoor.

## Journalschau.

Euterpe No. 4. „Feiertag", Composition von E. Waldbach. — Weltausstellung 1873 in Wien. — Dr. O. Wolf's Untersuchungen über die Consonanten. — Hentschel-Jubiläum. — Der Kirchengesangverein zu Magdeburg. — M. Hauptmann und F. Hauser. Biographische Skizze von Prof. Dr. A. Schöne (Abdruck aus Hauptmann's Briefen). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 21. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 22. Ueber Entstehung und Ausbildung des Gesanges. Von Caroline Pruckner. — Berichte und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der denkwürdige Tag der verheissungsvollen Grundsteinlegung des Wagner-Theaters in Bayreuth verdient gewiss eine ausführliche Fixirung durch die Presse, und wir finden sicher den Beifall unserer Leser, wenn wir, ohne damit unserem über das ganze Fest Bericht erstattenden Hrn. Tappert vorgreifen zu wollen, den vollständigen Wortlaut der bei der Grundsteinlegung gesprochenen Reden an dieser Stelle mittheilen. Zuerst sprach Hr. Bürgermeister Muncker Folgendes:

„Hochverehrte Festgenossen!

Gestatten Sie dem Vertreter dieser Stadt, die vom grössten der lebenden Tonmeister auserkoren wurde, eine Pflanzstätte deutscher Kunst zu werden, gestatten Sie mir, Ihnen ein herzliches Willkommen entgegenzurufen. Willkommen den hohen Gönnern des nationalen Werkes, das hier bereitet wird, Willkommen den Tonkünstlern, die die Feier des heutigen Tages durch ihre Mitwirkung erhöhen wollen.

Sie sind hierher gekommen, um mit uns den Grundstein zu einem Bau zu legen, in welchem die künstlerische Verklärung des germanischen Geistes, Deutschlands geistiger Sieg, gefeiert werden soll.

Stehen wir auch erst beim Beginne des Werkes, so sind wir doch der lebendigsten und sichersten Hoffnung, dass das Werk auch vollendet werden, dass dem Grundstein auch der Schlussstein folgen wird.

Und diese Hoffnung gründet sich auf die deutsche Nation; ihr hat unser grosser Meister das Werk seines Lebens geweiht; sie wird darum auch hinter ihm, dem Sänger deutscher Grösse stehen, das deutsche Volk wird die grosse nationale Frage würdig lösen.

Verehrte Festgenossen! Der heutige Tag der Grundsteinlegung, der 22. Mai, hat für uns noch eine ganz besondere Bedeutung. Heute vor 59 Jahren ist der Gründer, der geistige Grundstein des Werkes, unser verehrter Meister Richard Wagner, geboren worden. Flehen wir zum Herrn, dass er ihm die Kraft erhalte, das Riesenwerk, welches unternommen ist, glücklich zu vollenden, dass er unserem grossen Meister, der mit Recht von sich sagen kann, sein ganzes Leben sei ein Kampf für die Unabhängigkeit, die Grösse und Herrlichkeit der deutschen Kunst gewesen, den Segen schenke, sich am Abende dieses sturmbewegten Lebens in Frieden der Früchte seines gewaltigen Wirkens und Schaffens zu erfreuen.

Wir haben soeben den Grundstein gelegt; bei der Ungunst der Witterung leider, ohne dass Sie alle dem Acte beiwohnen konnten. In die Kapsel wurden ausser einer deutschen, bayerischen und Bayreuther Münze ein diesen Morgen eingelangtes Telegramm Se. Maj. unseres Königs Ludwig, ein Document von der Hand unseres grossen Meisters, die Statuten des ersten Wagner-Vereins und die schriftlichen Segenswünsche der hiesigen städtischen Collegien eingelegt. Gott gebe, dass diese Segenswünsche in Erfüllung gehen, dass hier erstehe eine bleibende Wohnstätte der deutschen Kunst.

Ihr wollen wir unsere Huldigung darbringen, und ich verbinde damit ein nochmaliges herzliches Willkommen an unsere werthen Festgäste, indem ich der deutschen Kunst, ihrem Meister und ihren Jüngern ein dreifach Hoch ausbringe."

Hierauf folgten Richard Wagner's eigene Worte:

„Meine Freunde und werthen Gönner!

Durch Sie bin ich heute auf einen Platz gestellt, wie ihn gewiss noch nie vor mir ein Künstler einnahm. Sie glauben meiner Verheissung, den Deutschen ein ihnen eigenes Theater zu gründen, und geben mir die Mittel, dieses Theater in deutlichem Entwurfe vor Ihnen aufzurichten. Hierzu soll für das Erste das provisorische Gebäude dienen, zu welchem wir heute den Grundstein legen. Wenn wir uns hier zur Stelle wiedersehen, soll Sie dieser Bau begrüssen, in dessen charakteristischer Eigenschaft Sie sofort die Geschichte des Gedankens lesen werden, der in ihm sich verkörpert. Sie werden eine mit dem dürftigsten Materiale ausgeführte äussere Umschalung antreffen, die Ihnen im glücklichsten Falle die flüchtig gezimmerten Festhallen zurückrufen wird, welche in deutschen Städten zu Zeiten für Sänger- und ähnliche genossenschaftliche Festzusammenkünfte hergerichtet und alsbald nach den Festtagen wieder abgetragen wurden. Was von diesem Gebäude jedoch auf einen dauernden Bestand berechnet ist, soll Ihnen dagegen immer deutlicher werden, sobald Sie in sein Inneres eintreten. Auch hier wird sich Ihnen zunächst noch ein allerdürftigstes Material, eine völlige Schmucklosigkeit darbieten; Sie werden vielleicht verwundert selbst die leichten Zierrathen vermissen, mit welchen jene gewohnten Festhallen in gefälliger Weise ausgeputzt waren. Dagegen werden Sie in den Verhältnissen und den Anordnungen des Raumes und der Zuschauerplätze einen Gedanken ausgedrückt finden, durch dessen Erfassung Sie sofort in eine neue und andere Beziehung zu dem von Ihnen erwarteten Bühnenspiele versetzt werden, als diejenige es war, in welcher sie bisher beim Besuche unserer Theater befangen waren. Soll diese Wirkung bereits rein und vollkommen sein, so wird nun der geheimnissvolle Eintritt der Musik Sie auf die Enthüllung und deutliche Vorführung von scenischen Bildern vorbereiten, welche, wie sie aus einer idealen Traumwelt vor Ihnen sich darzustellen scheinen, die ganze Wirklichkeit der sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst vor Ihnen kundgeben sollen. Hier darf nichts mehr in blossen Andeutungen eben nur provisorisch zu Ihnen sprechen; soweit das künstlerische Vermögen der Gegenwart reicht, soll Ihnen im scenischen, wie im mimischen Spiele das Vollendetste geboten werden. —

So mein Plan, welcher Das, was ich vorhin das auf Dauer Berechnete unseres Gebäudes nannte, in die möglichst vollendete Ausführung seines auf eine erhabene Täuschung abzielenden Theiles verlegt. Muss ich das Vertrauen in mich setzen, die hiermit gemeinte künstlerische Leistung zum vollen Gelingen zu führen, so fasse ich den Muth hierzu nur aus einer Hoffnung, welche mir aus der Verzweiflung selbst erwachsen ist. Ich vertraue auf den deutschen Geist und hoffe auf seine Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in denen er, wie im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in allerkümmerlichster Entstellung dahinsiechte. Ich vertraue hierfür vor Allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiss, wie willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald der deutsche Meister ihnen denselben wach ruft; ich vertraue auf die dramatischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, dass sie wie zu einem neuen Leben verklärt werden konnten, sobald der deutsche Meister sie von dem eitlen Spiele einer verwahrlosenden Gefallkunst zu der ächten Bewährung ihres so bedeutenden Berufes zurückleitete. Ich vertraue auf unsere Künstler und darf dies laut aussprechen an dem Tage, der eine so auserwählte Schaar derselben auf meinen blossen freundschaftlichen Anruf aus den verschiedensten Gegenden unseres Vaterlandes um mich versammelte: wenn diese, in selbstvergessener Freude an dem Kunstwerke unseres grossen Beethoven's Wunder-Symphonie Ihnen heute als Festgruss zutönen, dürfen wir Alle uns wohl sagen, dass auch das Werk, welches wir heute gründen wollen, kein trügerisches Luftgebäude sein wird, wenn gleich wir Künstler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in ihm zu verwirklichenden Idee verbürgen können.

An wen aber wende ich mich nun, um dem idealen Werke

auch seine solide Dauer in der Zeit, der Bühne ihre schützende monumentale Gehäusung zu sichern?

Man bezeichnete jüngst unsere Unternehmung öfter schon als die Errichtung des „National-Theaters in Bayreuth". Ich bin nicht berechtigt, diese Bezeichnung als giltig anzuerkennen. Wo wäre die „Nation", welche dieses Theater sich errichtete? Als kürzlich in der französischen National-Versammlung über die Staatsunterstützung der grossen Pariser Theater verhandelt wurde, glaubten die Redner für die Forterhaltung, ja Steigerung der Subvention sich feurig verwenden zu dürfen, weil man die Pflege dieser Theater nicht nur Frankreich, sondern Europa schuldig wäre, welches von ihnen aus die Gesetze seiner Geistescultur zu empfangen gewohnt sei. Wollen wir uns nun die Verlegenheit, die Verwirrung denken, in welche ein deutsches Parlament gerathen würde, wenn es die ungefähr gleiche Frage zu behandeln hätte? Seine Discussionen würden vielleicht zu der bequemen Abfindung führen, dass unsere Theater ja eben keiner nationalen Unterstützung bedürften, da die französische National-Versammlung ja auch für ihre Bedürfnisse bereits sorgte. Im besten Falle würde unser Theater dort so behandelt werden, wie noch vor wenigen Jahren in unseren verschiedenen Landtagen dem deutschen Reiche es widerfahren musste, nämlich: als Chimäre.

Baute sich vor meiner Seele wohl auch der Entwurf des wahrhaften „deutschen Theaters" auf, so musste ich doch sofort erkennen, dass ich von Innen und Aussen verlassen bleiben würde, wollte ich mit diesem Entwurfe vor die Nation treten. Doch meint Mancher wohl, was Einem nicht geglaubt werden könne, würde vielleicht Vielen geglaubt: es dürfte am Ende gelingen, eine ungeheure Actien-Gesellschaft zusammenzubringen, welche einen Architekten beauftrüge, ein prachtvolles Theatergebäude irgendwo aufzurichten, dem man dann kühn den Namen eines „deutschen Nationaltheaters" geben dürfte, in der Meinung, es würde darin gar bald von selbst auch eine deutsch-nationale Theaterkunst sich herausbilden. Alle Welt ist heut zu Tage in den festen Glauben an einen immerwährenden und namentlich in unserer Zeit äusserst wirksamen, sogenannten Fortschritt, ohne sich eigentlich wohl darüber klar zu sein, wohin denn fortgeschritten werde und was es überhaupt mit diesem „Schreiten" und diesem „Fort" für eine Bewandtniss habe; wogegen Diejenigen, welche der Welt wirklich etwas Neues brachten, nicht darüber befragt wurden, wie sie sich zu dieser fortschreitenden Umgebung, die ihnen nur Hindernisse und Widerstände bereitete, verhielten. Der unverholenen Klagen hierüber, ja der tiefen Verzweifelung unserer allergrössten Geister, in deren Schaffen wirklich der einzige und wahre Fortschritt sich kundgab, wollen wir an diesem Festtage nicht gedenken; wohl aber dürften Sie Demjenigen, dem Sie heute eine so ungemeine Auszeichnung gewähren, es gestatten, seinige innige Freude darüber kundzugeben, dass der eigenthümliche Gedanke eines Einzelnen schon bei seinen Lebzeiten von so zahlreichen Freunden verstanden und förderlich erfasst werden konnte, wie Ihre Versammlung heute und hier mir dies bezeugt.

Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Theilnehmende zu wenden; nur um Ihre Mithilfe für mein Werk konnte ich Sie angehen: dieses Werk rein und unentstellt Denjenigen vorführen zu können, die meiner Kunst ihre ernstliche Geneigtheit bezeigten, trotzdem sie ihnen nur noch unrein und entstellt bisher vorgeführt werden konnte, — dies war mein Wunsch, den ich Ihnen ohne Anmaassung mittheilen durfte. Und nur in diesem, fast persönlichen Verhältnisse zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen wollen, der das ganze, uns noch so kühn verschwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll. Sei es jetzt auch blos ein provisorisches, so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äussere Form des deutschen Wesens eine provisorische war. Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und dieser Tempel wird dann gerade so den inneren Geist auch nach Aussen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigenthümlichkeit sich selbst angehört. So will ich diesen Stein als den Zauberstein bezeichnen, dessen Kraft die verschlossenen Geheimnisse jenes Geistes Ihnen lösen soll. Er trage jetzt nur die sinnvolle Zurüstung, deren Hilfe wir zu jener Täuschung bedürfen, durch welche Sie in den wahrhaftigsten Spiegel des Lebens blicken sollen. Doch schon jetzt ist er stark und recht gefügt, um dereinst den stolzesten Bau zu tragen, sobald es das deutsche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in seinen Besitz zu treten. Und so sei es geweiht von Ihrer Liebe, von Ihren Segenswünschen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen trage, Ihnen Allen, die mir wünschten, gönnten, gaben und halfen! — Er sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Aufrufe zu folgen; der Sie mit dem Muthe erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruss zujauchzt!"

An diese inhaltsschwere Rede schloss sich der Chor „Wacht auf, es nahet gen den Tag" aus den „Meistersingern" an, an welchen Vortrag Hr. Banquier Feustel die nachfolgenden Schlussworte knüpfte:

„Wie Ihnen bereits der geehrte Meister angedeutet, ist es namentlich unser geliebter König und dessen, den Idealen zugewendeter Sinn gewesen, der ihm an diese Stelle geholfen, der ihm den geistigen Grundstein zu dem grossen Werke gelegt hat. Nichts ist deshalb wohl natürlicher, als wenn wir dem Fürsten unseres Landes, den wir Bayern aus vollem Herzen lieben, in diesem Augenblicke unsere Huldigung zuwenden; aber auch den anwesenden Nichtbayern wird es nicht schwer fallen, sich dieser Huldigung anzuschliessen, denn Bayerns Fürst hat Verdienste, die weit über Bayern hinausgehen. In schwer bewegter Zeit hat er als deutscher Patriot unter schwierigen Verhältnissen das Richtige für Deutschlands Grösse gefunden, hat, einem der ältesten Fürstengeschlechter Europas angehörend, als Erster dem deutschen Kaiser und Reich sich zugewendet und gehuldigt!

Solchen Monarchen zu ehren, heisst sich selbst, heisst den Tag, die Stunde ehren, und deshalb stimmen Sie mit ein in den Ruf: Es lebe Se. Maj. der König Ludwig II.

Wir haben noch eines Mannes zu gedenken, dessen Namen, so lange die Erde noch einen Deutschen trägt, mit Ehrfurcht genannt werden wird. Die grossen Ereignisse, welche wir vor Kurzem staunend durchlebt, welche, je mehr Zeit darüber hinstreichen wird, wichtiger und grossartiger den Nachlebenden erscheinen werden, haben wir diesem Manne zu verdanken, der in Pflichttreue als unerreichtes Muster und Vorbild jedes deutschen Mannes gelten kann. Diesem hochverehrten Mann, dem deutschen Kaiser Wilhelm aus vollem Herzen ein dreifaches Hoch!"

In dem Grundstein sind, um hier noch die betr. Mittheilung in der Rede des Hrn. Muncker zu ergänzen, folgende Gegenstände aufbewahrt worden:

1) Ein Telegramm Sr. Maj. des Königs Ludwig II. folgenden Wortlautes: „An den Dichtercomponisten Hrn. Richard Wagner in Bayreuth. Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, theuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem grossen Unternehmen im nächsten Jahre. Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint.
Kochel, 2. Mai 1872. Ludwig."
2) Eine handschriftliche Urkunde von Richard Wagner mit folgenden poetischen Zeilen:
„Hier schliess ich ein Geheimniss ein,
Da ruh es viele hundert Jahr!
So lange es verwahrt der Stein,
Mach es der Welt sich offenbar."
Bayreuth, 22. Mai 1872. Richard Wagner.
3) Ein Exemplar der Statuten des 1. deutschen Wagner-Vereins in Mannheim.
4) Ein Glückwunschschreiben der beiden Bayreuther städtischen Collegien.
5) Alte Münzen früheren Bayreuther Gepräges.
6) Ein bayerischer Vereinsthaler.
7) Ein deutsches 20Markstück.

* Bei dem einzigen Charakter des vorwöchentlichen Festconcertes in Bayreuth wird es unsere Leser interessiren, Näheres auch über die Elemente zu erfahren, aus welchen der Orchesterkörper zusammengesetzt war. Wir führen zu diesem Zwecke die Künstler in alphabetischer Reihenfolge ihrer Heimathsorte auf: Violine I. HH. Alex. Böhmer, G. Edler und S. Taborowski aus Berlin, C. Will aus Carlsruhe, R. Heckmann und J. S. Svendsen aus Leipzig, F. Fleischhauer aus Meiningen, L. Abel aus München, W. Schwendemann aus Speyer, Edm. Singer und H. Wehrle aus Stuttgart, Th. Freiberg, F. Hart und F. Weissenborn aus Weimar, J. Grün, J. Hellmesberger jun. und J. Maxintsak aus Wien, A. Wilhelmj aus Wiesbaden. Violine II. HH. L. Fahland und J. Hillmer aus Berlin, J. Glück und E. Steinbrecher aus Carlsruhe, J. Hild und H. Hildebrandt aus Mannheim, F. Brückner aus München, J. Sabathiel aus Pest, Fr. Neumeister aus Stuttgart, E. Börner, C. Hager, W. Huhn und C. Reichmann aus Weimar, W. Kachler, A. Nikisch und J. Steiner aus Wien. Viola. HH. Barnbeck, Dr. W. Langhans und G. Richter aus Berlin, H. Klesse aus Leipzig, Jul. Pfeffer aus Meiningen, Ant. Thoms aus München, Vlad. Labler aus Olmütz, C. Bloss aus Rudolstadt, M. Bärmann aus Stuttgart, S. Bachrich, Alex. Buchta und Jul. Dasing aus Wien. Violoncell. HH. H. Jacobowski aus Berlin, W. Lindner aus Carlsruhe, F. Grünewald und Ferd. Langer aus Mannheim, Hipp. Müller aus München, F. Fischer aus Pest, O. v. Roda aus Rudolstadt, Krumbholz aus Stuttgart, G. Apel und C. Friedrichs aus Weimar, R. Hummer und C. Udèl aus Wien. Contrabass. HH. Baakstein, W. Sturm und C. Zerbst aus Berlin, Ch. Kummer aus Meiningen, C. Trautsch aus Pest, Fr. Ahrens aus Weimar, Fr. Simandl und Ed. Stanêk aus Wien. Flöte. HH. H. Marschall und C. Schultze aus Meiningen, Franz Doppler aus Wien. Oboe. HH. P. Wieprecht aus Berlin, Drescher aus Rudolstadt, C. Pöck und Leop. Swoboda aus Wien. Clarinette. HH. A. Reinèl aus Pest, L. Kohlschmidt und Saul aus Weimar. Fagott. HH. C. Immisch und E. Sode aus Weimar, W. Krankenhagen und C. Röder aus Wien. Horn. HH. C. Kiel, F. Petzolt, E. Schmidt und Jul. Wiessler aus Weimar, Raim. Drescher, Wilh. Kleinecke sen., Wilh. Kleinecke jun. und Jos. Schen aus Wien. Trompete. HH. Wilh. Kühnert aus Pest, Friedr. Kiel aus Weimar, Joh. Kandler aus Wien. Posaune. HH. Ed. Grosse, Fr. Haupt und R. Haushalter aus Weimar. Tuba. Hr. J. Sailer aus Bayreuth. Pauke. HH. Fr. Hentschel aus Berlin, Wilh. Jaeckel aus Mannheim. Grosse Trommel. Hr. Hans Richter aus Pest. Kleine Trommel. Hr. Wilh. Jaeckel aus Mannheim. Triangel. Hr. E. Bellovits aus Pest. Becken. Hr. V. Langer aus Pest. Diese hundert Mitwirkende vertheilten sich demnach auf 15 verschiedene Städte nach folgenden Ziffern: Bayreuth 1, Berlin 14, Carlsruhe 4, Leipzig 3, Mannheim 5, Meiningen 5, München 4, Olmütz 1, Pest 7, Rudolstadt 3, Speyer 1, Stuttgart 5, Weimar 23, Wien 23, Wiesbaden 1. — Dieser nach Zahl wie Güte gleich imposanten Orchestermasse stand ein ebenso vorzüglicher Chor von 226 Sängern und Sängerinnen gegenüber, zu welchem Prof. C. Riedel aus Leipzig durch Vereinigung von Mitgliedern seines Vereins (107 Mann), des Kirchengesangvereins zu Magdeburg (72 Mann) und 8 Sängern aus Jena 187 Mitwirkende (63 Soprane, 41 Alte, 35 Tenöre, 48 Bässe) und Prof. Stern aus Berlin mit Mitgliedern seines Vereins und anderen sangestüchtigen Kräften 40 Theilnehmer gestellt hatten. In diesem Chore mitzusingen hielten ausser den das Soloquartett in der Symphonie bildenden Damen Frl. M. Lehmann, Frau Jachmann-Wagner und HH. Niemann und Betz weitere Concertsängerinnen wie Frl. Gertrud Bussler aus Halle a. S., Frl. Marie Klauwell und Frl. Th. Friedländer aus Leipzig, Frl. Jenny Meyer aus Berlin etc. nicht unter ihrer Würde.

* Dr. C. Th. Heigel veröffentlicht nachstehende, das Grabmal von O. di Lasso betreffende Anregung: „Professor Rheinberger erzählte mir vor einiger Zeit: er habe in einer Biographie des Orlando di Lasso*) gelesen, dass der Grabstein dieses Meisters zu Anfang unseres Jahrhunderts in den Besitz meines Grossvaters, des Hofschauspielers Heigel in München, übergegangen sei. Ich konnte auf die Frage nach dem gegenwärtigen Verwahrungsort des Monuments keinen Aufschluss geben. Nun stiess ich vor einigen Tagen zufällig auf einen Brief des Notars und Bibliothekars Delmotte zu Mons an König Ludwig I. vom 4. Mai 1834, worin er um Erlaubniss nachsucht, das in München verwahrte archivarische Material benutzen zu dürfen, welches für eine biographische Arbeit über seinen grossen Landsmann, Roland de Lattre, von Belang sei. Es wird darin auch erwähnt, dass Delmotte durch den Custos der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, Schmiedhamer, auf einen Grabstein des Orlando aufmerksam gemacht wurde, welcher gänzlich unbeachtet in einem Garten des Frl. v. Mannlich in München stehe. Delmotte bittet, ihm eine Zeichnung nach diesem Denkmal fertigen zu lassen. König Ludwig wies den damaligen Bibliothekdirector Lichtenthaler an, dem Wunsche des Gesuchstellers zu willfahren. In seinem Vollzugsbericht an den König führt Lichtenthaler an: der Grabstein habe sich wirklich in einer finsteren Scheune des Hofbaumagazins unweit der Steinsäge vorgefunden. Eine getreue Copie, durch den Maler Gustav König gefertigt, wurde dem belgischen Bibliothekar übermittelt, der einen Stich nach dieser Zeichnung seiner *Notice biographique sur Roland de Lattre* beifügte. Zugleich fand ich in einem Memoiren-Manuscript des ehemaligen Gemäldegallerie-Directors v. Mannlich die Notiz: dass dieser um das Jahr 1805 Schlösschen und Garten meines Grossvaters, in der Tannenstrasse gelegen, durch Kauf erwarb. Dadurch wurde in mir der Wunsch rege, jenes Grabdenkmal kennen zu lernen. Auf eine Anfrage bei dem gegenwärtigen Eigenthümer des Gartens, Hrn. Procuraträger Fischer, erfuhr ich jedoch, dass sich ein solcher Stein dort nicht mehr vorfinde. Ich sah mich nun in der einschlägigen Litteratur nach weiteren Anhaltspuncten um und fand in einer biographischen Skizze über Orlando di Lasso, von Reichsarchivrath Muffat verfasst (Hormayr's Taschenbuch für vaterländische Geschichte, Jahrgang 1852, S. 244) die Nachricht: König Ludwig I. habe dem Grabstein eine geeignete Stelle im Gebäude der k. Akademie der bildenden Künste angewiesen. Herr Reichsarchivrath Muffat theilte mir mündlich mit: er selbst habe den Stein noch vor 26 Jahren im Hofraume jenes Gebäudes gesehen, auf jener Seite, wo sich ehemals die Hörsäle der Universität befanden. Aber auch die Nachforschung im Akademiegebäude führte wider Erwarten zu keinem Ergebniss. Die „geeignete Stelle" war weder Beamten noch Bediensteten der k. Akademie bekannt. Wohin kam der Grabstein? Vermuthlich steht er unbeachtet in einem Kellergelass oder Magazin der k. Akademie oder im Depot einer anderen öffentlichen Sammlung. Die Copie in Delmotte's Buch zeigt aber, dass das Denkmal, abgesehen von der historischen Bedeutung, auch auf Kunstwerth Anspruch machen darf. Delmotte gibt (nach Lichtenthaler's Angaben) folgende Beschreibung: Der Grabstein, ehedem im Friedhof des Franciscanerklosters in München aufgerichtet, ist aus röthlichem Marmor gefertigt und hat 3½ Fuss in der Höhe und 7 Fuss in der Breite. Der Breite nach ist er in zwei Theile abgetrennt. In der Mitte der oberen Hälfte befindet sich ein Basrelief, die Grablegung Christi darstellend; es enthält sieben Figuren, im Hintergrunde zur Rechten sieht man Jerusalem, zur Linken den Calvarienberg; auf dem Grabmal Christi ist die Jahreszahl 1595*) eingegraben. Zu beiden Seiten des Reliefs sind Tafeln mit folgender (allerdings wenig correcten, ja zum Theil ganz unverständlichen) Inschrift angebracht:

Orlandi cineres, eheu, modo dulce loquentes,  
Nunc mutos, eheu, flebilis urna premit.  
Lassue sunt flendo charitas tua funera Lasse,  
Principibus multum chareque caesaribus,  
Belgica quem tellus genitrix dedit ingeniorum,  
Ingeniorum altrix Boja fovit humus.  
Corporis exuvias eadem quoque Boja texit,  
Post lustra ac hyemes sena bis acta duas.

*) Muthmaasslich sind damit die von unserem Blatt im vorigen Jahre gebrachten „Notizen über Orlando di Lasso" gemeint. D. Red.

*) Delmotte folgert daraus, dass das Jahr 1595 als Todesjahr Orlando's anzunehmen sei. In der Rechnung der herzoglichen Hofkammer ist aber Jahr und Tag seines Todes genau angeführt, der 14. Juni 1594. Jene Inschrift gibt mithin das Datum der Errichtung des Monuments an.

Robora, saxa, feras Orpheus, at hic Orphea traxit,
Harmoniaeque duces perculit harmonia.
Nunc quia complevit totum concentibus orbem,
Victor cum superis certat apud superos.

Der untere Abschnitt des Grabsteins enthält in der Mitte die Wappen des Tonsetzers und seiner Frau.*) Zur Rechten sieht man acht knieende Frauenspersonen; die erste hat ein Wickelkind an der Seite, die zweite einen Schild mit Orlando's Wappen; die erste ist Regina Weckinger, die Ehefrau des Musikers, die zweite seine älteste Tochter Regine, einem Herrn v. Ach vermählt. Die sechs übrigen sind Töchter und Enkelinnen Orlando's, sie tragen die Kopfbedeckung von Mädchen, die beiden ersten dagegen die Frauenhaube. Auf der entgegengesetzten Seite knieen ebenso Orlando selbst**) mit neun Söhnen und Enkeln. Beim ersten Anblick des Stiches nach dem Monument fiel mir die Aehnlichkeit mit einem Grabmal an der Ostseite der Münchener Frauenkirche auf, das sich vor allen übrigen durch eine sorgfältige Technik auszeichnet. Ich meine den Grabstein des Kaspar Weiller von Garatzhausen. Die Eintheilung ist die gleiche wie auf dem Monument des Orlando. In der Mitte der oberen Hälfte ist die Erweckung des Lazarus dargestellt. Die Figuren zeigen Aehnlichkeit mit jenen auf Orlando's Grabstein, ebenso die im Hintergrunde befindlichen Häuser. Gleich ist auch die Form der Tafeln, welche die Inschrift tragen. Endlich sind hier wie dort die Familienglieder knieend dargestellt, auch die Wappen fehlen nicht. Es unterliegt keinem Zweifel, dass beide Monumente von einem Künstler herrühren. Der Verlust des historisch bedeutenderen Denkmals ist um so bedauerlicher, als jetzt in dem Garten des Nationalmuseums, der eben durch königliche Munificenz zur Aufbewahrung ähnlicher Monumente adaptirt wird, eine „geeignete Stelle" geboten wäre. Vielleicht dienen diese Zeilen dazu, eine gründliche Nachforschung anzuregen und die Auferstehung des Verschollenen zu beschleunigen. Solche Pietät schuldet man doch den Manen des grossen Meisters, *quem ingeniorum altrix Boja fovit humus*". —

* Die „Bl. f. Th., M. u. K." regen in ihren neuesten Nummern zur Gründung eines Centralselbstverlages deutscher Tonsetzer an und entwickeln dabei die Grundzüge desselben und die Vortheile, „welche sie für die Componisten haben würden, welche durch ein solches Institut von dem Drucke der Verleger emancipirt würden". Diese Grundzüge gipfeln in Folgendem: Es ist eine Gesellschaft zu bilden, „die durch Actien ein mit 5 Procent verzinsbares Capital von 500,000 Fl. zusammenzuschiessen hätte", mit dessen procentreicherer Weitervergebung auf eine möglichst erhebliche Unterstützungssumme hinzuwirken wäre. Der Tonsetzer übernimmt entweder selbst durch Tilgung der Stich- und Druckkosten seines Werkes das Risico der Herausgabe, tritt event. in die vollständige Nutzniessung des Gewinnes ein, die bei seinem Absterben auf seine Wittwe und Kinder übergeht, oder aber er verkauft sein Manuscript und damit alle weiteren Rechte an das Institut (also in beiden Fällen ziemlich analog mit den jetzt üblichen Verhältnissen). Der Verein verlegt auch sammtliche Werke der Classiker. Der dieser Herausgabe, sowie der Gesellschaft „durch Abkauf oder Ablehen ihrer Verfasser und deren Erben" zufallende Gewinn soll zunächst zur Abzahlung des Actiencapitals, dann zur Unterstützung junger unbemittelter Tonsetzer etc. verwendet werden. (Es scheint fast, als ob der Ersinner dieses Projectes gar keine Ahnung von der in diesem Puncte mit der Edition Peters zu bestehenden Concurrenz habe.) Der Verein tritt direct mit den Sortimenthändlern in geschäftliche Verbindung und sieht einen grossen Vortheil in der Versendung mehrerer Novitätenexemplare an eine und dieselbe Handlung. (Nur ein mit den Bedürfnissen des Publicums nach neuen Werken ganz Unvertrauter kann aus letzterem Vorschlag Vortheil ersehen!) § 15 weist schliesslich auf den Werth hin, welchen die Gründung einer „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (wird in Oesterreich das Organ des Hrn. J. Müller denn gar nicht gelesen, dass man diesen Titel wählt?) für den Verein haben müsste. — Die Zukunft wird lehren, ob ein derart projectirtes Unternehmen lebensfähig ist. Wir wenigstens mochten die von den „Bl. f. Th., M. u. K." gegebene Anregung dazu nicht ganz unberührt lassen. — Mit einem anderen Plane, nämlich dem, ältere praktische und theoretische Musikwerke auf Subscription herauszugeben, befasst sich laut einem gedruckten uns gesandten Prospect die Gesellschaft für Musikforschung. Die betreffenden Werke „sollen vornehmlich, wenn auch nicht ausschliesslich, der Musikgeschichte dienen, wie Partitur-Ausgaben alter Meisterwerke, Abdrücke wichtiger theoretischer Werke im Originale und deutscher Uebersetzung und selbständige grössere geschichtliche Arbeiten". Bei Aussicht auf eine jährliche Zustellung von 30 Druckbogen hat der Subscribent im 1. und 2. Jahre à 5 Thlr., im 3. und 4. à 4 Thlr. und in den folgenden Jahren à 3 Thlr. zu zahlen, und zwar an das verwaltende Mitglied dieser Gesellschaft, den berühmten Musikforscher Hrn. Rob. Eitner, „Ganz ergebenster Rob. Eitner", wie er sich in einem dem ber. Prospect beigelegten Bittbriefe uns nennt. Im Interesse der Sache ist zu wünschen, dass für die beabsichtigte Herausgabe nicht ausschliesslich dieser Hr. Rob. Eitner in Verantwortlichkeit gezogen werde (vergl. No. 49 des vor. Jahrganges unseres Blts.).

* Wie wir zufällig in der „A. M. Z." lesen, soll der kürzlich in Bremen verstorbene Sänger Clement ebenfalls in Folge des Studiums einer Wagner'schen Partie (der des Beckmesser) verschieden sein. Bei der Natur des Redacteurs gen. Blattes, des Hrn. J. Müller, ist wohl anzunehmen, dass derselbe diese Nachricht auch wirklich glaubt, und ihr Wiederkäuen nicht blos im Aerger über Wagner's Erfolge geschieht.

* Das während der Pfingsttage in Düsseldorf abgehaltene 49. Niederrheinische Musikfest ist im Wesentlichen dem in unserer No. 19 mitgetheilten Programme gemäss verlaufen, doch, wie wir verschiedentlich hören, von nur mässigem künstlerischen Erfolg begleitet gewesen, woran die wenig genügende Vorbereitung der grösseren Musikwerke bei zum Theil sehr schwachen Kräften unter Sängern und Instrumentalisten viel Schuld gehabt haben soll. Das meiste Interesse drehte sich um den 1. Festdirigenten, A. Rubinstein, dem die Huldigungen in allen Formen zugegangen sind, wenn auch nicht als specielle Folge seiner Beziehung zu dem mitaufgeführten „Thurm zu Babel". Bei den für Sololeistungen gespendeten Beifallsgaben fanden Frau Parepa-Rosa und Hr. Gura den meisten Antheil. — Geradezu klagen hört man über die wenig gastliche, in Mehrheit höchst kostspielige Aufnahme der Chor- und Orchestermitglieder. In dieser Beziehung soll keine Fürsorge getroffen und besonders die (von einem dortigen Hôtelbesitzer unverhüllt mit Prädicaten wie [in unumgänglicher Betrunkenheit das Gasthaus verunreinigende] „Kerle" belegten) Musiker ohne allen Rath gewesen sein. Wie man weiter Letztere officiell aufgenommen, geht aus dem Umstand hervor, dass man zur Festtafel nur zwei ganz willkürlich vom Festcomité gewählte Vertreter derselben habe zuziehen wollen, die aber collegialisch genug eine Vertretung überhaupt von ihren Collegen erst abhängig machten und auf diese Anfrage eine einstimmige, die Nothwendigkeit derselben bestreitende Erklärung erhielten.

* 1873 soll nach achtjähriger Pause wieder ein allgemeines deutsches Sängerfest stattfinden. Zum Festort für diesmal wurde neuerdings München endgiltig ausersehen.

* Auf dem Friedhofe zu Meiningen wurde am 19. Mai das dem Liedercomponisten Andreas Zöllner durch freiwillige Beiträge deutscher und amerikanischer Gesangvereine errichtete Denkmal feierlich enthüllt.

* Der „N.-Y. H.-Ztg." zufolge ist am 26. April ein Theil der Bostoner Riesen-Musikfesthalle vom Sturme niedergerissen worden. Es wäre zu wünschen, dass dieses Ereigniss wenigstens deutsche Künstler von der Theilnahme an diesem grossen Musikschwindel abschreckte.

* No. 27 der „Signale" ist beinahe zur Hälfte mit Berichten über das Wagner-Concert in Wien gefüllt. Ausser der „N. Fr. Presse" (mit Hrn. Hanslick) und dem „Wiener Fremdenblatt"

*) Das Wappen stimmt genau mit der Beschreibung in dem Adelsbriefe für Orlando (7. Dec. 1570) überein.

**) Der Kopf hat unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Miniaturportrait, welches der Hofmaler Johann Mielich um das Jahr 1560 in das von der Münchener Bibliothek verwahrte Prachtexemplar der Busspsalmen des Meisters einfügte.

wird auch noch ein Originalreferat zur Richtigstellung der Meinung des Hrn. Senff über R. Wagner zum Besten gegeben. Ein Zweck wurde bei solchem Manöver auf jeden Fall erreicht: eine billige Füllung der betr. Nummer.

* Das Saison-Theater zu Breslau und das Stadttheater zu Magdeburg haben am 27. resp. 28. Mai ihre Opernsaison geschlossen. Die beiden Hofbühnen zu München werden ihre Thätigkeit am 1. Juni einstellen, um dieselbe erst am 28. Juli wieder aufzunehmen.

* Am 28. Mai ging Weissheimer's Oper „Theodor Körner" im Münchener Hoftheater zum ersten Mal in Scene.

* Fürst Poniatowsky's neue Oper „Helmina" wird am 28. d. M. in der Royal Italian Opera im Coventgardentheater zur erstmaligen Aufführung gelangen.

* Am 25. Mai ging am Leipziger Stadttheater die bereits im Jahre 1861 daselbst aufgeführte Oper „Diana von Solange" von Ernst, Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha, neueinstudirt wieder in Scene. Verschiedene Orden und Geschenke an Regisseure, Capellmeister und sonstige Mitwirkende waren die angenehme Zugabe.

* Der Claviercomponist Talexy hat sich mit Erfolg unter die Operncomponisten begeben, — mit Erfolg insofern, als eine Operette von ihm kürzlich in Paris wirklich zur Aufführung gelungte.

* Das neue Herminia-Theater zu Dresden wurde am 18. Mai eröffnet. Der zuerst für dasselbe engagirte Oberregisseur, Hr. Deutschinger, welcher dieser Anstellung zu Liebe sogar mit seiner Theaterschule von Leipzig nach Dresden übersiedelte und ausserdem seinen Posten als Redacteur der „Neuen Zeit" verliess, hat schliesslich einem Hrn. Benke weichen müssen.

* Früheren Gerüchten entgegen verlautet neuerdings, dass Bottesini auch im nächsten Jahre wieder den Capellmeisterposten an der vicekönigliehen Oper zu Cairo bekleiden werde.

* Pasdeloup in Paris wird eine Anzahl seiner diesjährigen Concerts populairs in England abhalten.

**Auszeichnungen.** Der k. würtemberg. Hofpianist W. Krüger in Stuttgart hat vom König das Prädicat „Professor" erhalten. — Decorirt wurden die HH. Musikdirector B. Bilse in Berlin mit dem Ritterkreuz 1. Classe des herzogl. sächs. Ernestinischen Hausordens, Impresario Merelli mit dem Stanislaus-Orden, und Kammervirtuos F. Botgorscheek im Haag mit dem Wasa-Orden. — Professor Julius Sachs in Frankfurt a. M. ist von der Società Filarmonica in Neapel zum Ehrenmitglied ernannt worden.

**Gestorben.** In Berlin verschied die Opernsängerin Frau Dumont-Suvanny. — Ebendaselbst ist der Componist Hugo Ulrich am 23. d. Mts. nach längerem Krankenlager verschieden.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Dr. O. Bach, Claviertrio in Esdur.
C. Jos. Brambach, „Am Rhein". Zwei Chöre für Männerstimmen mit Orchesterbegleitung, Op. 23.
H. Götz, Zwei Sonatinen für Clavier, Op. 8.
Wilhelm Speidel, Zwei Sonaten für Clavier, Op. 46.
S. de Lange, Orgelsonate über „Ein feste Burg", Op. 8.

*In Sicht:*

Edv. Grieg, Concert in Amoll für Pianoforte und Orchester.
Carl Grammann, Streichquartett in Gdur.

## Kritischer Anhang.

**L. Schlösser.** Sechs Solostücke für die Violine in Form einer Suite, Op. 39. Hamburg, Niemeyer.

Diese Solostücke sind im Wesentlichen Studien über Doppelgriffe, namentlich für das gebundene Spiel derselben. Man darf bei diesen für die Violine allein geschriebenen Stücken durchaus nicht etwa an die Bach'schen Sonaten und ähnliche Compositionen älterer Meister denken, welche den ganzen melodisch-harmonischen Apparat in dem Violinsatz vollständig enthalten; die vorliegenden Stücke, wenngleich sie vielfach die accordische Unterlage zu den melodischen und figurativen Motiven, namentlich auf den schweren Takttheilen anschlagen, sind doch nichts weniger als vollständig in jenem Sinn und nur insofern für die Violine allein gelten zu lassen, als der harmonisch-modulatorische Accordapparat sich aus dem Vorhandenen errathen, sagen wir: in Gedanken ergänzen lässt. Besondere musikalische Eigenthümlichkeiten und hervorstechende Züge vermögen wir nicht zu entdecken. Die Stücke sind: Introduction und Fuge, Gavotte, Sarabande, Corrente, Menuett und Pastorale, von denen die Corrente am gelungensten ist und sich wohl zum Solovortrag eignet; beiläufig wollen wir hier noch bemerken, dass der Takt in dieser No. nicht, wie angegeben, ein zweitheiliger $^6/_4$, sondern dreitheiliger $^3/_2$ ist; ganz verfehlt im Charakter dagegen ist die Menuett. Bei den mancherlei Schwierigkeiten, welche die Stücke enthalten, sind dieselben für das technische Studium den Violinspielern zu empfehlen.

A. M.

---

**Louis Pabst.** Deutsche Volkslieder mit freier Benutzung der Originalmelodien für das Pianoforte übertragen. 3 Hefte à $12^1/_2$—$17^1/_2$ Ngr. Nürnberg und München, Wilhelm Schmid.

Es bleibt dabei: „Variatio delectat". Da aber vor ein paar Jahrzehnten die musikalische Variation als solche, d. h. ihrem Namen und ihrer Form nach, je mehr und mehr aus der Mode kam, so bot man die unvermeidliche Veränderung unter anderem Namen und anderem Gewande. Seit ungefähr einem Vierteljahrhunderte wimmelt es nun auf dem musikalischen Markte von „Paraphrasen", „Transscriptionen", „Uebertragungen" und „Bearbeitungen" zahlloser Volks- und Opernmelodien etc. Nun aber hat, unserer Meinung nach, die Uebertragung (und Dem Aehnliches) nur dann eine Berechtigung und beziehentlich einen Werth, wenn sie als geschmackvolle Ausschmückung oder gleichsam als Interpretation, als Commentar einer Melodie und zwar so auftritt, dass auf den Charakter derselben — wenn sie überhaupt einen hat — möglichst Rücksicht genommen wird; wenigstens aber dünken uns manche Melodien zu gut zu sein, als dass man sie ähnlich wie jene Gummi-Elasticum- und Kautschuk-Gebilde behandeln dürfe, deren Form sich durch Ziehen und Drücken kurzweilig und ergötzlich verändern lässt, — oder wie eine Ankleide-Puppe, die von kindischer Hand mit allerhand Flitter und Flatter nicht eben geschmackvoll behängt und überladen wird. — Die vorliegenden Pabst'schen Uebertragungen (1. „Kommt ein Vogel geflogen". 2. „Morgen muss ich fort von hier". 3. „Jetzt gang i ans Brünnele") gehören nicht zu den schlechtesten, die es giebt, aber auch nicht zu den besten; mindestens protestiren wir entschieden gegen ein etwaiges päbstliches Infallibilitäts-Dogma. Sie treten möglichst gespreizt und prätentiös auf: — Begleitungsfiguren, Läufer, Gänge und Phrasen, die theilweise geflissentlich schwer gemacht zu sein scheinen und meist ebenso weitgriffig, als abgegriffen sind, häufig aber eine Klingelei und Bimmelei à la Rosellen, Brinley Richards und Consorten bieten (z. B Heft 2, Seite 5—7); — viele geblähte 7—8stimmige Accordfolgen, die uns sehr „auf gespannten Fuss" mit Herrn Pabst bringen könnten, weil er mit dem Publicum eben so häufig als unnöthig auf gespannter Hand lebt; — vieles Arpeggien-Gekoller; — etliche harmonische Grimassen, etliche sonstige Kakophonien, die gar keinen Zweck haben, als dass sie eben schlecht und zwar für ein normales Ohr unerträglich schlecht klingen.

H. St.

**Briefkasten.** *M. P. in G.* Ihr sich an die Interpretation der „Walküre“ anknüpfender Wunsch wird sich realisiren lassen. Den interessanten Ausspruch J. Paul's werden wir gelegentlich verwenden. — *D. E. in C.* Wir sind mit Ihrem Vorschlag einverstanden.

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige von **Friedrich Brandstetter** in Leipzig.

Leipzig, den 7. Juni 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 24.



## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

### Zweiter Act.

#### 1. Scene.

(Fortsetzung und Schluss.)

Jeder der einzelnen Gedankencomplexe wird nämlich durch einen Ganzschluss (Dominante — Tonica) abgegrenzt, eine Erscheinung, welche innerhalb des Gedankenflusses nie eintritt. Der erste Abschnitt geht von der Harmonie Edur aus und mündet im Dreiklang Emoll (Vertrags-Motiv der Riesen) Wir finden auch eine wohlgeordnete, dem Inhalte der Rede entsprechende musikalische Gliederung, die hier in 6+6 Takten nach der Parenthese „Eines höre" in 6+8 Takten gegeben ist (A. 88 und 89). Rhythmisch betrachtet, zeigt die Melodie den Charakter gewisser Stetigkeit, da der gelassene Ton Wotan's alle Leidenschaft fern hält; daher überschreitet der Umfang der Melodie auch kaum die Grenze einer Octave. Ich streife mit dieser Bemerkung an den dritten für die Melodie maassgebenden Factor: den Tonfall, der seiner Hebung und Senkung nach gleichen Schritt hält mit der Gradation des poetischen Inhalts. Der Mittelpunct des Gedankencomplexes liegt in dem Verlangen Wotan's nach einem freien Helden; mit dem Ausdruck „Held" erreicht auch die Melodie das höchste Intervall *d*; vorher hatte sie sich von *gis* aus auf dem Worte „traf" bis zum *c* erhoben, nach jener Steigerung sinkt sie wiederum über *c* („Göttern") und *h* („wirken") herab und wird in die harmonische Cadenz verschlungen.

Ein Ganzschluss in Gdur („Durch dich trotzt er allein") beschliesst den zweiten Abschnitt (A. 90), der durch den Trugschluss Edur — Dmoll (Fricka-Motiv) in zwei Hälften sich theilt. Die erste Hälfte (von dem Worte „Sinne" an zu rechnen, da „mit tiefem" blos als Auftakt gilt) hat wiederum zwei Gliederungen: einmal acht Takte, auf welche die zweitaktige Apostrophe Wotan's folgt, sodann acht Takte bis zum Trugschluss. Auch die zweite Hälfte hat eine Ausdehnung von acht Takten. Belebter als im ersten Abschnitt erscheint hier die Rhythmik der Melodie; zwar entlehnt sie in der ersten Hälfte Rhythmus und Phrase aus dem Gesange Wotan's (Fricka's Worte sind nämlich bis dahin der Ausdruck göttlichen Bewusstseins), durch die Apostrophe Wotan's aber wird die Eifersucht Fricka's wach, und bei stets gedrängteren Phrasen in immer mehr verengten Rhythmen treibt die Melodie unaufhaltsam ihrem Ende zu. Namhaft unterstützt diesen rhythmischen Schwung der Tonfall; denn das Tongebiet der Melodie Fricka's umspannt eine Undecime. Schon die ersten acht Takte zeigen ein rasches Aufschwingen der Melodie, von dem Intervalle *d* („Hehres") gleitet die melodische Phrase über *c* nach *a* herab; gewaltig aber klimmt sie empor mit der Sentenz: „Wer hauchte Menschen ihn ein?" — in zunehmenden Accenten strebt sie sodann von *c* aus über *d* — *e* — *f* zum *fis*, welches Intervall als Höhepunct festgehalten wird, denn das *fis* auf „Du reizest sie..." reicht demselben *fis* auf „Wälsung" die Hand; und wie zu jenem vorerwähnten

Trugschluss der Tonfall *e — gis — a* trifft, so vollzieht sich die Schlusscadenz in G dur auf dem Tonfall *d — fis — g*. Diesen beiden melodisch präcisen Tonfällen gegenüber verdient die Stelle: „deren Gunst in ihnen wirkt“ Beachtung. Von hier an wird nämlich der Tonfall über die Frage Wotan's und die beiden Gegenfragen Fricka's stets auf der Schwebe gehalten. Zwar wäre jener vorerwähnte melodische Schluss *e — gis — a* geeignet, diese Schwebung zu paralysiren; der dort eintretende Trugschluss aber verweist den Hörer zur vollständigen melodischen und harmonischen Befriedigung auf die Cadenz G dur.

Umfangreicher als die beiden ersten Abschnitte gestaltet sich der dritte Abschnitt, der wiederum in drei Perioden von fast gleicher Ausdehnung zerfällt und harmonisch in Es moll abgeschlossen wird (A. 92). Schon die Mannichfaltigkeit der in den Kreis der Entwickelung gezogenen Harmonien lässt auf die innere Bedeutung dieses Abschnittes schliessen. Durch das Herabsinken der Tonarten aus G dur nach der grossen Unterterz Es moll (der folgende vierte Abschnitt fällt aus Es moll nach C moll ab) ist aber auch ein praktischer Vortheil für die Gestaltung der Gesangsmelodie Fricka's erwachsen; denn die gesteigerte Zudringlichkeit Fricka's verlangt auch eine tonale Erhöhung der sprachlichen Accente und dem entsprechend natürlich auch eine Erhöhung der Mittelpuncte für die melodische Phrase. In rhythmischer Hinsicht sticht wohl die Melodie Wotan's immer gegen die Fricka's ab, aber selbst Fricka's Gesang athmet nicht die Hast wie im zweiten Abschnitt; ihre Heftigkeit muss hier mehr durch intensivere Tonfärbung zum Ausdruck gelangen. Dagegen tritt ein anderer die Rhythmik belebender Factor ein: die orchestrale Begleitung. Schon in der ersten Periode vermittelt der Streicherchor den harmonischen Fortgang im *tremolo*, nicht wie bisher blos durch kürzere oder längere Accordaccente; mit der zweiten Periode („Du schufst ihm die Noth“) erscheint aus Fagott und Bassclarinette zur Gesangsmelodie ein neues Motiv, welches sich über die im *tremolo* summenden Grundbässe hinweg zur dritten Periode fortspinnt. — Das Orchester illustrirt dadurch in treffender Weise den Unwillen Wotan's über die Forderung Fricka's, das zauberstarke Schwert dem Siegmund zu entziehen. Dieses neue Motiv, welches ich als Verhängniss-Motiv Wotan's bezeichnen möchte, formt sich musikalisch aus dem Siegmund-Motiv und weist dadurch auf die innige Verkettung des Schicksals Wotan's mit dem des Wälsungengeschlechts hin. Aus beifolgender Darstellung wird der homogene Bau beider Motive ersichtlich werden.



Eine wiederum veränderte orchestrale Gestaltung erfährt die dritte Periode des in Rede stehenden Abschnittes. Sie wird mit dem bekannten hastigen Fricka-Motiv eingeleitet (A. 92), die Bässe aber geben durch ähnliche ungestüme Rhythmik dem Grimme Wotan's Ausdruck, weil Fricka ihm vorgehalten, dass seine List den Wälsungen das Schwert hat finden lassen. Wenn nun das Motiv der Bässe abwärts steigt, da schliesst sich nochmals das Verhängniss-Motiv an, wie ein unheimlicher Vorbote für die Machtlosigkeit Wotan's; denn Fricka, die Ergriffenheit Wotan's wahrnehmend, ermuthigt sich jetzt zur Demüthigung des Gatten, und mit kühner Entschlossenheit spricht sie ihr Verlangen aus: „Siegmund verfiel mir als Knecht!“ Das Orchester hält jetzt während Fricka's Gesang den Synkopenrhythmus fest, während die dazwischen aufsteigenden Basstöne andeuten, wie Wotan's innerstes Gefühl sich gegen die Schmähungen Fricka's auflehnt. Charakteristisch wird die Erregtheit Fricka's in dem Schlusstonfall auf „Knecht“ gekennzeichnet. Während nämlich bisher die Gesangsmelodie der Cadenz durch einen Intervallenschritt nach abwärts sich anschloss, geschieht dies hier durch den Schritt zur Octave *es* nach oben. — Erschütternd wirkt die gebieterische Sprache Fricka's auf Wotan, der mit heftiger Geberde auffährt. Die Bässe geben seinen Unmuth zu erkennen, während das Fricka-Motiv grellen Tones aus Clarinette, Oboe und Violine aufzuckt; indem aber das Motiv der Bässe in Synkopen, wie es aufstrebte, wieder hinabgleitet, vermittelt dasselbe uns auch das Gefühl der Ohnmacht, in welches Wotan wieder zurücksinkt (A. 93, Z. 1).

Dieses sechstaktige Orchesterzwischenspiel beschliesst den dritten Abschnitt. Der vierte Abschnitt (Schlusscadenz C moll) culminirt in dem Gedanken, dass Fricka's göttliche Ehre die Strafe des Wälsungen erheische. Eigenthümlich erscheint die formelle Theilung dieses Abschnittes: da sind es zuerst fünf Takte, von welchen drei als Vordersatz und zwei als Nachsatz zu fassen sind, mit der Hebung des Accentes auf dem vierten Takt („gehorchen soll“), sodann wiederum fünf Takte mit derselben Gliederung, jedoch die Hebung auf den fünften Takt („Spott“) hinausgerückt. Die nun folgenden sieben Takte verlangen eine Theilung von 3+4, wobei die viertaktige Verszeile als eine rhythmische Erweiterung der vorigen zwei Nachsatztakte anzusehen ist; dass die Hebung des Tonfalls auf „Göttin“ trifft, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Mit dem fünften Abschnitt, von C moll nach H moll sich wendend, geht der Dialog zu Ende; auch hier lässt sich eine genaue Gliederung verfolgen, welche durch den jeweiligen Eintritt des Verhängniss-Motivs, gleichsam als Anführungszeichen für Wotan's Zwischenreden betrachtet, bestimmt wird. Zweimal erscheint dieses Motiv durch Pausen unterbrochen als Hinweis auf die Muthlosigkeit Wotan's; noch bezeichnender aber für dessen kleinlautes Wesen wirkt der enge Tonumfang der melodischen Phrase innerhalb einer Quarte oder Quinte. Nur einmal noch ermannt sich Wotan, wenn

die Melodie zur aufsteigenden Sexte *g — e* („er fand mein Schwert") sich erhebt.*) Fricka's Gesang dagegen, durch kurz gehaltene, ungestüme Accordfolgen interpretirt, durchströmt glühende Leidenschaft; wie denn auch die rhythmischen Verhältnisse der Melodie sich demgemäss gestalten; zudem machen hochaufstrebende Tonfälle, wie „Wälsung" und „Rächer" oder „Sieg" und „Knecht" die Siegesgewissheit Fricka's gegen die Hilflosigkeit Wotan's melodisch scharf contrastiren.

„Schutzlos schau ihn der Feind" — mit diesen Schlussworten wird unsere Aufmerksamkeit auf die Ankunft Brünnhildens durch das Walküren-Thema gerichtet; denn jauchzend eilt die Walküre herbei. Als Wotan den Ruf der kühnen Maid vernimmt, da erwarmt sein väterliches Herz, und er kann sich nicht enthalten, Fricka zu gestehen, dass er die Walküre für Siegmund zu Ross gerufen habe. Brünnhilde aber, als sie Fricka gewahrt, gebietet ihrer fröhlichen Weise Schweigen. Nachdem durch die vier Stimmen des Streichquartettes das Motiv des Schlachtrufes nach der Tiefe gesunken, spricht Fricka feierlichen Ernstes in ihrer Schlussstrophe aus, dass der Walküre Bestimmung sei, das göttliche Recht der Beschützerin der Ehe zu wahren, darum müsse der Wälsung ihrer Ehre fallen und Wotan der Göttin den Eid hierfür leisten. Der kläglichen Situation Wotan's wird hier musikalisch durch das Vertrags- und das Verhängniss-Motiv gedacht; denn wenn Siegmund fallen soll, wo findet Wotan den Ausweg zur Rettung vor dem gefahrdrohenden Alberich? Und doch. Obgleich nun Wotan sich von dem Verhängniss umstrickt sieht, leistet er dennoch, wenn auch mit furchtbarem Unmuthe, den verlangten Eid. So hat denn die Göttin gesiegt, und stolz, wie sie ihr Haupt gegen Brünnhilde erhebt, steigen die Klänge ihres Götter-Motivs (Bsp. 24) empor (A. 98, Z. 2), welchen sich jenes zweite Thema Fricka's Bsp. 23 anschliesst, als Anspielung darauf, dass nun auch Fricka's weiblicher Ehrsucht Genüge gethan ist. „Heervater harret dein, lass ihn dir künden, wie das Loos er gekiest": mit diesem Befehl an Brünnhilde eilt die Göttin von dannen und lässt Wotan allein mit seinem tiefschmerzlichen Ingrimme. Wie einen unheimlichen Schatten sieht Wotan im Geiste die Gestalt Alberich's vorüberziehen, wie der Sohn der Unterwelt den schrecklichen Fluch gegen ihn ausstösst, der jetzt schon an dem Dasein des Gottes zu nagen scheint, und mitten in dieser trostlosen Stille erdröhnt von der Posaune das Fluch-Motiv Alberich's („Rheingold", Jahrg. II d. Bl., S. 372, Sp. 1, Bsp. 1). Die klagenden Töne des Verhängniss-Motivs aber führen uns in die zweite Scene ein, wo Brünnhilde mit besorgter kindlicher Treue Wotan sich nähert, um zu erfahren, was sein väterliches Herz gräme.

*) Es wird dem Leser nicht entgangen sein, dass, wie in der dritten Scene des ersten Actes, so auch hier das Schwert-Motiv an den Intervallen des Cdur-Dreiklanges aufsteigt.

## 2. Scene.

Dem poetischen Stoffe dieser Scene wohnt verhältnissmässig viel episches Element inne. Wotan erzählt nämlich Brünnhilde den Zusammenhang seines unheilvollen Geschickes und erwähnt bei dieser Gelegenheit die Begebenheiten aus „Rheingold". Indem nun dem Geiste Wotan's jene Erlebnisse vorüberziehen, wird seine Gefühlswelt, als einer in jene Ereignisse mitverwickelten Persönlichkeit, in so hohem Grade erregt, dass aus den einzelnen Entwickelungsstadien der eigentlichen Erzählung stets ein Drang nach Aeusserung dieser Gefühle resultirt, welcher in hochdramatischen Momenten gipfelt. Ebendieser Eigenthümlichkeit wegen, in Folge deren sich die Diction dem rhythmischen Schwunge der Lyrik nähert, wird die Erzählung Wotan's zu einer wirklich dramatischen, sofern dieselbe mit der Handlung und den Charakteren in engem Zusammenhange steht und sich dadurch wesentlich von der epischen unterscheidet. Ein Hauptaugenmerk wird also auf den sprachlich-melodischen Theil zu richten sein, und folgerichtig bedarf dieser auch eines orchestralen Commentars, welcher in einer gewissen musikalischen Rhetorik sich ausprägt. Diese Rhetorik gewinnt ihren Ausdruck in dem bedeutsamen Auftreten solcher Motive, die dem momentanen Gefühle (des Schmerzes, der Bitterkeit, der Sorge) entsprechen. Demgemäss kann die Wahl solcher declamatorischer Mittelglieder keine willkürliche sein, denn die jeweilige Stimmung muss in ihnen einen geeigneten Widerhall finden. Es werden daher derartige Motive auch nach Rhythmik und Dynamik sich den Strömungen der Gefühlswelt anpassen und sich unter einander dadurch unterscheiden, ob z. B. der Rhythmus sich steigert oder verlangsamt, ob die Tonfälle auf- oder abwärts streben, ob die Tonstärke sich vermehrt oder verringert. Diese Gesichtspuncte möge der Leser zur Beurtheilung der orchestralen Sprache festhalten, um die Bestimmung und Wirkung derselben richtig zu würdigen.

Ich bemerkte schon, dass das Verhängniss-Motiv in die 2. Scene hinüberspielt, wo dasselbe noch 20 Takte hindurch festgehalten wird. Diese 20 Takte bieten das Bild eigenthümlicher musikalischer Gestaltung: Fagotte und Bassclarinette liegen unbeweglich auf dem Grundtone *d*. In diese harmonische Oede, ein Sinnbild der Trauer Wotan's, mengen sich nur die traulichen Fragen Brünnhildens und die schmerzlichen Klänge des Verhängniss-Motivs (Violoncell); nirgends begegnen wir einer Andeutung, welche den harmonischen Fortgang zum Bewusstsein brächte (ich erinnere hier an die 1. Scene A. 91, Z. 3, 4, wo die Gesangsmelodie und jenes Motiv in ähnliche Verbindung gesetzt sind, wo jedoch die melodischen Phrasen durch accordliche Accente abgeschlossen erscheinen). Wagner hat wohl absichtlich alle harmonische Beigabe ausgeschlossen, um das Gefühl der Verlassenheit Wotan's recht eindringlich zu schildern; dass aber eine bestimmte harmonische Grundlage trotzdem vorliegt, dafür geben

uns die Schlusswendungen der melodischen Phrasen sichere Anhaltspuncte. Immerhin wird der harmonische Wechsel in der einfachsten Weise zu ergänzen sein, weil harmonische Vielwendigkeit der Situation nicht entspräche. Beifolgende Skizze soll ein unmaassgeblicher Versuch sein, dem harmonischen Gefühle des Spielers oder Hörers zu Hilfe zu kommen, wobei ich mich natürlich möglichster Kürze befleissigen muss.




a. gilt bis „traurig", b. von dem Einsatz des Verhängniss Motivs auf dem Tone *b* an bis „mich", c. fällt mit den Worten: „ich Unfreiester Aller" zusammen. Der Grundbass *d* sinkt endlich mit der Melodiephrase Brünnhildens: „So sah ich dich nie, was nagt dir das Herz?" über *cis* nach *c* herab. Dieses *c* bildet nun in den Contrabässen und der Pauke den Grundpfeiler, auf welchem des Künstlers Hand ein plastisches Bild emporragen lässt, das in seiner Wirkung tief ergreifend ist: Wotan nämlich, wie der Schrecken der Vernichtung ihn erfasst, wie er, der Traurigste von Allen, hilflos dem Verderben sich preisgegeben sieht. Ich erachte es für wichtig und höchst interessant zugleich, ein Conterfei der harmonischen Entwickelung aus dieser Episode zu geben, umsomehr, als der Clavierauszug, wie natürlich, den vollständigen Inhalt der Partitur nie zu bieten vermag.





Dieses Meer von Harmonien, aus dem Chor der Tuben, Posaunen und einem Theil der Streichinstrumente aufgethürmt, wird durchfurcht von tiefgehenden Strömungen; oder, auf obigen Vergleich angewandt, dieser harmonische Kern ist das Rohmaterial, aus welchem heraus mit Hilfe plastificirender Themata das Bild Wotan's vor dem geistigen Auge ersteht. Betrachten wir nun näher, wie jedes einzelne Thema sich dem Gott gleichsam auf die Physiognomie legt und uns seine Gedankenwelt aus Aug und Miene lesen lässt. Vom Grimme überwältigt, möchte Wotan sich gegen sein herbes Geschick ermannen, und seinen männlichen Trotz spricht das Thema aus, welches den herben Accordfolgen voraneilt.



Ich nenne dies Wotan's Zorn-Motiv, ein Gegenbild zu dem Verhängniss-Motiv; denn wie dieses *decrescendo* zur Tiefe sich neigt, so strebt das Zorn-Motiv *crescendo* nach oben; zudem sind beide Themata in ihren Rhythmen ziemlich ähnlich. Doch kaum verhallen diese Töne, so beginnt das dumpfe Rauschen unheimlich tief liegender Harmonien, aus denen sich das Fluch-Motiv Alberich's emporrichtet; denn Alberich's Fluch zieht die heilige Schmach, den schmählichen Harm nach sich, welche auf dem Gotte lasten. Wieder stürmt jetzt das Zorn-Motiv in die Höhe; da gellts aus Flöten, Oboen und Violinen, da schmettert aus den Hörnern das Fricka-Motiv (Bsp. 23). Fricka's peinliche Eifersucht ist es ja, die Wotan hindert zu wirken, was ihm zur Abwehr der heiligen Götternoth unerlässlich scheint. Klagend gedenkt Wotan jetzt des geliebten Wälsungen, den er zu seinem Retter auserkoren, weshalb auch im Wälsungen Motiv sein Wehruf: „Endloser Grimm! Ewiger Gram!" ertönt und die schmerzlichen Stimmen der Oboe, des weichen Hornes und der spröden Trompete sich jenem Motiv anschliessen. Noch einmal wird von der Violine das Zorn-Motiv hoch emporgetragen, rasch aber stürzt dasselbe ebenso tief wieder hinab, denn auch der letzte Rettungsanker scheint für Wotan verloren. Verrathen muss er den auserwählten Helden, entsagen der Liebe zu ihm; im Entsagungs-Motiv findet daher das ergreifende Bild

seinen Abschluss, indem Wotan sich selbst als den Traurigsten von Allen beklagt.

Durch den Ausbruch seiner übermässigen Klage hat Wotan sein Kind Brünnhilde erschreckt, denn sie wirft die Waffen von sich, sinkt zu des Vaters Füssen nieder und bittet Wotan zärtlich, seinem treuen Kinde zu vertrauen. Indem nun Wotan vor sich hinsinnt, umtönen ihn das Wälsungen- und Sehnsuchts-Motiv *); er geht mit sich zu Rathe, ob er Brünnhilde vertrauen soll, was so bittre Noth ihm schuf und warum er so sehnlichst seine Befreiung aus schmählichem Joche hofft. Mit schmeichelhafter Rede („Zu Wotan's Willen sprichst du") weiss Brünnhilde Wotan's Herz zu gewinnen, wobei der feierliche Klang der begleitenden Hörner in zarter Weise das Bewusstsein Brünnhildens als auserwähltes Kind und zugleich ihren Stolz als weiblicher Heros charakterisirt. Treten wir nun der Erzählung Wotan's näher.

Nachdem ich mich über die Eigenart dieser Erzählung schon eingangs der Scene ausgesprochen, gilt es jetzt, für dieselbe die bestimmten Marken näher zu bezeichnen, welche, wie schon erwähnt, in den aus der Erzählung erwachsenden dramatischen Gefühlsmomenten gegeben sind. Ich unterscheide demnach fünf grosse Abschnitte, von denen jeder wiederum in kleinere Unterabtheilungen zerfällt. Für Theilung in einzelne Perioden aber sind musikalisch die harmonischen Cadenzen genau in derselben Weise maassgebend, wie sie es für den Dialog der 1. Scene waren.

Der 1. Abschnitt führt uns vor Augen, wie Wotan das Gold dem Nibelung entriss, wie er sodann das geraubte Kleinod als Sold den Riesen auslieferte, endlich wie er von Erda vor dem Ringe und vor dem drohenden Ende der Götter gewarnt wird. Als Einleitung für die Erzählung dient das Verhängniss-Motiv A. 102, welches in den Bässen zum tiefen *as* hinabgleitet; die ersten 9 Takte (5+4 gedacht) zeigen ähnliche Gestaltung und Wirkung wie der Anfang der 2. Scene, die harmonische Grundlage ergibt sich jedoch leicht aus der Combination der melodischen Intervalle zum Accord, wobei Anfang und Ende der einzelnen Verszeile zu beachten sind. Sobald nun das Violoncell mit dem Verhängniss-Motiv in verkürztem Rhythmus hinzutritt, wird der bisher zweistimmige Satz zum dreistimmigen (A. 102, Z. 3).



*) Wer sich diese Stelle harmonisirt denken will, vergl. A. 11, Z. 2.

Noch grössere Tonfülle aber entfaltet das Orchester, wenn Wotan der verhängnissvollen That Alberich's erwähnt, zumal da die Posaunen als begleitende Instrumente hervorbrechen, denen sich sodann im Reif-Motiv die Fagotte anschliessen. Bald aber schweigen alle Begleitungsstimmen, und wieder schreitet die Gesangsmelodie nur über einem Basstone schwebend einher. Charakteristisch wirkt die Selbstanklage Wotan's, weil er dem Rheine das Gold nicht zurückgegeben; hingegen erklingt stolz und unheimlich zugleich das Walhalla-Motiv aus Posaunen und Tuben, wenn er der Burg gedenkt, von der aus er der Welt gebot. Hiermit schliesst die 1. Periode ab — Cadenz Cis dur. Bevor ich aber weitergehe, kann ich nicht unterlassen, eine Eigenart der Gesangsmelodie in dynamischer Seite zu beleuchten, da wir derselben gerade in dieser Erzählung öfter begegnen. Was freilich Rhythmus und Tonfall der Sprachmelodie betrifft, so kann ich, da desfallsige Andeutungen mich zu übermässiger Breite verführen würden, dem Leser die genauere Untersuchung hiefür mit Hinweis auf meinen Commentar zur 1. Scene füglich selbst überlassen. Jene neue Eigenthümlichkeit in der Melodiebildung besteht darin, dass Wagner einen Wechsel der Accente auf dem 1. und 3. Viertel des hier angewandten $^4/_4$-Taktes eintreten lässt. Schon die ersten 9 Takte bieten hierzu ein anschauliches Bild. Innerhalb der ersten Melodiephrase (3 Takte) liegt die Hebung im 2. Takte, vom 3. zum 4. Viertel („verlangte nach Macht"); die zweite Melodiephrase aber, vom 3. Viertel ausgehend, drängt den Accent mit dem Worte „Welt" wieder zum 1. Viertel. In den folgenden 5 Takten (zu 3+2 gerechnet) bemerken wir die Accente auf „band", „Loge" und „entschwand" sämmtlich dem 3. Viertel im Takte zugewiesen; jetzt ist es aber das Verhängniss-Motiv, welches den Accent wieder auf das 1. Viertel zurücklegt. Abermals 5 Takte weiter sehen wir die Betonung auf „Mime" und „Alberich", den Rückgang auf „Bund"; denselben Auf- und Niedergang zeigt die Melodie mit „Rheines glänzendes Gold" und mit „Macht", das Reif-Motiv tritt daher wieder mit dem Accent auf dem 1. Viertel ein.

Ich schliesse hier gleich an die 2. Periode an, welche mit dem Erda-Motiv beginnt; denn Wotan erwähnt jetzt seiner Berathung mit Wala, welche dem Gotte die Walküren gezeugt. Es muss auffallen, dass das eben genannte Motiv auf dem 3. Viertel einsetzt, ein Umstand, der auf die gleiche Accentuirung der Sprachmelodie schliessen lässt, wie denn auch in den ersten 8 Takten die Accente auf „Erda", „Ring" und „Ende" treffen. Den dynamischen Modus der Melodie markiren in höchst interessanter Weise die harmonischen Folgen, welche an das mit der Melodie verwobene Verhängniss-Motiv sich knüpfen. Die Basstöne *dis—e—f* nämlich erscheinen auf dem 3. Viertel; letztgenannter Basston aber dehnt sich auf sechs Viertel aus, denn die Textworte „mit Liebeszauber . . . . ." wenden den dynamischen Accent wieder zum 1. Taktviertel hin, auf welchem Taktheil der Accent bis zum Schluss der

Periode — Cadenz in E dur — auch verharrt. In der 3. Periode endlich, dem Schlusssatz für den 1. Abschnitt, begegnen wir nun dem ersten Gefühlsmomente in der Erzählung: dem Geiste Wotan's erstehen die Helden, welche die Walküren nach Walhall geführt haben und welche als kühne Kämpfer mit den Walküren zum Streite gegen die Feinde der Götterwelt ziehen sollen. — Der jetzt herrschende Rhythmus des $^3/_4$-Taktes versetzt uns sogleich in belebtere Stimmung; die Harmonien kommen in Fluss, die Instrumentation wird dichter und freier zugleich; aus dem Horn erklingt das Walküren-Thema, beim Klang der Posaunen erwachen die Helden in Walhall's Saal, und als endlich die Chöre der Hörner und Posaunen mit den Trompeten die stolzen Töne des Walhalla-Motivs ergreifen, da schwinden dem Beherrscher der Götterburg Angst und Sorge vor dem Bewusstsein seines Herrscherglanzes. Um kurz den melodischen Bau zu berühren, so wird die Eintheilung der ersten 8 Takte so zu treffen sein, dass 6 Takte als Vordersatz für die letzten 2 zu gelten haben. Um so einfacher ist dagegen die folgende Gliederung, wo das Walküren-Thema vorherrscht. Einen charakteristischen Zug der Instrumentation muss ich kurz erwähnen. Wenn Wotan singt: „dass stark zum Streit . . . .“, da vermitteln die Fagotte den Fanfarenrhythmus als Huldigung der Helden, die gleichsam im Verborgenen sich um die Götter sammeln sollen; zum Sturm und Streit aber gestachelt, zum rauhen Krieg gereizt, da sollen die Helden zum starken Kampf hervorbrechen: jener Rhythmus geht daher in diesem Falle an die Posaunen über, welche sodann, wie oben bemerkt, um das Walhalla-Thema sich gruppiren. Mit innerlicher Befriedigung singt Brünnhilde: „Deinen Saal füllten wir weidlich . . . . . Was macht dir nun Sorge, da nie wir gesäumt? —“ und wiederum weicht das feierliche Dur dem düsteren Moll.

(Fortsetzung folgt.)

## Kritik.

**P. Lacombe.** Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 12. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das angezeigte Trio ist ein gediegenes Werk, das besonders in der thematischen Arbeit eine über die blos technisch-formale Gewandtheit hinausgehende beachtenswerthe schöpferische Anlage bezeugt. Zunächst ist hervorzuheben, dass hier ein wirkliches Trio geschaffen wurde, eine Vereinigung von drei Instrumenten, welche, innerhalb der Grenzen ihrer individuellen Beschaffenheit, aber doch in gleichgeordneter Bedeutsamkeit an der Verarbeitung desselben Gedankenstoffes betheiligt sind, eine Vereinigung, deren folgerechte Behandlung allein zu jener unübertroffenen Polyphonie führt, welche wir an den classischen Meisterwerken der Kammermusik bewundern und welche an Fülle und Mannichfaltigkeit der Klangwirkung bei weitem jene wässerig-süssliche Epigonen-Manier überragt, die die Streichinstrumente fast ausschliesslich mit der Aufgabe des Gefühlsausdruckes belastet, in melodiösen Gängen meist getragenen Charakters sich ausempfindeln lässt und dagegen das Clavier zur blos klangerfüllenden Begleitungs-Maschine in vollgriffiger oder gebrochener Accord- und Passagen-Bewegung herabdrückt. Wie diese aus innerlicher Quelle hervorfluthende lebendige Verschlingung der instrumentalen Stimmfactoren so recht eigentlich zum musikalischen Fluss führt, zu manchen überraschenden Wendungen anregt, dafür bietet dieses Werk mannichfache interessante Belege. In dieser Behandlung des Gedankenstoffes, dessen musikalische Inhaltlichkeit an sich weniger Anspruch auf hervorragende Bedeutung und Eigenart erheben dürfte, liegt das künstlerische Moment, in dem inneren Zusammenhang des Einzelnen zum Ganzen, welcher sich freilich nicht durch wörtliche Schilderung veranschaulichen lässt, sondern nur durch den Einblick in diese Einzelnheiten in ihrer besonderen Entfaltung und in ihrem Zusammenwachsen aus und zu dem Ganzen. Wir müssen demnach auf die Kenntnissnahme des Werkes selbst hinweisen und begnügen uns hier mit einigen den äusserlichen Gang betreffenden Angaben. Das Haupt-Motiv des ersten Satzes (I), Allegro moderato, G dur, C, in der Hauptsache nur ein auseinandergelegter Dreiklang:

I. a.

ist in der ausgibigsten Weise verarbeitet und führt zu mannichfachen interessanten contrapunctischen und harmonisch-modulatorischen Wendungen. Durch einen aus dem Motiv a abgeleiteten Zwischengedanken (II) knüpft der Componist unmittelbar in, wir möchten sagen, natürlichster Selbstfolge den contrastirenden zweiten Hauptgedanken (III) an, welcher zumal in der




weiteren Durchführung eine bedeutsame Stelle einnimmt. Der zweite Satz, Allegretto, E moll, 32, ist ein romanzenartiges Stück, in welchem die Verbindung des $^3/_4$- und $^2/_4$-Taktes 4taktige Perioden mit folgender Zusammenstellung ergibt:

1. 1. 2. 1.
$^3/_4$ | | | | $^2/_4$ | | | | | | $^3/_4$ | | | |

Die Combination ist durch die innere Beziehung der rhythmischen Accente und der auf dieselben einfallenden Harmonien zwanglos und von anregender Wirkung. Der Hauptgedanke des dritten Satzes, Lento, D dur, C, ist eine weit ausgesponnene, von homophoner Accordlage in schwer charakterisirten Rhythmen getragene Melodie, deren Hauptkern in dem 5. und 7. Takte (siehe Clavier-Partitur S. 19, Syst. 1, T. 5, 6) liegt:




Dieser Gedanke tritt im IV. Satz, Allegro spirituoso, G dur, $^2/_4$, als zweites Thema zunächst in folgender veränderter Gestalt auf:



sodann aber am Schluss des Satzes rhythmisch vergrössert in der oben angeführten breiteren Urgestalt:



In glücklichem Contrast gegen dieses in gewichtigen Accenten sich gleichsam nur schwerfällig und mühsam fortbewegende Thema flattert das erste Hauptthema des Finale leicht beschwingt hin und her, auf und nieder, durch alle Stimmen in mannichfacher contrapunctischer und nachahmender Verwendung.



Dieser hervorstechende Gegensatz im Charakter der Themen und das durchgehende belebende Element der Beweglichkeit sichern diesem Satz wohl die unmittelbarste Wirkung auf die Hörer.

Ein nicht zu übersehender Vorzug dieses Werkes ist der unverkennbare einheitliche Zug in der Gestaltungsweise, ein Kennzeichen bewussten künstlerischen Strebens und Vermögens, und wir gestehen gern, dass unter den mannichfachen Werken dieser Gattung, welche die Neuzeit hervorgebracht hat, dieses Trio uns ein hervorragendes Interesse abgenöthigt hat.

**A. Maczewski.**

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Die Festtage in Bayreuth.

(Fortsetzung.)

Die erste Probe begann Montag den 20. Mai früh 10 Uhr und dauerte bis nach 1 Uhr; sie war ausschliesslich den ersten drei Sätzen der neunten Symphonie gewidmet. Wagner erschien pünctlich und wurde enthusiastisch begrüsst. Ein Wiener machte neulich die interessante Entdeckung: Wagner ist älter geworden, seit wir ihn das letzte Mal gesehen! Der scharfsinnige Mann spricht dann von grauem Haar, transscendentaler Magerkeit, von einem „dürftigen Bilde der Menschlichkeit". Ich fand den Meister unverändert, das letzte Jahr scheint spurlos an ihm vorübergegangen zu sein, trotz der ungeheuren Arbeitslast, trotz dem „musikalischen Atlas", den die beiden Schultern des Einen zu tragen haben. Freilich, wer sich etwa auf den Anblick einer behäbigen Capellmeister-Beleibtheit verspitzt haben sollte, der wird enttäuscht gewesen sein. Ich bewunderte die Elasticität, mit der Wagner gelegentlich — der 59 Jahre spottend — seine turnerischen Voltigen vom Podium ins Parquet ausführte; den jugendlichen Feuereifer, mit welchem er die stattliche Schaar auserlesener Streiter anführte. Es mochten wohl hundert Männer sein, welche zum Theil aus sehr weiter Ferne gekommen waren, um die festlichen Tage verherrlichen zu helfen.

Die vorige Nummer des „Wochenblattes" enthält ein ausführliches Verzeichniss sämmtlicher Mitwirkenden. Das Streichquartett bildete nicht nur einen ganz vorzüglichen Kern für die Neunte, man hätte „Wehr und Waffen" desselben auch zu einer Ausstellung werthvoller Geigeninstrumente vereinigen können. Niemals ist wohl eine solche Collection schöner Violinen beisammen gewesen und zur Verwendung gelangt. Für den „Klang" war der seltene Fall noch ein ganz besonderer Gewinn.

Wagner's Art zu dirigiren ist äusserlich ziemlich geräuschvoll; wie Alles, was er thut, hat auch seine Weise, das Orchester zu leiten, so zu sagen Hand und Fuss. Mit sehr energischem, weithin vernehmlichem Pochen markirt er die Hauptaccente, bald rufend, bald singend verhilft er dem „Melos" zu seinem Rechte. Was hat man uns vor Zeiten für Bären aufgebunden in den Vorträgen „über das Dirigiren"! Heftige Bewegungen waren als unschön verpönt, der Taktstock müsse „zierlich" geführt werden, hiess es, der Inhaber desselben habe sich einer edlen Plastik zu befleissigen, hin und wieder eine schwebende Bewegung der linken Hand bilde das äusserste Zugeständniss. In jedem Augenblicke photographirbar soll ein Musikdirector sein, — mit dieser Ueberzeugung verliessen wir den Hörsaal. Grau ist auch diese starre Theorie; im frischen Grün des bewegten Lebens sieht bestürzt der bis dahin Gläubige, dass auch das gerade Gegentheil von all der Schulweisheit wirklich und darum vernünftig sein kann. Neben der Alles bezwingenden Energie überrascht die schrankenlose Subjectivität, mit welcher der Meister ein Werk einstudirt. Namentlich ist der „Modification des Tempos" ein sehr weiter Spielraum gelassen. Freilich gehört ein geschmeidiger, williger Tonkörper dazu, um all diese beredten Geberden, diese Gegensätze zwischen Zurückhalten und Beschleunigen auszuführen. Das „Tempo rubato", anfangs hart verketzert, dann einzig und allein dem Solisten zugestanden — am Clavier ist es bis zum Excess ausgebeutet worden —, für das Orchester angeblich eine pure Unmöglichkeit, darf heute den effectvollsten instrumentalen Ausdrucksmitteln beigezählt werden. Ungeachtet der bestechenden Wirkung fehlt es ihm nicht an Widersachern, „es ärgert unsre Alten!" Die Meinung der Früheren ging dahin, jedem Symphoniesatze liege ein bestimmtes Zeitmaass zu Grunde, welches unveränderlich festzuhalten sei. Wenn Takt die Seele der Musik ist, Geist und Seele als identisch zu betrachten sind, dann darf man sagen: vorsorgliche Capellmeister zogen den Geist auf Flaschen, „verpetschirten" diese und drückten den Mälzel'schen Stempel drauf. M. M. x = x — das hatte bindende Giltigkeit jetzt und immerdar. „In hoc signo vinces!" — hoffte der Anfänger und lauschte andächtig dem Tik-tak des hölzernen Orakels. Des Zwanges sind

wir ledig! „Gott sei den Werken gnädig!" seufzt ergänzend die alte Schule; wer aber jemals das Glück gehabt hat, unter Wagner's Leitung eine Beethoven'sche Symphonie zu hören, der weiss, wie zuträglich auch ihnen diese „Modificationen" sind.

Es wollte nicht sogleich gelingen, die einzelnen Elemente zu einem Ganzen zu fügen. Wo Jeder ein Virtuos auf seinem Instrumente, ist das Ensemble schwieriger, als man glaubt. Wer ein Mendelssohn'sches gemischtes Quartett umwerfen hören will, gebe die Stimmen an die ersten Kräfte einer Operngesellschaft. Mancher hat das schon erfahren! Zunächst kamen durch die Gluth des Meisters die Geigen in Fluss, und das Quartett verschmolz wie zu einem Guss. Längere Zeit bedurften die Bläser; nach mehrstündigem Bemühen war auch hier die Arbeit in der Hauptsache vollendet. Die Verständigung wird sehr erleichtert durch erläuternde Bemerkungen, welche Wagner in der knappen Form des Kernspruchs zu geben pflegt. „Keine Gefühls-Nuance! kein Affect! Wie hinter einem Schleier muss das klingen!" — und der Hornist blies seine Cesdur-Tonleiter (3. Satz) sofort ganz anders. Manche dieser Anweisungen wirkte nicht nur auf die Spielfreudigkeit des Orchesters belebend, sondern erregte auch stürmische Heiterkeit unter den Zuhörern; ihren Inhalt verdankten sie der tieferen Erkenntniss, an ihrer Form hatte die heiterste Laune den meisten Antheil. Ja, wir dürfen es aussprechen, dass sich Wagner während dieser Tage in einer glücklichen Stimmung befand.

Nach beendeter Probe zerstob die Menge, der Menschenstrom zertheilte sich nach allen Richtungen. Durstige Pfadfinder lenkten ihre Schritte nach den Orten, wo man einen Guten (Schoppen) schenkt. Die nahen Beziehungen zwischen Geistigem und Leiblichem haben es wohl veranlasst, dass seit den frühesten Zeiten Kirche und Krug dicht bei einander liegen. Während die Anderen ihren Frühtrunk einnehmen, wollen wir bei dem Opernhause einige Augenblicke verweilen. Vor hundert Jahren — der Name Bayreuth war damals in der ganzen gebildeten Welt jedem Munde geläufig — galt das schöne Theater als eine Pflegstätte der darstellenden Künste, natürlich im höfischen, im französischen Stile. Paris gab den Ton an und hat sich bekanntlich dieses Vorrecht fast bis in unsere Zeit zu sichern gewusst. Mag das Nichtige, Vergängliche, mag die Mode auch noch ferner am liebsten den welschen Charakter tragen, das Bedeutsame, Bleibende sei deutschen Ursprungs, und namentlich auf der Bühne soll nicht mehr der *„maître de Paris"* seine Faxen uns lehren, sondern der deutsche Meister uns unterweisen. Eine Zeit erneuten Glanzes beginnt für Bayreuth, wiederum wird sein Name in der Kunstgeschichte mit Ehren genannt werden. So wiederholt sich im bunten Wechsel des Lebens bisweilen ein Vergessenes, und von Neuem ertönt, was längst verklungen schien.

Unter den monumentalen Ueberresten aus den Tagen markgräflicher Herrlichkeit zeichnet sich vor Allem das Theater, jetzt königl. Opernhaus genannt, aus. Dasselbe ist eine wahre Perle altzöpfischen Stils, als solches ein Unicum, in jedem Falle ein werthvolles Denkmal verloschener, dahingesunkener Fürstengrösse. Von jedem Fremden seiner Pracht wegen angestaunt, wird es von Kunstkennern als ein Cabinetstück der Renaissance geschätzt. Die Entstehung fällt in die Regierungszeit des prachtliebenden Markgrafen Friedrich, Gemahl der geistreichen Schwester Friedrich des Grossen, Friederike Sophie Wilhelmine; der Bau gelangte 1748 durch Bibiena zum Abschluss. Schon von aussen gewährt das Gebäude einen imposanten Anblick. Vier mächtige dorische Säulen tragen das Portal, über diesem stehen die in Stein gehauenen über lebensgrossen Figuren der Musen (merkwürdiger Weise sind es nur 8) längs des Dachgesimses. Geradezu überraschend ist der auf graugrünem Grunde in reichster Vergoldung prangende, im Baroque-Stil decorirte Zuschauerraum, Parterre (Parquet) und 3 Logenreihen. Derselbe ist 24 Schritte tief und fasst in seiner jetzigen Gestalt (höchstens) 1000 Personen. (Das Parquet enthält nur 200 Plätze.) In der Mitte der Logen, der Bühne gegenüber, liegt die grosse markgräfliche Loge, die ehemals — wie alle übrigen — mit prächtigen rothseidenen, goldgestickten Vorhängen versehen war und die es an Grösse mit all ihren deutschen Rivalinnen aufnimmt. Gewöhnlich begab sich der Markgraf zu Wagen in dieselbe; der Eingang war so eingerichtet, dass ein Gespann bequem bis zur Brüstung fahren konnte. Stiegen Seine markgräfl. Gnaden aus dem Wagen und liessen sich Hochdieselben auf ihren Sessel nieder, dann ertönten mächtige Fanfaren von der Bühne, aus den zu beiden Seiten des Prosceniums befindlichen Logen bliesen die Trompeter einen Tusch. Die unterste Logenreihe umgibt eine breite Gallerie, auf welcher damals eine Compagnie Leibgarde aufgestellt war mit der barbarischen Verpflichtung, während der Vorstellung steif und unbeweglich dazustehen. Das Proscenium ist durch prachtvolle Säulen abgegrenzt, deren Zierrathen schwer vergoldet sind; der Vorhang, welcher früher die Scene deckte, wurde für ein Meisterstück der Malerei gehalten. Napoleon I. schloss sich dieser Meinung an und liess ihn nach Paris bringen, wo er in irgend einem kaiserlichen Theater Verwendung fand.

Wahrhaft colossale Dimensionen zeigt der Bühnenraum; seine Tiefe beträgt 110 Fuss, seine Breite 84 Fuss, das Proscenium ist 42 Fuss breit. Diesen ungewöhnlichen Verhältnissen entspricht die ausserordentliche Höhe.

Die Glanzepoche des Bayreuther Opernhauses war unter der Regierung des Markgrafen Friedrich, welcher z. B während der Anwesenheit Friedrich des Grossen Vorstellungen gab, deren Ausstattung je über 20,000 Gulden kostete. Interessante Aufschlüsse über die Geschmacksrichtung der damaligen Zeit enthalten die alten Chroniken und Monographien. Am 10. Mai 1752, am Geburtstage des Fürsten, wurde eine Oper: Deucalion et Pyrrha aufgeführt, welche mit einem „Ballet von Riesen" begann. Die Riesen tragen grosse Steine zusammen, erbauen einen Berg und schleudern von ihm aus Steine nach dem Himmel. Ein Gewitter zieht heran, der Blitz schlägt in den Berg, dieser versinkt mit allen darauf Stehenden. Nun erscheint eine grosse erleuchtete Wolke, in welcher die Götter sitzen, dann eine kleinere mit Jupiter und Mercur, Cupido fliegt von der einen Seite herab und zuletzt an der anderen wieder hinauf. Auch Venus, dargestellt von der wohlbeleibten Sängerin Maria Turcotti, lässt sich zur Erde nieder, und um dies der schweren, „überaus dicken Person" möglich zu machen, hatte der geschickte Maschinist Deuzler eine Art Vorhang ersonnen, der eine ganze Masse von Wolken darstellte, die sich täuschend durch einander bewegten und endlich auf der Erde theilten, sodass die schwere Venus heranstreten konnte

Das gesammte Personal bestand Alles in Allem nur aus 90 Köpfen, darunter 53 Sänger und Sängerinnen, Kammer- und Hofmusiker mit einem Jahresgehalt von nicht ganz 17,000 Thlr. Ein Heidengeld nach der Meinung Derer, die es aufzubringen hatten, nach unseren Begriffen eine geringfügige Summe. Ausser dem baaren Solde erhielt jeder Kammermusiker ein überreichlich bemessenes Deputat an Flossholz, nämlich im Winter eine ganze, im Sommer eine halbe Klafter allwöchentlich!

Von der Riesenbühne des Opernhauses ist gegenwärtig nur ein Drittel praktikabel, eine steinerne Mauer trennt die beiden leeren Drittel von der jetzigen Scene; das eine Drittel ist jedoch immer noch ausreichend, um die Aufführung weitläufiger Ritterstücke mit allem Pomp zu ermöglichen. Am Ende der Bühne befindet sich ein grosses Thor, welches in einen ziemlich langen Garten führt, der ebenfalls zur Bühne verwendet werden könnte.

Das vordere Drittel der Bühne hatte Wagner zu einem vollständig abgeschlossenen Concertsaale umwandeln lassen, an dessen drei inneren Wänden Tribünen amphitheatralisch aufgerichtet waren, um den Sängern zur geeigneten Gruppirung zu dienen. Es fanden mehr als 400 Personen, darunter etwa 100 Musiker mit ihren Pulten u. s. w bequem Platz. In Bayreuth kennt man unsere Wohnungsnoth nicht, 's ist ein paradiesischer Ort!

(Fortsetzung folgt.)

## Wien.

Das Wagner-Concert — Wagner-Stimmung in Wien — Rubinstein's „Feramors" und „Verlorenes Paradies" — Letzte Concerte der Saison.

(Fortsetzung.)

Hat also Rubinstein nicht entfernt eine Individualisirung der handelnden Personen seiner Oper erreicht, so ist ihm dagegen

dagegen das allgemeine — präciser gesprochen, das nationale — Colorit besser geglückt.

Wer Rubinstein's „Asra", seinen Semitenchor im „Thurm zu Babel" gehört, weiss, wie dem Künstler der morgenländische Typus in Fleisch und Blut übergegangen. Uebrigens würde auch diese nationale Charakteristik das Interesse für das Werk bei den Fachmusikern retten. Die Schönheiten des „Feramors" sind — ohne Bezug auf irgend einen Text — rein musikalische. Auch bei den besten Stellen wird man den Eindruck nicht los, — wie das doch Alles im Concertsaal viel schöner klänge!

Fragen Sie um den specifisch-musikalischen (nicht dramatischen) Werth des „Feramors", so werden wir von dem ersten Acte nicht ohne Achtung sprechen. Wir wüssten nicht viele der lebenden Componisten (d. i. der absoluten Musiker), denen eine so originelle und bei aller Pikanterie noble Balletmusik einfiele, als sie Rubinstein im ersten Acte seines „Feramors" geboten. Aus der „Ballade" (die in der Oper peinlich aufhält) weht uns, wenn wir sie als apartes Stück für sich betrachten, der ganze narkotisch-berauschende Duft des Orients entgegen, obwohl uns eine seltsame Reminiscenz (Nachtwächter aus den „Hugenotten") nicht erspart bleibt

Das „*Allah il Allah*" wird charakteristisch betont, würde aber durch die ewige Wiederholung zuletzt unfreiwillig erheiternd wirken, wenn sich nicht Rubinstein noch rechtzeitig besänne und mit einer von Feramors intonirten, von den Anderen aufgenommenen reizenden Cantilene den Act poetisch ausklingen liesse.

Der zweite Act ist uns als eine musikalische Wüste erschienen, deren einzige Oase Lalla Roukh's Eingangs-Arioso und einzelne zärtliche Stellen aus dem langen Liebesduett (Feramors, Lalla Roukh) bilden Nichts Abgeschmackteres aber, als ein zweites Duett (Fadladin, Hafisa).

Der — dramatisch interesseloseste — dritte Act enthält in dem Frauenchor: „Auf, zum Wasser" ein sehr frisch und graziös erfundenes Musikstück. Auch die zwei Hochzeitsmärsche (wie die meisten Märsche der Oper überhaupt) können ihrer rein-musikalischen Erfindung nach vor einer milden Kritik bestehen. Die Form des „Feramors" ist eine überwiegend moderne; die ältere Arie in ihrer zweitheiligen Gliederung, das ähnlich zugeschnittene Duett, Terzett u. s. w. macht öfters einem schauspielmässigen Dialoge Platz, wie er sich (freilich ganz anders behandelt) in Wagner's „Meistersingern" vorfindet. Gerade dieser Dialog aber ist die schwächste Partie des „Feramors". Wo Rubinstein Wagner spielen will, wird er geschraubt, monoton, mit einem Worte — langweilig. Ein moderner Zug ist auch der, dass die Stelle der Ouverture eine rasch in die Sache selbst führende Introduction einnimmt.

Dem Orchester sind sehr einfache und leicht zu lösende, aber dankbare Aufgaben zugewiesen worden (mit Vorliebe Hörner und sordinirte getheilte Geigen verwendet), die Chöre sind geschickt und effectvoller behandelt, als die einzelnen Singstimmen. Bezüglich der von Hrn. Herbeck dirigirten Aufführung können wir nur die Massen, das Ensemble unbedingt loben. Frl. Ehnn sang die Lalla Roukh unter übermässigem Distoniren, wenn auch mit schauspielerischer Hingebung. Hr. Walter (Feramors) hatte einige schmelzend-süsse Momente. Frl. Gindele's Hafisa genügte; prächtig disponirt und mit elektrisirendem Feuer nahm sich der höchst undankbaren Partie des Chosru Hr. Beck an, das Einzige, was uns im „Feramors" wirklich packte, war ein — Sänger! — Hr. Rokitansky machte seinem Namen Fad—ladin mehr Ehre, als nöthig. — In Costumen, Decorationen und Scenirung waren keine Kosten gespart worden. Erfolg des Werkes am ersten Abende: dreimaliger Hervorruf des Componisten nach dem ersten Acte, je einmaliger, und dieser durch starke Opposition getrübt, nach den zwei anderen Acten. Schon mit der zweiten Vorstellung verschwand die Novität definitiv vom Repertoire.

Der Misserfolg des „Feramors", mit anderen Worten die Bestätigung der dramatischen Unfähigkeit Rubinstein's, hätte sich schon ein paar Wochen früher voraussagen lassen, als — im zweiten Ausserordentlichen Gesellschaftsconcerte — „Das verlorene Paradies" zur Aufführung kam. Rubinstein hat in diesem seinem „bedeutendsten" Oratorium den dramatischen Standpunct so sehr betont, dass er das Werk, wie seinen „Thurm zu Babel", mit der Bezeichnung „geistliche Oper" zu versehen beliebt. Und dieser dramatische Standpunct ist hier ein noch modernerer, als im „Feramors". Die ältere „Arie", und was mit ihr sonst an mehrstimmiger Musik zusammenhängt, ist principiell aufgegeben und überall durch die uns seit Richard Wagner geläufige melodische Declamation ersetzt. Da nun aber in der Kunst die Form Nichts, der Geist Alles entscheidet, brauchen wir uns nicht erst zu entschuldigen, dass uns eben dieselbe Declamation, die uns bei Wagner oft tief ergriffen hat, bei Rubinstein fast durchaus peinlich dürr und trocken vorkommt. Bei Weitem höher stehen die Chöre, denen im Allgemeinen ein glänzendes Colorit, Schwung und Klangschönheit nachzurühmen ist; aber auch von diesen machen die meisten durch übermässiges Ausspinnen der Hauptgedanken am Ende nicht den grandiosen Effect, als die stets brillanten Anfänge erwarten lassen. Rubinstein zeigt sich in dieser Hinsicht weit mehr als Mann der Erfindung, als des feinen künstlerischen Geschmackes. Er hat musikalische Einfälle, um die ihn viele seiner Zeitgenossen beneiden könnten, allein er weiss sie nicht zu verwerthen; er quält sie buchstäblich zu Tode.

In kleinsten musikalischen Formen, wo es nicht viel „auszuführen" gilt, ist Rubinstein wahrhaft genial, es schreibt heute Niemand (?) schönere Lieder, als er, — die weiten Räume der Symphonie*), des Oratoriums mit lebensfähigen Gebilden auszufüllen, dazu gebricht ihm die Continuität der schöpferischen Kraft. Hiermit ist zugleich ein Gesammturtheil über das „Verlorene Paradies" ausgesprochen. Der Totaleindruck des Werkes, welches wir freilich ohne früher gepflogene häusliche Vorbereitung zum ersten Male hörten, war ungefähr der: schöne Intention, sehr schöne Einzelnheiten, nichts Ganzes, die gestellte Aufgabe nicht vollkommen gelöst.

Diese Aufgabe war nun allerdings eine wenig neidenswerthe: Rubinstein sollte nach Haydn nochmals eine „Schöpfung" schreiben, denn der textliche Vorwurf der „Schöpfung" und des „Verlorenen Paradieses" ist ganz der nämliche, nur dass das letztere noch den Sündenfall und die Bestrafung des ersten Menschenpaares in seinen Bereich zieht, während die „Schöpfung" diese Katastrophe nur ahnen lässt. Da nun Rubinstein zu seinem Werke nicht die naive Gläubigkeit, die Melodienfülle und technische Meisterschaft Haydn's mitbringt, sucht er diesem Mangel durch ein Aufgebot dreifacher Mittel abzuhelfen. —

Vergebens! Ein paar Haydn'sche Takte sagen uns mehr, als uns Rubinstein auf ganzen Seiten der Partitur ins Gewissen zu reden bemüht ist.

Der ganze erste Act des „Verlorenen Paradieses" (Kampf und Besiegung der von Gott abgefallenen Engel) erreicht unseres Erachtens nicht die Wirkung der einfachen Arienstelle: „Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar" aus der „Schöpfung". Von dem gänzlich wirkungslosen „Chaos" (Instrumentaleinleitung des zweiten Actes), dem schwächlich romantisirenden „Es werde Licht!" — in Haydn's Version bekannte Glanzpuncte der „Schöpfung" — wollen wir gar nicht reden.

Ein Grundfehler der Rubinstein'schen Auffassung besteht auch darin, dass er Gott persönlich und zwar als süsslich-lyrischen Tenor(!) in die Action einführt. Dass an dieser Klippe schon einmal der grösste aller Musiker — Beethoven — scheiterte, kümmert den aller Selbstkritik baaren Rubinstein wenig. „Gott Tenor" nimmt in theatralischer Stellung die einzelnen Schöpfungsmomente vor, die himmlischen Heerschaaren begrüssen jeden gelungenen Schaffensact in freudigen Chorliedern; da nun hier einmal eine rein lyrische Stimmung zum Ausdruck kommt, befindet sich Rubinstein plötzlich im rechten Fahrwasser: er schreibt ein köstliches Musikstück nach dem anderen hin.

„Wie sich Alles mit Knospen füllt!" (wir meinen natürlich musikalische) jauchzen wir unwillkürlich mit der Engelschaar, die in obigen Worten das Werden der Pflanzenwelt feiert Auch die dieser musikalischen Perle des „Paradieses" vor- und zunächststehenden Chornummern gehören zu Rubinstein's glücklichsten Eingebungen, wenn er sich denselben auch leider allzu schwelgerisch überlässt. Als weitere Höhepuncte des Oratoriums wären

*) Den „Ocean" wollen wir hauptsächlich wegen des prächtigen ersten Satzes als Ausnahme gelten lassen.

der effectvolle Schlusschor des ersten Theiles, die anmuthigen dreistimmigen Sätze der Erzengel, das Orchestercolorit am Schlusse des ganzen Werkes zu nennen.

Die Schlussfuge des zweiten Actes schwankt ziemlich haltlos zwischen Mendelssohn und Meyerbeer; aus „Gott Vater" dagegen wird im Handumdrehen Ritter Lohengrin: die Stellen „Dir werde die Genossin deines Lebens", „Ihr, meine Cherubs, lasst tönen die Posaune des Gerichts" und viele andere könnten ohne Verletzung der Stileinheit dem Schwanritter in den Mund gelegt werden. Und gerade sie — zum eclatanten Beweise, dass die Wagner'sche Tonsprache die eminent moderne — wirken als wenigstens relativ ausdrucksvoller, bei Weitem am meisten in der ganzen Tenorpartie. Die letztere sang Hr. Walter ausserordentlich schön (um die „Illusion" zu erhöhen, neben der Orgel stehend, von der Gallerie herab). Nach dieser Leistung müsste man in Hrn. Walter das Ideal eines „Lohengrin" gewonnen zu haben glauben — was bekanntlich leider nicht der Fall ist.

Auch im Uebrigen war die Aufführung, von einigen Schwankungen der Soprane abgesehen, alles Lobes würdig.

Das zahlreichst erschienene Publicum nahm die Novität sehr freundlich auf, doch galt der Beifall in erster Linie der Person des als künstlerischer Mensch mit Recht beliebten Componisten.

(Schluss folgt.)

## Kürzere Berichte.

**Basel**, 12. Mai. Zwei kürzlich stattgefundene grössere Concerte, und zwar die letzten der Saison, verdienen noch nachträglich einer besonderen Erwähnung. Das erste, von der Liedertafel in der Martinskirche veranstaltet, brachte als Hauptnummer „Scenen aus der Frithjofsage" von M. Bruch. Dieser Aufführung verlieh ein lebhaftes Interesse die Mitwirkung des Hrn. Jac. Burkhardt, welcher nach zweijährigem Studium am Leipziger Conservatorium zum ersten Mal in seiner Vaterstadt öffentlich auftrat und in der Partie des Frithjof Zeugniss ablegte von den sehr bemerkenswerthen Fortschritten, die er seither gemacht; bei seinen schönen Mitteln und bei fortgesetztem ernstlichen Studium wird es ihm nicht fehlen, sich in der Folge einen geachteten Namen in der Kunstwelt zu erwerben. Die kleine aber dankbare Partie der Ingeborg ward von Frl. Reiter bestens zur Geltung gebracht, und der Chor, gut einstudirt, hielt sich sehr wacker, sodass die ganze Aufführung einen sehr günstigen Eindruck machte. — Das Concert wurde mit einem Orchesterwerk „Zur Iliade" von Gust. Weber (einem Schweizer) eröffnet, eine Composition, welche jedenfalls interessante Einzelnheiten enthält, wenn auch der Gesammteindruck auf das Publicum, wie es schien, kein besonders günstiger war. Ausserdem spielte noch unser talentvoller Violoncellist Hr. Kahnt das Andante aus dem Concert Op. 65 von Rubinstein, und sang Hr. Burkhardt die bekannte Kirchenarie „Se i miei sospiri", deren Autorschaft übrigens, wie A. W. Ambros bis zur Evidenz nachgewiesen hat, fälschlich dem Alessandro Stradella untergeschoben wird. — Der Gesangverein, welcher mit dem Studium der Beethoven'schen Missa solemnis einen Anlauf genommen, aber wieder davon abstrahirte, brachte schliesslich Haydn's „Schöpfung" zur Aufführung (ebenfalls in der Martinskirche). Die Soli wurden in recht befriedigender, ja, was die Sopranpartie betrifft, in ausgezeichneter Weise wiedergegeben. In der That, Frau Walter-Strauss ist wie geschaffen für diese Partie; mit einem sympathischen Klang der Stimme, einer fein ausgebildeten graziösen Coloratur paart sich bei ihr eine durchaus gesunde, natürliche und nicht minder warme und sinnvolle Empfindung, welche im Umfang ihrer Individualität stets wie unwillkürlich das Richtige findet, sodass die Kunstdarstellung, ganz wie sie sein soll, den Eindruck freier, unmittelbarer Lebenswahrheit macht; ihr Vortrag der zweiten Arie „Auf starkem Fittige" wird wohl den meisten Zuhörern unvergesslich bleiben. — Neben Frau Walter hatten die übrigen Solisten, der Tenor: Hr. Ruff aus Cöln, die Bässe: Hr. Engelberger (Raphael) und Hr. Burkhardt (Adam) einen mehr oder weniger schweren Stand, doch gaben sie alle ihr Bestes; namentlich muss der verständnissvolle Vortrag des Hrn. Engelberger gebührend hervorgehoben werden. Der Chor, dem diesmal freilich eine verhältnissmässig leichte Aufgabe zufiel, leistete ganz Vortreffliches, und nehmen wir mit Vergnügen unsere kürzlich ausgesprochene Befürchtung, dass der Gesangverein im Rückschritt begriffen sei, zurück. Möge der Verein nun aber auch wieder zu bedeutenderen Aufgaben greifen und seine Kräfte nicht zu sehr mit Nebensächlichem zersplittern.

m.

**Breslau.** Lange vor Ausbruch des deutsch-französischen Krieges war die Veranstaltung eines grossen schlesischen Musik- und Gesangfestes hierorts angeregt worden. Indess veranlassten der Krieg sowohl, als auch mancherlei locale Verhältnisse ein immer weiteres Hinausschieben des Festes, bis man endlich zu Pfingsten dieses Jahres nothdürftig damit zu Stande kam, — wir sagen: nothdürftig, denn ursprünglich war das Ganze weit bedeutsamer angelegt: die anfänglich auf drei Tage angesetzte Dauer musste auf zwei Tage reducirt und auch das Programm demgemäss umgeändert resp. zusammengestrichen werden. Leider hatte man hierbei gerade von der Aufführung der gehaltvollsten Werke (u. A. von Beethoven's „Neunter") Abstand nehmen zu müssen geglaubt. — Was nun die Betheiligung an dem Fest anbelangt, so war dieselbe seitens der Ausübenden eine recht erfreuliche, das Publicum dagegen zeigte sich sehr zurückhaltend, namentlich die den fremden Sängern bereitete gastfreundschaftliche Aufnahme liess Vieles zu wünschen übrig. In Anbetracht des Umstandes, dass seit 17 Jahren in Schlesien kein grösseres Gesangfest mehr stattgefunden hatte, durfte man wohl eine regere Theilnahme des Publicums an der Feier erwarten. — Am ersten Tage (21. Mai) fanden die Productionen der Massenchöre statt. Auf dem Programm standen in bunter Reihe nur Componisten von secundärer, ja zum Theil kaum tertiärer Bedeutung: es wurden in drei Abtheilungen resp. 15 Nummern Compositionen von B. Klein, Dürrner, C. Eckert, Marschner, Silcher, Kreutzer, Veit, Abt, Mendelssohn, Gust. Jansen und Thoma und zum Schluss die — „Wacht am Rhein" (wahrlich stark *post festum*) unter verschiedenen Dirigenten aufgeführt. Die Wiedergabe der Werke seitens des circa 600 (?) Personen starken Chores war ziemlich mangelhaft; die zu geringe Anzahl von Gesammtproben hatte ein einheitliches Zusammenwirken der Theile des gewaltigen Tonkörpers fast unmöglich gemacht. Glücklicher verlief der zweite Festtag, der mit der unter Leitung des Hrn. Cantor Schönfeld recht frisch gespielten „Oberon"-Ouverture eröffnet wurde und weiterhin eine Anzahl gemischter Chorcompositionen und Solovorträge bot. In die Leitung der Chöre theilten sich diesmal die HH. Musikdirector Thoma und Cantor Berthold, Beide von hier. Der Letztere dirigirte zwei reizende, von Sängern und Instrumentalisten lobenswerth executirte Chöre eigener Composition („Die Rose lag im Schlummer" und „Herbstlied") und Fr. Liszt's Festgesang „An die Künstler"; Hr. Thoma leitete zunächst die Aufführung seines neuen, zwar nicht bedeutenden, aber sorgsam gearbeiteten „Te deum" und sodann die das Fest abschliessende „Walpurgisnacht" von Mendelssohn. Der Chor sang dabei fast durchweg exact und rein und zeigte überhaupt mehr Sicherheit, als am ersten Tage. Es erübrigt uns nun noch der Solovorträge zu gedenken; die k. k. österr. Hofopernsängerin Frl. Minnie Hauck aus Wien hatte dieselben übernommen. Eine Coloraturarie von Auber und das bekannte „Echolied" von Eckert boten der Sängerin Gelegenheit, eine in der That sehr achtenswerthe technische Fertigkeit an den Tag zu legen, während in der sogenannten „Gartenarie" der Susanne aus „Figaro's Hochzeit" und einem Lied von Thoma die anspruchslose Innigkeit des Vortrags und die Klangschönheit der jugendlich frischen Stimme die Hörer sympathisch berührten. Der ihr gespendete reiche Beifall veranlasste die Künstlerin späterhin zur Zugabe eines Schubert'schen Liedes.

—l—p.

**Quedlinburg.** Endlich, nachdem wir lange Zeit darauf gehofft hatten, ist das Concert des Hrn. Pianist Otto Drönewolf aus Leipzig am 4. Mai unter Mitwirkung des Opernsängers Hrn. Eugen Gura, ebenfalls aus Leipzig, vom Stapel gelaufen. Das Programm, mit welchem diese Künstler vor unser Publicum traten, bot an Gesangsnummern die Arie „An jenem Tag" aus „Hans Heiling", die Phantasie Wolfram's aus dem „Tannhäuser", die

Ballade des Harfners aus Goethe's „Wilhelm Meister" von Fr. Schumann, sowie zwei Liszt'sche Lieder, während Hr. Drönewolf die Cis moll-Sonate von Beethoven, zwei Impromptus (Op. 90, No. 3 und 2) von Schubert, Nocturno Op. 9, No. 2, und Phantasie-Impromptu in Cis moll von Chopin und fünf Charakterstücke aus „Visegrád" von R. Volkmann zum Vortrag gewählt hatte. Was zunächst Hrn. Gura betrifft, so dürfte es einem Kritiker, selbst mit dem Mikroskope in der Hand, schwer werden, negative Entdeckungen an den Leistungen dieses Meistersängers zu machen. Ist er in erster Linie dramatischer Sänger, so versteht er doch auch gerade als Liedersänger seine Aufgabe in seltener Vollendung zu lösen und lässt jenes Exterieur, was Bühnenkünstler sehr erklärlicher Weise so leicht in den Concertsaal übertragen, vollständig auf dem Theater zurück. Ein Lied quillt bei ihm wie eben erst aus weihevoller Stimmung geboren, ruhig aus dem Herzen, und der Sänger ist innerlich davon ergriffen trotz seiner scheinbar äusseren Ruhe. Klangschönheit und Klangfülle in allen Lagen und eine der Dichtung mit überzeugender Kraft angepasste Vortragsweise sind, kurz gesagt, die schönen Eigenschaften dieses Sängers. Hr. Gura erntete nach seinen Vorträgen reichen Beifall, der sich aber bei unserem Publicum selbst auf der Maximalgrenze in mässiger Form äussert, was den Leipziger Herren sehr leicht als ein Mangel an durchschlagendem Erfolge hätte erscheinen können und auch möglicherweise die Ursache war, dass Hr. Gura, der am Schlusse allerdings nur einmal gerufen und um eine Zugabe gebeten wurde, dem Verlangen nicht entsprach. Vielleicht ist es aber auch Princip bei dem Künstler, nur die Nummern zu singen, die auf dem Programme stehen, und dann bin ich mit ihm vollständig einverstanden. — Hr. Otto Drönewolf, ein Schüler Bülow's, der, wie schon erwähnt, das Concert gegeben, kam nach mehrjähriger Abwesenheit in seine Vaterstadt zum Besuche und lieferte den Beweis, dass er während seines Aufenthaltes im regen Kunstleben Leipzigs seine Zeit fleissig und verständig benutzt hat. Schon in seinem Programm (auch die Gesangsnummern sind von Hrn. Drönewolf gewählt) liegt eine gewisse Bürgschaft für die edle Geschmacksrichtung und Reife des Concertgebers. Hr. Drönewolf gehört nicht zu den Claviervirtuosen *ex professo*, er hat bis jetzt verhältnissmässig sehr wenig öffentlich gespielt, wodurch auch die anfänglich wahrnehmbare Aufregung eine hinlängliche Erklärung findet; allein wenn sich seine Vortragsweise auch nicht gerade durch virtuosen Glanz auszeichnet, so ist doch seine durch und durch solide Technik, die nur durch die fast unerträgliche Hitze im Saale hin und wieder etwas beeinträchtigt wurde, keineswegs zu unterschätzen. Der Schwerpunct des Drönewolf'schen Spiels liegt in dem klaren und verständigen Erfassen des vom Componisten gegebenen Inhalts und der daraus folgenden klaren und durchsichtigen Linienführung. Schon in der ersten Nummer der Cis moll-Sonate bekundete sich Hr. Drönewolf als ein verständnissvoller Interpret Beethoven'scher Musik und lieferte ohne alle Frage eine durchgeistigte Wiedergabe des in der Dilettantenwelt so häufig „gemaassregelten" Werkes. Die erste Nummer der beiden Schubert'schen Impromptus (No. 3 war, und das mit Recht, vorangestellt), die für mich, trotz ihrer modulatorischen Schönheiten, offen gestanden, immer etwas Ermüdendes gehabt hatte, erschien mir diesmal, wohl in Folge verschiedener Tempomodificationen, welche Hr. Drönewolf angebracht hatte, in einem wesentlich anderen Lichte. Wie ein heiteres Lächeln nach andauernder Melancholie, so folgte auf No. 3 die No. 2. Hr. Drönewolf spielte diese Nummer wie „hingegossen". Klar, sauber und perlend war jede Passage, und wenn auch spätere Nummern des Programms grössere Ansprüche an die Technik erhoben, so zeigte sich doch gerade bei diesem Stücke die Nuancirungsfähigkeit des Anschlages in hohem Grade. Neu waren für uns die Charakterstücke für Pianoforte von R. Volkmann: „Visegrád". Von den 12 Tonbildern, die das Volkmann'sche Clavierwerk umfasst, hatte der Concertgeber fünf Nummern ausgewählt, von denen zwei, der „Waffentanz" und „Soliman", mit ihrem eigenartigen aber originellen Gepräge einigermaassen ansprachen. Zum besseren Verständniss dieser musikalischen Reminiscenzen einer längst vergangenen Herrlichkeit auf ungarischer Königsburg waren dem Programme erläuternde Bemerkungen beigefügt, eine Einrichtung, die wir in unseren Concerten bei den Compositionen, wo es irgend wünschenswerth erscheint, überhaupt eingeführt haben. — Bei ihrer Abreise haben wir gegen beide Künstler den Wunsch ausgesprochen, dass wir sie hoffentlich im nächsten Herbste wiedersehen, und hier gehe ich ihnen nochmals die Versicherung, dass unser Publicum — wie die Concertverhältnisse sich auch bei uns gestalten mögen — ihnen ein gutes Andenken bewahren wird. K.

## Concertumschau.

**Antwerpen**. Letztes Concert der Musikgesellschaft: „Die heilige Nacht" von N. W. Gade, Esdur-Clavierconcert von Beethoven, „Lucifer", Oratorium von Benoit.

**Berlin**. Soirée des Tonkünstlervereins am 30. Mai: Sonate in Emoll von M. Weyermann (Hr. E. A. Veit und Frl. M. Strassow), Violinsonate von Ph. Rüfer (HH. Rüfer und Taborowski), Impromptus („Sage" — „Feierstunde" — „Morgenempfindung") von E. Grüel (Hr. Veit), Satanella für Violine, componirt und gespielt von Hrn. Taborowski.

**Bielefeld**. Am Himmelfahrtstage Aufführung von Händel's „Josua" mit den Gesangssolisten Frl. Gips, Frl. Assmann, HH. Salomo und Bletzacher.

**Cronstadt**. Concert des Hrn. H. Krummel: Bdur-Claviertrio von Beethoven, 2. und 3. Satz aus Chopin's Fmoll-Concert, Scherzo und Rondo aus der Gmoll-Sonate von Schumann etc.

**Dresden**. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps am 31. Mai: Cdur-Symphonie von Mozart, 3. Ouverture zu „Leonore" von Beethoven, „Loreley"-Einleitung von M. Bruch etc.

**Düsseldorf**. 49. Niederrheinisches Musikfest vom 19.—21. Mai: 1. Tag. „Ich hatte viel Bekümmerniss", Cantate von Bach, 8. Symphonie von Beethoven, Ode auf den St. Cäcilientag von Händel. 2. Tag. Dmoll-Symphonie von Schumann, „Mirjam's Siegesgesang" von Schubert, „Oberon"-Ouverture von Weber, „Der Thurm zu Babel" von A. Rubinstein. 3. Tag. Ouverturen zu „Anakreon" von Cherubini und „Le carneval romain" von Berlioz, Finale aus „Loreley" von Mendelssohn, Schlusschor aus der Cantate von Bach, Gesangsolovorträge von Frau Parepa-Rosa und den HH. Gura (u. A., wie die „Signale" der „K.Z." nachplappern, „blutarme Gebilde der Franz'schen Lyrik") und Diener, Claviervorträge des Hrn. A. Rubinstein. — Nach dem Festprogramme zählte der Chor 673, das Orchester 132 Mitwirkende.

**München**. 3. Concert des Oratorienvereins: „Gottes Zeit", Cantate von Bach, „Elegischer Gesang" von Beethoven, Arie von A. Stradella (Hr. Dr. Krückl), „Nachtlied" für gemischten Chor von Reichardt, „Pater noster" von G. Buonamici, „Frühlingslied" für Frauenchor von W. Bargiel, vier von Hrn. H. Scholtz componirte und vorgetragene Clavierstücke, „Liebeslieder" von Brahms, „Salem Marie" von F. v. Holstein und „Jagdlied" von Mendelssohn (Hr. Dr. Krückl), „Die Wasserfee" für vierstimmigen Chor und Clavier von J. Rheinberger.

**Sondershausen**. 2. Lohconcert: 2. Symphonie von Schumann, Ouverturen zur „Braut von Messina" von Schulz-Schwerin und „zu einem Trauerspiel" von W. Bargiel, Hmoll-Marsch von Schubert-Liszt, Toccata von Bach-Esser, Dmoll-Concert für Violoncell mit Orchester, componirt und vorgetragen von Leop. Grützmacher.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin**. Im Kroll-Theater wurde die diesjährige Opernsaison am 1. Juni mit Mozart's „Don Juan" inaugurirt. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater eröffnete am 1. Juni das Gesammtpersonal des Strampfer-Theaters zu Wien mit Vorführung der Jonas'schen Operette „Die Ente mit drei Schnäbeln" ein längeres Gastspiel. — **Breslau**. Die Opernsaison im Wintergarten-Theater erreichte bereits am 27. Mai nach nur dreiwöchentlicher Dauer

ihr Ende. — **Dresden.** Das von uns in vor. No. über das fernere Gastspiel des Frl. Minnie Hauck Mitgetheilte ist dahin zu berichtigen, dass die Vorstellung des „Postillon" schliesslich einer Aufführung des „Schwarzen Domino" weichen und die des „Hans Heiling" wegen Heiserkeit der gen. Dame an jenem Tage ganz ausfallen musste. Im „Schwarzen Domino" sang die Gastin die Angela. — **Frankfurt a. M.** Am 28. Mai noch in Gounod's „Faust" Margarethe und Valentin singend, beschloss das Robinson'sche Künstlerehepaar seine hiesigen Gastdarstellungen am 31. d. M. in den Rollen der Selica und des Nelusco in der „Afrikanerin". — **Hannover.** Hr. Baumann vom Stadttheater zu Cöln trat am 26. Mai hier als Marcel in den „Hugenotten" auf. — **Leipzig.** Frl. Haffner vom Stadttheater zu Pressburg und Hr. Temmel von der Düsseldorfer Stadtbühne sind nunmehr in ihr hiesiges Engagement eingetreten. Am 3. Juni gastirte hier Frl. Keller vom Stadttheater zu Bremen als Ortrud. Recht ergötzliche Beispiele werden in den „L. N." von der Reclame kundgegeben, welche die Direction des Stadttheaters in Engagements- und anderen Angelegenheiten in ziemlich auffälliger Weise in der Presse in Scene setzt. — **Magdeburg.** Die Opernsaison im Stadttheater wurde am 28. Mai geschlossen. Dafür finden nun im Victoria-Theater Opernvorstellungen statt. An letzterer Bühne gastirte am 1 Juni Hr. Goldberg vom Hoftheater zu Neu-Strelitz als Plumket in der „Martha". — **Mannheim.** Die zweite Gastrolle des Hrn. Betz bot den „Fliegenden Holländer". Auch diesmal wieder fungirte als Dirigent der k. preuss. Hofcapellmeister Hr. Radecke aus Berlin. — **Prag.** Am 26. und 28. Mai führten uns die Italiener im Neustädtischen Theater den „Barbier" und den „Troubadour" vor. — **Weimar.** Am 2. Juni gastirte hier Hr. Spaith vom herzogl. Hoftheater zu Dessau als Zacharias im „Prophet". — **Wien.** Frl. Dillner aus Prag trat am 29. Mai im Hofoperntheater als Blondchen in der „Entführung aus dem Serail" auf. Im Strampfer-Theater setzt die Franchetti'sche Operngesellschaft ihre Darstellungen fort. Gleiches ist bezüglich des Theaters an der Wien von der Meynadier'schen Operntruppe zu berichten.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 1. Juni: „Misericordias" von Francesco Durante; „Aus tiefer Noth" von Mendelssohn. Nicolaikirche am 2. Juni: „Allmächtiger, Preis dir und Ehre", Hymne von J. Haydn. — **Breslau.** Domkirche am 30. Mai: Messe in Emoll von Brosig. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 19. Mai: „Komm, heilger Geist" von M. Hauptmann; „Heilig ist Gott, der Herr" von L. Spohr; „Lobe den Herrn, meine Seele" von M. Hauptmann. Am 20. Mai: „O heilger Geist, kehr bei uns ein" von J. H. Schein; „Rühmet, ihr Menschen, den hohen Namen" von H. Giehne. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 2. Juni: „Hosianna Gott, unserm Herrscher", Sopransolo mit Chor von Volkmann St. Jacobikirche am 2. Juni: „Lauda anima mea", Chor a capella von M. Hauptmann. — **Dresden.** Frauenkirche am 1. Juni: „Zagt nicht auf dunklen Wegen" von Naumann; „Die Ehre des Herrn ist ewig" von J. Otto. Neustadtkirche am 2. Juni: „Singt Jesu Dank", Cantate von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 2. Juni: „Die Dreieinigkeit", geistliches Lied von Meissner (neu bearbeitet von Stade). — **Wien.** K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 2. Juni: Messe von Preindl mit Einlagen von J. Haydn und Oelschlegel. Dominicanerkirche am 30. Mai: Messe von R. Führer mit Einlagen von Kempter, Zangl und Czasskowszky. Am 2. Juni: Messe in F von Bertha Baronin von Bruckenthal mit Einlagen von derselben, Cherubini und Zwerger(?). Pfarrkirche zu St. Ulrich am 2. Juni: Messe in C von Ignaz Ritter von Seyfried mit Einlagen von Bernhardt, M. Haydn und Mozart Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 2. Juni: Messe in D von L. Rotter mit Einlagen von M. Haydn, Mozart und Krall. Pfarrkirche zu Neulerchenfeld am 30. Mai: Mariazeller Messe von J. Haydn mit Einlagen von demselben, Rotter und Döcker. Pfarrkirche zu Mariahilf am 26. Mai: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von C. Eybler und Krall.

## Opernübersicht.

(Vom 26. bis 31. Mai.)

**Leipzig.** Stadtth.: 28. Diana von Solange; 30. Fliegender Holländer. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 26. Martha; 30. Barbier von Sevilla; 31. Stumme von Portici. Nationalth.: 26. Don Juan; 27. Troubadour; 28. u. 29. Fra Diavolo; 30. Figaro's Hochzeit; 31. Weisse Dame. Walhalla-Volksth.: 28. Schöne Galathea; 30. u. 31. Flotte Bursche. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 26. Perichole; 27., 28 u. 30. Kakadu; 29. u. 31. Banditen. — **Breslau.** Saisonth. im Wintergarten: 26. Fra Diavolo; 27. Regimentstochter. Lobe-Th.: 27. Hanni weint, Hansi lacht; 29. Banditen. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 28. Margarethe; 30. Hans Heiling. (In der letzten No. muss es heissen: 15. Schwarzer Domino.) — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 27. Zampa; 28. Margarethe; 31. Afrikanerin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 26. Hugenotten; 30. Hans Heiling. — **Magdeburg.** Stadtth.: 26. u. 28. Barbier von Sevilla. Victoria-Th.: 26. Barbier von Sevilla; 30. Postillon von Lonjumeau. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 26. Meistersinger; 29. Fliegender Holländer. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 26. Glöckchen des Eremiten; 28. u. 30. Theodor Körner (Weissheimer). — **Prag.** Neustädter Th.: 26. Il Barbiere di Seviglia; 28. Il Trovatore. Novomestské divadlo: 27. Ifigenie v Aulide. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 26. Zauberflöte; 29. Maurer und Schlosser. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 26. Lucrezia Borgia. — **Wien.** K. k. Hofoperntn.: 27. Robert der Teufel; 28. Wasserträger; 29. Entführung aus dem Serail; 31. Afrikanerin. Carl-Th.: 26. Pariser Leben; 28. u. 29. Prinzessin von Trebisonde; 31. Das Erwachen des Löwen. Theater an der Wien: La grande-duchesse de Gerolstein; 27. Voyage en Chine (Bazin). Strampfer-Th.: 27. u. 29. Lucia di Lammermoor; 31. La Traviata.

## Rückblick.

Im Laufe des Monats Mai waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 68 Vorstellungen mit 14, Verdi in 25 V. m. 4, Mozart in 21 V. m. 4, Suppé in 20 V. m. 2, Weber in 17 V. m. 3, Flotow in 15 V. m. 2, Auber in 14 V. m. 7, Meyerbeer in 14 V. m. 4, Wagner in 13 V. m. 5, Donizetti in 13 V. m. 3, Rossini in 13 V. m. 2, Boieldieu in 7 V. m. 1, Gounod in 6 V. m. 2, Brandl und Lortzing in je 6 V. m. je 1, Beethoven und Halévy in je 5 V. m. je 1, Cherubini in 4 V. m. 2, Bellini in 3 V. m. 3, Marschner in 3 V. m. 2, Adam, Gluck, Hrimaly und Nicolai in je 3 V. mit je 1, Hérold und Hopp in je 2 V. m. je 2 verschiedenen Werken, Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, Jonas, Kreutzer, Maillart, Méhul, Strauss und Weissheimer in je 2 V. mit je einem Werke und Bazin, Grétry, Grisar, Lachner, Linder, Löw, Rozkosny und Spohr je einmal vertreten.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Ouverture zu einem Trauerspiel. (Sondershausen, 2. Lohconcert.)

Berlioz (H.), „Le carneval romain". (Düsseldorf, 49. Niederrheinisches Musikfest.)

Blumner (M.), „Abraham". (Wernigerode, Aufführung durch den Gesangverein.)

Brahms (J.), Clavierquartett in Gmoll. (Stuttgart, 4. Quartettsoirée der HH. Singer und Genossen.)

— — Claviertrio No. 1. (Lemberg, Soirée des Galizischen Musikvereins.)

— — Trio für Pianoforte, Violine und Horn. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins. Gr. Glogau, 5. Abonnementconcert der Singakademie.)

Bruch (M.), „Loreley"-Vorspiel. (Dresden, Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

— — „Frithjof-Sage" und „Frithjof am Grabe seines Vaters". (Rostock, Concert der Singakademie und des Rostocker Liederkranzes.)

Goldmark (C.), Orchesterscherzo. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)

Jensen (Ad.), „Gesang der Nonnen" für Frauenchor, Solo, Pianoforte und zwei Hörner. (Gr. Glogau, 5. Abonnementconcert der Singakademie.)
Lachner (F.), Suite No. 5. (Cöthen, Concert des Gesangvereins.)
— — Suite No. 6. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)
Liszt (F.), „Mazeppa". (New-York, 6. Philharmonisches Concert.)
— — Einleitung zur Beethoven-Cantate. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)
Rheinberger (J.), Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben". (Ebendaselbst.)
— — Duo in Amoll für 2 Claviere. (Eisenach, Aufführung des Musikvereins.)
— — „Die Wasserfee" für vierstimmigen Chor mit Pianoforte. (München, 3. Concert des Oratorienvereins.)
Rubinstein (A.), „Der Thurm zu Babel". (Düsseldorf, 49. Niederrheinisches Musikfest.)
Rüfer (Ph.), Sonate für Pianoforte und Violine. (Berlin, Soirée des Tonkünstlervereins.)
Schulz-Schwerin (C.), Ouverture zur „Braut von Messina". (Sondershausen, 2. Lohconcert.)
Stiehl (H.), Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Freiburg i. B., Concert des Autors.)
Wagner (R.), Huldigungsmarsch. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)
— — Kaiser-Marsch. (Bayreuth, Festconcert am 22. Mai.)

## Journalschau.

Echo No. 21. Berichte und Notizen. — Beilage: Litterarische Mittheilungen. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 22. Berichte und Notizen. — Hugo Ulrich †.

Neue Zeitschrift für Musik No. 23. Besprechung (Lieder von E. v. Mihalovich). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Programm, welches der Allgemeine deutsche Musikverein für seine diesjährige, vom 27. bis mit 30. Juni in dem mit Naturschönheiten gesegneten und durch seine herrliche Lage begünstigten Cassel abzuhaltende Tonkünstlerversammlung aufgestellt hat, dürfte wohl geeignet sein, nicht nur die zu dem voraussichtlich glänzenden Feste bereits zahlreich angemeldeten Mitglieder des Musikvereins, sondern auch die musikalischen Bewohner Cassels selbst in hohem Grade anzuziehen und zu befriedigen. Auch die Musiker und Kenner der herrlichen Rheinlande, welche jahraus, jahrein Gelegenheit gehabt haben, auf ihren mit grossem Aufwand in Scene gesetzten Musikfesten (deren hohe Bedeutung keineswegs verkannt werden soll) mehr oder minder vollendete Aufführungen jetzt unbestrittener classischer Werke zu hören, werden hier dem wohl nicht mehr ohne Grund vorauszusetzenden Verlangen, sich auch einmal praktisch mit den musikalischen Erzeugnissen der Gegenwart bekannt zu machen, vollauf Genüge leisten können, da die Fülle, ja Ueberfülle des in Cassel Gebotenen nur wenig bereits Allbekanntes in sich birgt. Es zeugt von grosser Pietät, dass des Altmeisters, der einst so segensreich in Cassel gewirkt, nicht vergessen ist, und sicher wird Spohr's 8. Concert durch den Bremer Concertmeister Jacobsohn eine durchaus würdige Darstellung erfahren. Ein interessantes Seitenstück ist das aus jüngster Zeit stammende Violinconcert von Joachim Raff, welches in die Hand des berühmten Virtuosen Professor Wilhelmj aus Wiesbaden gelegt ist, für den das Werk wohl zunächst geschrieben worden. Indess, an eine noch frühere musikalische Vergangenheit der ehemaligen kurfürstlichen Residenz knüpft das Programm an. Die Bibliothek der hessischen Hauptstadt enthält ein werthvolles Unicum: „Die 7 Worte", eines kleines Passions-Oratorium von Heinrich Schütz, welches jetzt etwa 230 Jahre alt sein dürfte. Landgraf Moritz von Hessen erkor Schütz zu seinem Liebling, nachdem der 13jährige Knabe 1598 seiner schönen Stimme wegen in die Hofcapelle zu Cassel aufgenommen worden war, und liess ihn „unter Grafen, Vornehmen von Adel und anderen tapfferen *ingeniis* zu allerhand Sprachen, Künsten und *exercitiis* anführen", schickte ihn dann zu dem berühmten Meister Giov. Gabrieli nach Venedig und bedurfte seiner später (1616) „besonders auch zur *Education* und den *Exercitiis* seiner jungen Herrschaft". Dieses berühmtesten Vorgängers von Sebastian Bach sowohl historisch wie absolut interessantes Werk, welches durch den Riedel'schen Verein in Leipzig schon öfters zur Aufführung gelangt ist, wird diesmal einen ganz besonderen Reiz des Programms bilden. Die Chöre werden von dem durch Hrn. Hofcapellmeister Müller-Hartung sorgfältig geschulten Weimar'schen Kirchenchor übernommen, einem der berühmten drei thüringischen Kirchenchöre aus Knaben und Männerstimmen zusammengesetzt, von denen der Weimar'sche besonders wegen der Sammetweichheit der Knabenstimmen gerühmt wird. Dieser Chor wird in dem auf den 29. Juni angesetzten Kirchenconcert auch noch mehrere Sätze aus einem doppelchörigen „Miserere" *a capella* von Franz Wüllner in München, den 42. Psalm von der Composition seines Dirigenten und zwei durch ihre Lieblichkeit allgemein entzückende Chöre von Liszt: „Ave Maria" und „Ave maris stella" vortragen. Die Casseler gemischten Gesangvereine werden sich unter Leitung des Hrn. Musikdirector Hempel in einer Cantate von Seb. Bach für Soli, Chor und Orchester bewähren können, für Cassel wohl um so verdienstlicher, da dieser „grösste aller Zukunftsmusiker" unseres Wissens nach Seite seiner Vocalcompositionen dort noch gänzlich unbekannt ist. Orgelvorträge der Herren Hoforganist Rundnagel aus Cassel und Organist Voigtmann aus Sangerhausen, Instrumentalsoli weiterer Casseler Künstler (Violoncellist Lorleberg u. A.), ein Altsolo von Rheinberger (Fr. Hempel-Kristinus) rahmen ein und unterbrechen die Chorvorträge. Bach's Cantate wird in der Bearbeitung von Robert Franz vorgeführt, ein für die anwesenden Musiker gewiss beachtenswerther Umstand. Es ist die von dem genannten Bearbeiter überdies so poetisch beschriebene Cantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig". In einem Kammermusikconcerte werden Rheinberger's Pianofortequartett in Esdur, zahlreiche Liedervorträge und Brahms' hochbedeutendes Fmoll-Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente versprochen. Zwei Concerte für Orchester, Gesang- und Instrumentalsoli am 28. und 30. Juni im königl. Theater, dessen Bühne in einen geschlossenen Concertsaal umgewandelt werden soll, weisen — ausser den bereits erwähnten Violinconcerten — Volkmann's Ouverture zu „Richard III.", Concertgesänge von H. Zopff, Lieder von Lessmann und Tappert, Liszt's Adur-Pianoforteconcert (Hr. Urspruch?), Svendsen's symphonische Einleitung zu „Sigurd Slembe" und Raff's Waldsymphonie, Lassen's Musik zu Hebbel's „Nibelungen", Ouverturen von Mihalovich und Erdmannsdörfer und Wagner's Huldigungsmarsch auf; auch ist dem Vernehmen nach die Mitwirkung der Pianistin Frl. Sophie Menter in Aussicht genommen. Eröffnet wird die Versammlung am 27. Juni mit der Aufführung von Liszt's Oratorium: „Die heilige Elisabeth" unter solistischer Mitwirkung von Frau Dr. Merian-Genast, Frl. Breidenstein, den HH. von Milde, L. Müller u. s. w., eine Wahl, deren locales Interesse sich steigert im Hinblick auf die ihrer allgemein menschlichen Tugenden wegen so hochgeehrten, im nahen Marburg ruhenden thüringischen Fürstin, welche man auch im protestantischen Hessen noch immer als Landesheilige zu betrachten gewohnt ist. Die meisten Werke wird Hr. Hofcapellmeister Reiss dirigiren, dessen energische und feinfühlige Orchesterleitung sehr gerühmt wird und der hier vollauf Gelegenheit hat, seinen und der königlichen Capelle wohlerworbenen Ruf zu bethätigen. Hr. Hofcapellmeister Erdmannsdörfer, der aus Sondershausen nahezu die ganze fürstl. Capelle mitbringt (ausserdem senden noch die Hofcapellen von Braunschweig, Meiningen, Weimar ihr Contingent, namhafte sonstige Künstler treten hinzu) und der durch seine lebensfrischen Lohconcert-Programme viel von sich reden macht, wird ebenfalls mehrere Werke dirigiren. Mehrere Componisten übernehmen selbst die Leitung ihrer Schöpfungen: Lassen, Svendsen, Mihalovich u. s. w. Der Chor wird bei Liszt's Legende wohl einige Hundert Damen und Herren umfassen, da er sich aus dem

Casseler Gemischten Gesangverein und dem Mündener Gesangverein (beide unter Musikdirector Hempel's Direction), dem Weidt'schen Verein in Cassel (Musikdirector Brede) und auserlesenen Sängern aus Erfurt und Weimar zusammensetzt. Ausserdem ist noch von der Mitwirkung mehrerer anderer bekannter Pianoforte-, Violin- und Violoncellvirtuosen die Rede, worüber aber Sicheres bis jetzt nicht mitzutheilen ist. Jedenfalls wird das Fest an Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Ein Localcomité in Cassel ist durch Hrn. Oberbürgermeister Nebelthau daselbst zusammenberufen worden und zählt zu seinem Ehrenpräsidium die HH. Generallieutenant und Commandant der Residenzstadt Cassel von Selchow, Excellenz, Major Streccius, Director der königl. Kriegsschule, Rittmeister Baron von Carlshausen, Intendant der königl. Schauspiele, Dr. jur. Weigel, Beigeordneten des Oberbürgermeisters und Reichstagsmitglied. Denjenigen Mitgliedern des Allgemeinen deutschen Musikvereins, welche sich zeitig genug beim Vorsitzenden Professor C. Riedel in Leipzig melden, ist gastfreundliche Aufnahme in liberalster Weise in Aussicht gestellt worden.

* Es ist ein erfreuliches Zeichen für das R. Wagner'sche „Nibelungen"-Unternehmen, dass sich sogar in dem von einem Ferd. Hiller beeinflussten Cöln ein thatkräftiger localer Verein zur Förderung desselben gebildet hat, welcher die HH. Albert Ahn, Michel Du Mont, Aug. Lesimple, Jul. Marcus jun., Mertke, Prof. G. Osterwald, Prof. I. Seiss und Prof. Raoul Stein zum Vorstand zählt. — Ueber den Anklang, welchen die diesbez. Aufforderung des Akademischen Wagner-Vereins zu Berlin bei den Studirenden anderer Städte und Länder findet, werden wir nächstens Näheres mittheilen. Diese Agitation für Wagner's weittragende Unternehmungen, oder der „neueste Kinder-Kreuzzug", wie sie in einem musikalischen Fachblatt wegwerfend benannt wird, beginnt allerdings lustig genug, wenn auch in anderem Sinne, als dem der Gegner.

* Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth" wird auch in Magdeburg ihren Einzug halten, und zwar Anfang September. Ihrer Aufführung wird einen Tag früher die der „Neunten" vorausgehen. Der ausgezeichnete Rebling'sche Kirchengesangverein hat sich diese bedeutsamen Aufgaben gestellt.

* Die zahlreichen Verehrer von Rob. Franz werden mit Interesse aus dem Inseratentheil vorliegender No. entnehmen, dass von diesem trefflichen Künstler ein nach Seite seiner Güte durch den Zeichner Hrn. Ad. Neumann schon hinlänglich gekennzeichnetes Portrait erschienen ist. Dasselbe ist in Wirklichkeit der vollsten Beachtung werth.

* In Genf beabsichtigt man in den Tagen vom 24.—26. August einen „Grossen nationalen und internationalen Musik- und Gesangconcurs" abzuhalten, der „die Fortschritte in der musikalischen Kunst", welche alle theilnehmenden Vereine anstreben, zu begünstigen und „ein Werk des Friedens zu erfüllen und das Möglichste beizutragen, die Herzen einander wieder näher zu bringen, die durch so viele Ereignisse auseinandergerissen worden sind", zum Zweck haben soll.

* Wir halten es für geboten, den wahrscheinlich von der Direction des Leipziger Stadttheaters oder ihren willigen Trabanten selbst angestrengten, in auswärtigen verbreiteten Blättern (wie z. B. „K. Z.", „N.-Z." etc.) zu lesenden Reclamenachrichten über die neulich geschehene Neuaufführung der Oper „Diana von Solange" auf gen. Bühne gegenüber zu constatiren, dass man wenigstens in Leipzig nichts von einem wirklichen Erfolge dieser neuesten Bühnenthat des Hrn. Haase gehört hat. Einen Beleg von der Unverholenheit, mit welcher dieser würdige Hr. Director in Wirklichkeit Reclame macht, haben wir in No. 33 des vor. Jahres zum Besten gegeben.

* Dem „W. Fr. Bl." entnehmen wir folgende drollige Notiz: In dem gedruckt vorliegenden „Journal des Stadttheaters in Halle" wird das Opernrepertoire dieser Kunstanstalt vom 31. März bis 12. Mai mitgetheilt. In demselben werden u. A. buchstäblich aufgeführt: Am 1. April: „Lucrezia Borgia", grosse Oper in 3 Acten von Lammermoor. Am 1. Mai: „Tannhäuser", grosse Oper in 3 Acten von Meyerbeer. Am 6. Mai: „Fidelio", grosse Oper in 2 Acten von Mozart. Am 12 Mai: „Lohengrin", grosse Oper in 5 Acten von Meyerbeer.

* Im Hoftheater zu Darmstadt ging am 19. Mai Doppler's Oper „Wanda" mit einem *succès d'estime* zum ersten Mal in Scene.

* Das Orchester des Pergola-Theaters zu Florenz ist aufgelöst worden, weil König Victor Emanuel die übliche Subvention nicht mehr gewähren will.

* Als Dirigent bei den Festaufführungen in Bayreuth im Jahre 1874 bezeichnet man Hrn. Hans Richter in Pest und als dabei fungirender Concertmeister wird Hr. Prof. Wilhelmj, der eminente Violinspieler in Wiesbaden, genannt.

* Mittelst k. Decrets vom 23. Mai sind die sämmtlichen Musiker des Casseler Hoftheaterorchesters zu k. preuss. Kammermusikern ernannt worden.

* Das Leipziger Gastspiel des Hrn. Alb. Niemann ist in Folge einer heftigen Halsentzündung, welche den Sänger in Kissingen befiel, vorläufig auf vier Wochen hinausgeschoben worden.

* Frau Peschka-Leutner ist am 31. Mai von Leipzig abgereist, um zunächst in Boston bei dem riesigen Musikfestschwindel als Solistin mitzuwirken und sodann eine zweimonatliche Concerttour durch Amerika zu unternehmen. Ihre solistische Theilnahme haben dem erstgen. Unternehmen auch die HH. de Swert und Franz Bendel zugesichert. Was man sonst von der Mitwirkung ganzer Orchestercorps bei diesem Bostoner Concertlärm fabelt, wollen wir vor der Hand gar nicht mittheilen.

**Auszeichnungen.** Kammervirtuos Friedrich Grützmacher in Dresden (geboren und künstlerisch ausgebildet in Dessau) wurde vom Herzog von Anhalt zum Ritter des Hausordens Albrecht des Bären ernannt. — Der seit verschiedenen Decennien höchst verdienstlich am Seminar zu Brühl wirkende k. Musikdirector Töpler ist mit dem rothen Adlerorden 4. Classe decorirt worden. — Der Herzog von Coburg-Gotha beschenkte gelegentlich seiner kürzlich im Leipziger Stadttheater neu in Scene gegangenen „Diana von Solange" die HH. Capellmeister Schmidt mit dem Ritterkreuz des Ernestinischen Hausordens, Musikdirector Mühldorfer mit dem Verdienstkreuz desselben Ordens und Concertmeister Röntgen mit der Medaille für Kunst.

**Gestorben.** Am 29. Mai verschied plötzlich der vorzügliche Contrabassist der Hofcapelle zu Sondershausen, Kammervirtuos Simon.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

W. St. Bennet, Symphonie in G moll, Op. 43.

Alb. Dietrich, Altchristlicher Bittgesang. Cantate für gemischten Chor und Orchester, Op. 25.

N. W. Gade, Symphonie in H moll, Op. 47.

H. v. Herzogenberg, Duo für Pianoforte und Violoncell, Op. 12.

*In Sicht:*

H. Grädener, Capriccio für grosses Orchester.

C. G. P. Grädener, 2. Quintett für Clavier und Streichinstrumente.

E. Grüel, Sonate für Pianoforte, Op. 4.

**Briefkasten.** *Gebr. W.* in *C.* Erstens kennen wir den referirenden Gewährsmann nicht, und zweitens ist überhaupt das ganze Vorkommniss viel zu unbedeutender Natur, als seiner die erwünschte Erwähnung zu thun. — *Th. O.* in *E.* Ihre „grösste Eile" kann leider bei dem zwei Monate alten Programm und dessen für eine Mittheilung in der Kirchenmusikrubrik sich nicht eignenden Charakter kein Resultat haben. — *H. H.* in *D.* Derartige Programme werden immer der Berücksichtigung werth sein. — *E. A. V.* in *B.* Die Erfüllung ihrer Nachfrage liegt jetzt noch nicht in unserer Hand, an beschleunigtem Druck solls nicht fehlen.

# Anzeigen.

## Akademischer Wagner-Verein. Vorort Berlin.

[197.]

### Hauptsitzung am 31. Mai.

Tagesordnung: 1) Bericht des Vereinsdelegirten über die Feier der Grundsteinlegung zu Bayreuth und über die Delegirtenversammlung ebendaselbst. 2) Rechenschaftsbericht über die Finanzperiode 15.—31. Mai. Bei einer Einnahme von 47 Thlr. 14 Sgr. 2 Pf. bleibt als activer Bestand (nach Deckung aller Ausgaben für die Agitation) 16 Sgr. 7 Pf. — Die Correspondenz erreichte in der gedachten Periode 337 Nummern, sodass die Gesammtcorrespondenz auf 2973 Nummern gestiegen ist. 3) Vorstandswahl. An Stelle des ausgeschiedenen Cassirer Kleye übernimmt das Vorstandsmitglied Bittnick die Casse; dessen Stelle wird durch stud. Moritz besetzt. Der Vorstand besteht also: 1) Vors. C. Coerper, Grossbeerenstrasse 21. 2) Schriftführer Köhler. 3) Cassirer Joh. Bittnick. 4) Stellv. Vor. E. Assmann. 5) Stellv. Schriftf. F. Moritz. Alle Vereinsmitglieder werden darauf aufmerksam gemacht, dass die Correspondenz nach Aussen nur durch den Vorsitzenden geführt werden soll. — Da die 2. Redaction des Agitationsmaterials demnächst gedruckt werden wird, so sind alle Interessenten ergebenst gebeten, bemerkenswerthe Notizen, die sich auf R. Wagner's erste Periode beziehen (bis „Tannhäuser"), so rasch als möglich einzusenden. Die Zweigvereine haben Mittheilungen, deren Veröffentlichung sie wünschen, spätestens bis 10. Juli zu übersenden.

Da der Verein gegenwärtig einen Kupferstich von Richard Wagner (gross Royal) für seine Mitglieder drucken lässt, so wäre es wünschenswerth, wenn bald die Anmeldungen einliefen; der Preis für die Vereinsmitglieder stellt sich unglaublich niedrig, nämlich a. l. 15 Sgr. — p. l. 10 Sgr.

---

In meinem Verlag erschien kürzlich:

[198.]

## Columbus.

### Eine dramatische Cantate

für

Soli, Männerchor, gemischten Chor und grosses Orchester

componirt

von

## Heinrich von Herzogenberg.

**Op. 11.**

**Clavierauszug mit Text.**

**Pr. 5 Thlr. 10 Ngr.**

**Partitur und Stimmen sind noch unter der Presse.**

Leipzig. E. W. Fritzsch.

---

## Neue Musikalien

[199.]

### (Nova No. 3)

im Verlage von

## Fr. Kistner in Leipzig.

**Argenton, A. d'**, Op. 4. Trois Morceaux pour Piano. (La Ronde de Nuit, Marche. Chanson du Muletier. Mazurka.) 15 Ngr.

—— Op. 17. Chanson sans Paroles p. Piano. 10 Ngr.

—— Op. 24. Boléro p. Piano. 15 Ngr.

**Bennet, W. St.**, Op. 43. Symphonie (Gmoll) für gr. Orchester. Partitur $4^2/_3$ Thlr. Stimmen $5^1/_4$ Thlr.

**Dietrich, Alb.**, Op. 25. Altchristlicher Bittgesang. Cantate für gemischten Chor und Orchester. Partitur 3 Thlr. Orchesterstimmen $3^1/_2$ Thlr. Chorstimmen 1 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. 25 Ngr.

**Engel, D. H.**, Op. 52. 5 Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. No. 1. Perle des Jahres. No. 2. Waidmannsglück. No. 3. Haidenröslein. No. 4. Herzweh. No. 5. Neuer Frühling. Pr. à $7^1/_2$ Ngr.

**Gade, Niels W.**, Op. 47. Symphonie No. 8 (Hmoll) für Orchester. Partitur 5 Thlr. Stimmen $7^1/_3$ Thlr.

**Goldner, W.**, Op. 34. Saltarelle p. Piano. 15 Ngr.

—— Op. 35. Barcarole p. Piano. 10 Ngr.

—— Op. 36. Mazurka. Air moldave p. Piano. 10 Ngr.

**Scarlatti, D.**, 30 Sonaten für Pianoforte. Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben von Carl Banck. 10 Hefte à 15 Ngr.

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

## J. Pickenhahn in Leipzig,

**Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.**

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[200.]

---

[201.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

**Musikalien, musikalischen Schriften etc.**

bestens empfohlen.

# Tonkünstler-Versammlung in Cassel,

[202.]

## 27. bis 30. Juni d. J.

Dieselbe wird unter Mitwirkung eines aus den Hofcapellen von Cassel, Braunschweig, Meiningen, Sondershausen, Weimar etc. zusammengestellten Orchesters, sowie von **Solokräften ersten Ranges fünf Concerte**, darunter eine Kammermusikaufführung und ein Kirchenconcert, unter Direction der HH. Hofcapellmeister Erdmannsdörfer, Lassen, Müller-Hartung, Reiss, sowie der HH. Musikdirector Hempel und Concertmeister Svendsen umfassen und u. A. eine Cantate von S. Bach, die „Nibelungen"-Musik von Lassen, die „Heilige Elisabeth" von Liszt, Violinconcerte von Raff und Spohr, des Ersteren „Waldsymphonie", „Die sieben Worte" von H. Schütz, sowie Ouverturen von Mihalovich, Svendsen und Volkmann zur Aufführung bringen. Das von Hrn. Oberbürgermeister Nebelthau in Cassel zusammenberufene Localcomité hat allen **Mitgliedern des Allgemeinen deutschen Musikvereins**, welche ihre Theilnahme **frühzeitig** dem Vorsitzenden, Professor C. Riedel in Leipzig, anmelden, gastfreundliche Aufnahme in liberalster Weise in Aussicht gestellt. Alles Nähere wird in der **„Neuen Zeitschrift für Musik"** bekannt gemacht werden.

Leipzig, Jena und Dresden im Mai 1872.

**Das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins.**
Prof. **C. Riedel.** Dr. **Gille.** Musikalienhändler **C. F. Kahnt.**
Prof. Dr. **Ad. Stern.**

---

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien soeben:

[203.]

## Portrait

von

## Robert Franz.

*Mit Facsimile.*

Gezeichnet und gestochen von **Adolf Neumann.**
Weiss $22\frac{1}{2}$ Sgr. — Chin. 1 Thlr.

---

[204.] In meinem Verlage ist erschienen:

## Am Königssee.

**Eine Gebirgsidylle in sechs Tonbildern für Pianoforte zu vier Händen**

von

## A. Thierfelder.

Op. 6.
Heft I und II à 25 Ngr.

Leipzig.
**C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung
(R. Linnemann).

---

[205.] In meinem Verlage ist erschienen:

## Lustspiel-Ouverture

*für 12—22stimmiges Orchester*

von

## Kéler-Béla.

**Op. 73. Preis 2 Thlr.**

Dieselbe im Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr., zu 2 Händen Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig.
**C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung
**(R. Linnemann).**

---

## Agenten für seinen Musikverlag

**sucht für Frankreich, Belgien, England, Italien, Amerika etc. etc.**

[206.]

**P. Jürgenson**
in Moskau (Russland).

---

## Zur gefälligen Notiznahme.

Das **Inhaltsverzeichniss** zum **vorigen Jahrgang** des **„Musikalischen Wochenblattes"** gelangte Ende der verflossenen Woche zur Versendung.

**Die Expedition des „Musikalischen Wochenblattes".**

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Leipzig, den 14. Juni 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 25.



## Die geehrten Leser

*des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit der nächsten No. zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.*

*E. W. FRITZSCH.*

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

### Zweiter Act.

2. Scene.

(Fortsetzung und Schluss.)

Dem 2. Abschnitt, der durchweg im breiten $\frac{4}{4}$-Takt sich bewegt, geht Erda's Motiv voran (A. 107). Wotan berührt hier sein Verhältniss zu Alberich, der zwar machtlos gegen die Helden Walhalla's ist, von dem Augenblicke aber, wo er den Ring zurückgewänne, die Götterwelt vernichten würde. Es macht daher dem Gotte schwere Sorge, wie er den Ring wiedererlangen könnte, den er mit eigener Hand dem Riesen Fafner nicht entreissen darf. Das ist der Inhalt der beiden ersten Perioden des 2. Abschnitts. Aus mannichfachen thematischen Beziehungen zum Vorspiel „Rheingold" entspinnt sich der musikalische Inhalt. So knüpft sich an den unheilvollen Ring, das Object des Grolles des Nibelungen, die Bedeutung des zuerst von den Fagotten angezogenen Reif-Motivs, und durch das Motiv der schätzegrabenden Nibelungen steigen der Phantasie Wotan's die gefürchteten Schaaren des Beherrschers der Unterwelt auf (vergl. „Rheingold", A. 131, Z. 4 und 159, Z. 5, „Walküre", A. 107, Z. 4), während die harmonischen Rückungen in vereinzelten Accorden von den Posaunen dazwischen erklingen. Als in Wotan der Gedanke erwacht, dass möglicher Weise Alberich den Ring zurückgewinnen könne, da illustriren trefflich im Reif-Motiv die tief dröhnenden Tuben, nicht mehr die Fagotte, seinen Schauer, und mit ebenso feiner Beziehung auf die Worte: „Sorgend sann ich nun selbst, den Ring dem Feind zu entreissen", erscheint dem geängsteten Gotte dasselbe Motiv in den Clarinetten zum letzten Mal, wie eine Stimme schmerzlichen Mitleides. Der weitere Verlauf der 2. Periode führt uns das Bild des Riesen Fafner vor die Seele: an den ungestümen Recken gemahnt uns vorerst die Pauke mit dem Rhythmus aus dem Riesen-Motiv ♫ ♩, während die Tuben sich um die Gesangsmelodie schaaren. Die Ohnmacht Wotan's aber gegen Fafner schildern uns die Violoncelle in dem Vertrags-Motiv der Riesen, und wenn schliesslich

Wotan in die bitteren Worte ausbricht: „Der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht", da stürmen Posaunen und Tuben mit dem Vertrags-Motiv der Götter an und führen damit die 2. Periode zu Ende.*) — Die dritte Periode culminirt in dem Ausdruck des heissen Sehnens nach dem freien Helden, der ohne Hilfe Wotan's das Kleinod des Ringes von Fafner erkämpfe, da unfreie Knechte (eine Anspielung auf die den Göttern zu Gehorsam verpflichteten Helden Walhalls) diese That nicht auszuführen vermögen. Unsere Aufmerksamkeit wird sofort durch die rhythmisch prägnante Bassfigur gefesselt, welche die ganze Periode beherrscht (A. 109, Z. 4). Diese Bassfigur schliesst in conciser Form eine Welt von Gedanken in sich, dass es der Mühe werth erscheint, sich genau Rechenschaft darüber zu geben. Was Erda den Gott zu fürchten warnte, drohend tritt jetzt das Verhängniss der Götterwelt heran, in welches der unglückselige Reif die Götterwelt gestürzt, aus welchem jedoch einzig der Nothung-gewaffnete Held retten kann, wenn durch seine That die Bande lähmender Verträge vernichtet.

27.




Alle diese Beziehungen sprechen aus dieser Bassfigur: das erste Motivglied ist eine rhythmische Verengung des Erda-Motivs, das zweite eine solche des Verhängniss-Motivs, im dritten Motivglied schmiegt sich die melodische Phrase dem Reif-Motiv an, nur in umgekehrter Ordnung, erst auf- dann abwärts (a). In diese Motivkette trägt die Trompete das Schwert-Motiv, zwar nur im *pianissimo*, denn Wotan's Hoffnungsgestirn ist im Erbleichen; bei Wiederkehr derselben Motivkette aber in Gmoll finden wir am Schluss des 12taktigen Satzes (A. 110, Z. 2 und 3) die Schlussphrase auf das Vertrags-Motiv der Götter gestellt (b). Wie nun dieses Bassthema theils in seiner ganzen Ausdehnung, theils in einzelne Motivglieder getrennt, rastlos den Gesang umwogt und so ein Bild der Aufwallung Wotan's entwirft, so spricht sich in dem aufsässigen Rhythmus der begleitenden Streichinstrumente Wotan's Grimm aus. Dieser Rhythmus stammt aber aus dem Fricka-Motiv; denn Fricka's Eigensinn ist es ja, der Wotan verbietet, den freien Helden wirken zu lassen.

*) Für die nähere Einsicht in die Gliederung der Melodik mögen die Erörterungen aus dem 1. Abschnitt dienen.

Wenn nun die herben Accordfolgen bei dem Ausrufe Wotan's: „O göttliche Noth, schändliche Schmach!" an unser Ohr dringen, werden wir da nicht an die Erniedrigung Alberich's erinnert, damals, als Wotan durch den Raub des Ringes dessen geträumtes Glück zerstörte? Jetzt fühlt Wotan die grässliche Wahrheit des Fluches Alberich's: „Des Ringes Herr sterbe lechzend dahin als des Ringes Knecht", und ein Rückblick auf das Vorspiel „Rheingold", A. 171, Z. 3 und 160, Z. 2, 3 lässt uns des Componisten bestimmte Absicht auf diese Parallele erkennen, wenn auch hier die thematische Ausstattung der Scene gemäss sich geändert hat. Um auf den oben erwähnten Begleitungsrhythmus in den Streichinstrumenten zurückzukommen, so hat es nicht blos mit dem rhythmischen Anklang an das Fricka-Motiv sein Bewenden; wenn nämlich der 2. Abschnitt zu Ende geht, brausen die Bässe noch einmal im *ff* vorüber, die Posaunen werfen das Verhängniss-Motiv im *staccato* dazwischen, und indem das letztere Motiv in synkopirt verlangsamtem Rhythmus abwärts steigt, erheben die Geigen mit den Oboen das Fricka-Motiv jetzt seiner ganzen Ausdehnung nach und leiten damit in den 3. Abschnitt ein. —

In diesem 3. Abschnitt, aus drei Perioden bestehend, bekennt Wotan offen seine Ohnmacht gegen Fricka. Obwohl er Siegmund zu jenem freien Helden erkoren, für den er sein Schwert geheiligt, so muss er doch Den verlassen, den er liebt, verrathen Den, der ihm traut; denn Alberich's Fluch lastet auf ihm. Das Siegmund-Motiv (Bsp. 4) weckt in uns die Erinnerung an die Kämpfe, welche Siegmund, von Wotan gereizt, damals gegen Hunding's Sippen bestanden hat, jetzt aber, gegen der Götter Rache schützt Siegmund einzig das geheiligte Schwert. Einen eigenthümlichen Eindruck macht an dieser Stelle der Trompeteneinsatz auf *c—f* (A. 113, Z. 2), womit wohl der fragliche Schutz des Schwertes ausgedrückt werden soll*), und nicht minder charakteristisch folgt darauf als Sinnbild der Ohnmacht Wotan's und des bitteren Zwanges durch Fricka das Verhängniss-Motiv im *staccato*. Die bereits mehrfach erwähnte Isolirung der Gesangs- und Orchestermelodie von aller harmonischen Beigabe tritt der Stimmung entsprechend auch während der ersten Periode in den Vordergrund; farbenreicher aber entwickelt sich die zweite Periode. Grollend steigt da zuerst das Zorn-Motiv Wotan's empor, wenn Brünnhilde zagend fragt: „So nimmst du Siegmund den Sieg?"; um das Reif-Motiv gruppiren sich sodann nach und nach die einzelnen Chöre der Bläser und vereinigen sich endlich zum Wälsungen-Motiv; denn was Wotan ängstigt und was er bitter beklagt, das ist seine Goldgier, welche alles Unheil über ihn und sein Geschlecht gebracht hat. Mit erschütternder Gewalt greift zuletzt das Orchester das Entsagungs-Motiv auf, in welches die Schlussworte der zweiten Periode ausmünden (A. 114 und 115). Zu

*) Ein ähnlicher Einsatz erfolgt auf *c-c-a* in einer Episode der 1. Scene (A. 88, Z. 5).

bedeutender Höhe schwillt der Gefühlserguss schon in dieser zweiten Periode an. Wotan's Seele umhüllt tiefe Trauer, keinen Ausweg mehr findet sein forschender Sinn vor dem drohenden Verderben; so fasst ihn endlich die Verzweiflung, in welcher er alle herrische Pracht verwünscht und nur noch Eines will: das Ende! — Durch zwei wichtige Motive wird die Schlussperiode des dritten Abschnittes eingeleitet. Nachdem die Aufregung der Orchesterstimmen, welche in der Pauke dumpfem Rollen nachklingt, sich gelegt hat, ersteht mit wachsender Kraft aus den Posaunen das Fluch-Motiv Alberich's und aus der Trompete das Schwert-Motiv, dieses jedoch nicht wie früher mit dem feurigen rhythmischen Accent, sondern durch den Synkopenaccent in seiner eigentlichen Wirkung erlahmt. Denn am Fluche Alberich's, gegen den Wotan mit Verzweiflung ankämpft, wird auch des geheiligten Stahles Kraft zu Schanden. Dass aber auch auf Fricka ein Theil der Schuld fällt, das gibt uns in den Streichinstrumenten ein Motiv zu verstehen, welches als eigentliches Ausstattungs-Motiv für die dritte Periode anzusehen ist.



Wie uns dieses Motiv Wotan's inneres Ringen nach Freiheit versinnlicht, so vermitteln uns die Blasinstrumente, welche durch ihre wuchtigen Einsätze gleich Donnerschlägen in die harmonische Entwickelung eingreifen, Wotan's grässliche Furcht vor schmählicher Vernichtung.

Schon sieht Wotan den Untergang der Götterwelt vor sich, wenn er ausruft: „Und für das Ende sorgt Alberich"; — hiermit beginnt auch der 4. Abschnitt (A. 117), der drei Perioden umfasst. Wotan gedenkt der Weissagung Erda's, dass, wenn je dem Nibelungen ein Spross erblühte, der Ewigen Ende dann nicht säumte; daher ist auch das Erda-Motiv dem neuen Abschnitt vorangestellt. Im Verlauf der ersten Periode aber treffen wir auf eine Begleitungsart, die vollständig conform ist mit jener in der 4. Scene aus „Rheingold" (dort: A. 195, Z. 5). Was damals Loge dem Gotte vorspiegelte, das erweist sich jetzt als bitterer Hohn; hatte dort Loge den Wotan beglückwünscht, dass seine Feinde (die Riesen) sich selbst fällen, so empfindet jetzt Wotan um so eindringlicher die Angst vor seinem bittersten Gegner, dem Nibelungensprossen, welcher des Goldes Raub furchtbar rächen wird; — wehe dann der stolzen Burg Walhalla! In diesem Sinne tritt höchst bezeichnend das Walhalla-Motiv zu Ende der ersten Periode auf. Welch grämlichen Eindruck aber macht hier dieses Motiv, umkleidet von solchen Harmonien, bei Vermischung solcher instrumentaler Klangfarben (A. 117, Z. 4)! Vergleichen wir das Motiv, wie es in der 2. oder 4. Scene im „Rheingold" harmonisirt wird, und die Gestalt, in welcher es uns hier entgegentritt; dazu die festliche Würde, welche dort dem Motiv durch hellen Trompeten- und Posaunenklang verliehen worden war, während jetzt der mit dem Horntone vermischte Klang von Clarinetten und Fagotten uns zum Mitleid für vergangene Grösse stimmen möchte.




Mit dem Walhalla-Motiv gleichzeitig tritt das Rheingold-Motiv auf (vgl. „Rheingold", Jahrg. II, S. 242, Sp. 1, Bsp. 3) als Introitus für die zweite Periode. Mit des Goldes Zauber nämlich verlockte Alberich ein Weib, dessen Schooss der Rächer des Nibelungen entspross. Auch in dieser Periode klingt die instrumentale Begleitungsform an jene aus „Rheingold" an (vgl. „Rheingold", A. 170). Dort gab Alberich seinen Verwünschungen gegen Wotan und dessen Geschlecht Ausdruck, hier jedoch muss Wotan zu seiner eigenen Demüthigung von dem Wunder erzählen, dass dem lieblosen Alben ein Sohn geboren sei, der Wotan's Gewaltthat einst rächen werde. Denn dadurch, dass an dieser Stelle neben den Synkopen zeitweilig der Hammerrhythmus der schätzegrabenden Nibelungen („Rheingold", Jahrg. II, S. 358, Sp. 1) einhergeht, wenn auch nur als flüchtige Skizze, ist angedeutet, dass Alberich seinen ehemaligen Herrscherglanz im Reiche Nibelheim noch nicht vergessen hat. Mit bitterem Grimme richtet sich daher Wotan auf, wenn er (3. Periode) diesem Nibelungensohne seinen Segen gibt: „Der Gottheit nichtigen Glanz zernage gierig sein Neid!" In breitem Zeitmaasse erheben Posaunen und Trompeten auf düsteren Harmonien das Walhalla-Motiv, inmitten derselben erschallt aus den Hörnern das Rheingold-Motiv: denn vernichtet ist Wotan's Herrscherstolz, zum Erbtheil gibt Allvater die hehre Burg Walhalla dem Nibelungensohne; möge dieser sein Glück finden in dem Neid um des Goldes trügende Pracht. So bleibt denn Wotan nichts übrig mehr, als Brünnhilden den Kampf für Hunding zu befehlen: dies der Inhalt des letzten, 5. Abschnittes der Erzählung (A. 119).

Nachdem in den Bässen jene Figur aus Bsp. 27 mit einer kleinen rhythmischen Variante in hastiger Eile emporgestrebt, nehmen Fagotte und Violoncelle durch das Motiv, welches Fricka als göttliche Beschützerin der Ehe charakterisirte, wiederum die Beziehungen Wotan's zu Fricka auf. Der Form nach ist dieses Motiv zwar nicht genau jenem in Bsp. 24, aber der Variante aus jener Scene angepasst, wo Fricka siegesbewusst

ihren Gatten verlässt (vergl. A. 98, Z. 2). Dort schloss sich Fricka's 2. Motiv an, hier aber bricht das Motiv, auf der Höhe angelangt, ab, und aus Wotan's Gesangsmelodie: „Fromm streite für Fricka, hüte ihr Ehr und Eid" klingt Hunding's gastfreundliche Weise hervor (I. Act, 2. Scene, A. 18, Z. 1), welche früher schon in den Dialog Fricka's verflochten war (2. Act, 2. Scene, A. 81, 82). Weil also Wotan Fricka's Ehrgeiz dienen muss, weil er „einen Freien nicht wollen darf", darum soll Brünnhilde für Fricka's Knechte kämpfen (Schluss der 1. Periode). Brünnhildens Bitte (2. Periode), Wotan möge reuig sein Wort zurücknehmen, ihre Kühnheit, dass sie dem Vater zu lieb dennoch Siegmund schützen wolle, ihr banger und doch leichter Muth spricht aus einer Begleitungsfigur, welcher ich in ethischer Beziehung jenes Motiv in Bsp. 12 aus dem 1. Act an die Seite stellen möchte.

28



Diesen Freiheitsgelüsten Brünnhildens gegenüber sollen uns die Bässe durch das Verhängniss-Motiv die Fesseln vergegenwärtigen, in denen Wotan gefangen gehalten wird. Fricka aber schuf ihm diese Fesseln. Wenn daher Wotan Brünnhilden befiehlt, Siegmund zu fällen; wenn er ihr räth, sich stark zu halten, weil Siegmund das Siegesschwert schwinge, da zeigt die Begleitung zur Gesangsmelodie einen Connex mit dem Strophengesange Fricka's aus der 2. Scene (vergl. A. 120, Z. 3, 4 mit A. 86, Z. 4). Mehrmals gelangte dort, wie bekannt, Fricka's höhnende Sprache zum Ausdruck, so unter Anderem zu Anfang der 3. Strophe, wo die Fagotte mit der Bassclarinette durch die chromatische Tonfolge nach abwärts mithelfen, den als Wolfe umherschleichenden Wotan zu bespötteln. Dieselbe chromatische Tonfolge tritt unter dem *Tremolo* der Geigen nun aufwärts hervor (Bsp. 29a); hatte auch damals Wotan sich dem Spotte Fricka's beugen müssen, so lehnt sich trotzdem jetzt noch sein Innerstes gegen diese Demüthigung auf (A. 120, Z. 3). Wohl erniedrigte damals Fricka die Wälsungen zu einem Paar gewöhnlicher Menschen; Vater Wälse aber hat deswegen seine Kinder noch nicht verstossen. Halten wir nun die Gesangsmelodie aus jener 3. Strophe („Doch jetzt, da dir neue Namen gefielen") zusammen mit der 2. Bassfigur Bsp. 29b in dieser Erzählung („Hüte dich wohl"), so kann man den organischen Zusammenhang zwischen beiden Episoden leicht erkennen. Beifolgende Skizze diene zur Veranschaulichung der Parallele.

29.




So befiehlt denn Wotan der Walküre, den Siegmund im Kampfe mit Hunding schutzlos zu lassen; zugleich aber ermahnt er sie, tapfer zur Wehre zu sein, da der Wälsung das Siegesschwert schwinge. Deshalb erklingt auch das Schwert-Motiv am Schluss der 2. Periode zuerst in Dur, dann in Moll. Brünnhilde aber will es nicht fassen, dass der Todesstreich Den treffe, welchen Wotan zu lieben ihr gelehrt, ja in ihrer kindlichen Kühnheit wagt sie sogar dem Vater zu widersprechen: „Gegen ihn zwingt mich nimmer dein zwiespältig Wort". In heftigem Wetteifer mit jenem Begleitungs-Motiv Bsp. 28 umspielen die Streichinstrumente Brünnhildens Gesang, während in den Bässen sich das Verhängniss-Motiv breit legt, A. 121, Z. 4: klingt dies nicht, als ob Brünnhildens kindlich leidenschaftlicher Trotz gegen das Schicksal ankämpfen wollte? Wie ganz anders stellt sich uns aber auch das Begleitungs-Motiv jetzt dar!

30.



Leicht schwingt sich das Motiv Bsp. 28 auf, sein Gefühlsinhalt, der sich dort in e i n e n dynamischen Accent — auf der gebundenen Note — concentrirt, entspricht dem von geheimer Kampfeslust genährten kindlichen Zweifel an dem Ernste des väterlichen Befehls. Von diesem kindlichen Wesen haftet an dem Motiv in seiner Neugestaltung Bsp. 30 wenig mehr, aus Brünnhildens Sprache schlägt vielmehr die Flamme der Liebe zu Siegmund; und dieser aufwallenden Leidenschaft, in der Brünnhilde gegen den Vater trotzt, passen sich die dynamischen Accente an, deren in Bsp. 30 drei mit allmählicher Tonsteigerung wahrzunehmen sind. Prägt sich in der rhythmischen Dehnung des Motivs durch Viertelnoten nicht die kühne Widerspänstigkeit des Kindes aus, durch welche der Zorn Wotan's aufs Aeusserste erregt wird? Die drohenden Warnungen Wotan's bilden daher auch den Inhalt der Schlussperiode des letzten grossen Abschnittes: mächtig ertönt jetzt das Vertrags-Motiv aus den Bässen, Fagotten und Hörnern, und sogleich der erste Takt nöthigt zum Vergleich mit einer wichtigen Stelle aus „Rheingo

(siehe „Walküre", A. 122, Z. 3; „Rheingold", A. 191, Z. 2). Als es galt, durch die Hingabe des Reifes an die Riesen die Göttin Freia zu retten, da verkündete eine freudige Fanfare der Trompeten in Dur Wotan's Befreiungsentschluss, der immerhin als ein erzwungener erschien: doch galt es die That der Rettung. Anders hier. Auf der ersten Halbnote des Vertrags-Motivs macht sich jene Fanfare aus den Violinen in Moll kund. Welch grundverschiedene Stimmung! Dort das herrliche Werk der Rettung, hier der traurige Zwang, die eignen Kinder der Vernichtung preisgeben zu müssen! Ich kann nicht unterlassen, diese Stelle der Partitur gemäss wiederzugeben und dabei zum Vergleich der Tonfarben für das Vertrags-Motiv aufzufordern: im „Rheingold" Posaunen, hier Fagotte und Hörner.

31.



Das herrliche Kind Brünnhilde aber beschwört durch ihren Trotz die Gefahr gegen sich, ein Opfer des göttlichen Zornes zu werden. Wotan's Zornesausbrüche umschwirrt ein Begleitungs-Motiv in chromatischen Tonfolgen, auch die Accordfolgen basiren vorwiegend auf der Chromatik; so namentlich bei den Worten: „Verzage dein Muth, wenn je zermalmend auf dich stürzte sein (des Zornes) Strahl!" Mit düsterem Ahnungsschauer durchrieselt uns dieses Gewoge von Tönen; denn schon huscht Loge's Schatten durch die Scene, schon züngelt der Böse höhnisch lächelnd aus seinem Verstecke als leckende Lohe des Rufes gewärtig, wann er dem Werke der Vernichtung dienen könnte. Treffend ragen hier aus den Bässen das Erda- und Vertrags-Motiv empor, und die Musik zieht durch diese Zusammenstellung die Geister des Schreckens: Loge, Erda und Fafner in den Rahmen des Bildes, dessen Schlusspunct in Wotan's gebieterische Worte gelegt ist: „Siegmund falle, dies sei der Walküre Werk." — So wären wir denn mit der Erzählung zu Ende gelangt; dem Leser, der mir in meiner musikalischen Analyse freundlich gefolgt ist, möge empfohlen sein, jeden der einzelnen Abschnitte nochmals im Ganzen an seinem Geiste vorüberziehen zu lassen, damit er auch den Totaleindruck des grossen Baues empfange.

Siegmund's Tod — das ist der Walküre Losungswort, und der es ihr gegeben, der Vater Wälse, er eilt davon mit todesmuthigem Grimme im Herzen, verfolgt von den unheimlichen Gestalten, die ihn an sein Verderben mahnen. Ein ergreifender Instrumentalsatz reiht sich der Erzählung an. Da jagen die Violinen in rastlosem Sturme mit der kurz vorher berührten chromatischen Figur auf und ab, die Bässe in Verbindung mit Fagotten und Trompeten erfassen in breiten Rhythmen das Erda-Motiv, die erschütternden Harmoniefolgen vermitteln die schneidenden Töne der Oboe, Flöte und Clarinette, die Bässe aber mit den Posaunen, Tuben und Trompeten vereint versinnlichen uns auch den finstern Groll des Nibelungen. Erinnern diese herben Accordfolgen nicht an das Bild Alberich's, als er, seiner Machtmittel vollständig beraubt, nach dem Sturze von dem Gipfel seines Glücks rachedürstend wieder heimkehrte nach Nibelheims nächtlichen Klüften? (Vergl. „Rheingold", A. 172, Z. 2). Und Wotan, der mächtige Gott, ringt jetzt nicht auch er mit der bittersten Verzweiflung und wankt auf den Stufen seiner Herrlichkeit? Muss es ihn nicht noch in viel höherem Grade schmerzen, dass er sogar seine eigene Gattin anklagen muss, weil dieselbe, wenn auch unbewusst, seinen Feinden, die nun über sein Missgeschick jauchzen, die Hand zu seinem Unglück geboten hat? Dieser Gedankenassociation entspricht im Orchester die Anspielung an Fricka's Motiv, durch kräftig schlagende Rhythmen von den Hörnern, Oboen und Clarinetten gegeben (A. 125, Z. 2, 3). Wie Alberich der Liebe Lust entsagte, um maasslose Macht zu gewinnen, so muss Wotan die Liebe verleugnen, weil der Stern seiner göttlichen Macht dem Untergange zueilt: mit dem Entsagungs-Motiv, als dem Schlusspunct dieses Bildes, wirft Brünnhilde auf den scheidenden göttlichen Vater den letzten schmerzlichen Blick. Betäubt von der niederschmetternden Sprache des erzürnten Gottes, steht nun die Walküre verlassen da, nur das trostlose Gefühl banger Zukunft im Herzen: trübe schleicht in den Bässen das Verhängniss-Motiv einher. Freudlos erklingt das sonst jugendlich kühne Thema der Walküre; denn zu böser Schlacht schleicht heute so bang Brünnhilde, die reisige Maid. Ihre letzten Worte umschlingt eine charakteristische Accordfolge, aus der uns Brünnhildens künftiges Geschick ahnungsvoll entgegenklingt. Traurigen Sinnes gedenkt Brünnhilde des Wälsungen; in schmerzlich klagender Melodie erhebt sich die tiefe Oboe, nur von Fagotten begleitet, über den Violoncellen, welche in ebenso ernstem Tone den Schicksalsruf Siegmund's (Bsp. 9) zu Gehör bringen (A. 126). Den Helden, der seiner Bestimmung Folge geleistet, den Retter Sieglindens soll das Verhängniss erreichen, und Brünnhilde soll des Verhängnisses Dienerin sein, im höchsten Leid muss treulos die Treue ihn verlassen, und aus diesem Zusammenhang erklärt sich auch das Auftreten des Verhängniss-Motivs bei den Schlussworten Brünnhildens.

Ein orchestrales Nachspiel von 13 bez. 12 Takten bringt die 2. Scene zu Ende. Diese wenigen Takte, denen das Siegel gedrückter Stimmung aufgeprägt ist, führen uns die handelnden Personen aus der Scene nochmals kurz vor Augen: Wotan und Brünnhilde, die beide unter dem Drucke gleicher Verhältnisse leiden. Dieser Stimmung entspricht hier das durch rhythmische Verlängerung zur eigentlichen Orchestermelodie erhobene Begleitungs-Motiv aus Bsp. 27, indem die tiefe Oboe und die Bässe die gleiche Melodie imitatorisch durchführen; auf düsteren Harmonien erhebt

die Oboe ihre Klage, und Todesahnung dringt uns aus den schaurigen Klängen der Posaunen entgegen.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Kritik.

## Gesangs-Novitäten.

### 1. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

**Heinrich Urban.** Drei Lieder (Dichtungen von Robert Urban), Op. 7. 1. Spiegelblank. 2. Mein eigen. 3 Im Mai. Berlin, Bote & Bock.

— — Drei Gesänge (Dichtungen von Robert Urban), Op. 8. 1. Was ist geschehen? 2. Stummes Leid. 3. Die Nonne. Berlin, Bote & Bock.

Sowohl in seinem Op. 7 als Op. 8 bietet uns der Componist Lieder nicht gewöhnlichen Schlages; sie legen alle, eines mehr, das andere weniger, Zeugniss von einer in sich gereiften, selbständigen Liedindividualität ab, die mit geringem Aufwande von Mitteln Eigenartiges und Charakteristisches zu schaffen weiss. Die Singstimme ist überall natürlich und sangbar behandelt, die Begleitung hat bei aller Claviermässigkeit grösstentheils eine gewisse orchestrale Haltung hauptsächlich durch die Farbenmannichfaltigkeit, die unwillkürlich instrumentale Klangmischungen in unserer Phantasie wachruft, wenn wir die letzteren mit dem sinnlichen Ohre auch nicht vernehmen. Geschraubtheiten finden wir nirgends, wohl aber manche interessante modulatorische Wendung, namentlich in No. 2 und 3 aus Op. 8, die vermöge ihrer charakteristischen Bedeutung die gehoffte Wirkung nicht verfehlen wird. Unter beiden Liederwerken scheint uns Op. 8 (ohne damit den positiven Werth des anderen schmälern zu wollen) das noch bedeutendere zu sein, und innerhalb desselben möchten wir dem Liede No. 2 „Stummes Leid“ als dem ergreifendsten den Preis zuertheilen.

---

**Eugen Degele.** Vier Lieder, Op. 9. 1. Die stille Wasserrose. 2. Die helle Sonne leuchtet. 3. An . . . 4. Vorbei! Leipzig, Breitkopf & Härtel. 25 Ngr.

Es ist bis jetzt nicht oft vorgekommen, dass ein Sänger auch Componist gewesen; geschah es aber dennoch, dass ein Künstler dieses Berufes sich einmal von der Laune beherrschen liess, ein Lied zu Papier zu bringen, so war dies gewöhnlich ein mangelhafter, dilettantischer Versuch, — bestenfalls (bei einiger Compositionsroutine) ein für die eigene Stimme und Individualität berechnetes Effectstückchen. Beim ersten Anblick der vorliegenden Lieder von Degele merken wir, dass wir es hier nicht mit einem von augenblicklicher Laune getriebenen Sänger-Componisten zu thun haben, und bei näherer Durchsicht derselben enthüllt sich Degele sogar als ein auf diesem Gebiete heimischer Tondichter, der auf dieses Prädicat mehr Anspruch hat, als mancher berühmte (unter den Musikern allerdings berüchtigte) moderne Liedertafel-Componist. Die Noblesse und innere Wahrheit des Ausdruckes in diesen Liedern zeugen von einem Streben, das nicht um die Gunst der Menge buhlt, sondern vor Allem sich selbst zu genügen sucht. No. 1 ist durch seinen romantisch-träumerischen Stimmungston ein anmuthig-zartes Lied; die Singstimme laborirt leider an etwas monotoner Metrik, die indessen bei der eigenen langsamen Bewegung und den ziemlich flüchtigen sie umspielenden (wenn man will, umspülenden) Wellenbewegungen in der Begleitung weniger fühlbar wird. In dem zweiten Liede ist der Ton einer gewissen durch eine ruhig-warme Lyrik gehobene Anschaulichkeit glücklich getroffen. Für die am tiefsten empfundene Composition halten wir das dritte Lied: „Ach, wärst du mein!“ Gleich die musikalische Kundgebung dieser ersten Worte des Liedes drückt die Unmöglichkeit einer Erfüllung des darin ausgesprochenen Wunsches aus, bereitet also den tragischen Inhalt des Liedes mit prägnant-charakteristischen Zügen vor, wie überhaupt das ganze Lied durch die wohlgetroffensten Ausdrucksmittel sehr wirksam ist. Auch dem vierten Liede kann man das Lob wahr empfundener Charakteristik spenden, nur erinnert es etwas zu sehr an Mendelssohn'sche Art lyrischer Kundgebung und decorativer Ausstattung, namentlich an dessen Herbstlied (E moll). — Dass in sämmtlichen Liedern die Behandlung der Singstimmen sowohl nach technischer als geistiger (z. B. declamatorischer) Seite hin eine musterhafte ist, lässt sich von einem der ersten deutschen Sänger nach den übrigen angeführten Vorzügen von selbst erwarten. Alle Lieder sind für eine tiefe Singstimme geschrieben.

---

**August Bungert.** Junge Lieder. Erstes Buch, Op. 1. 1. Der Harfner. 2. Mein Herz ist wie die dunkle Nacht. 3. Geh ich einsam. 4. Winterruhe. 5. Die Liebste zur Antwort. 6. Wohin mit der Freud? Leipzig, Breitkopf & Härtel. 25 Ngr.

— — Idem. Fünftes Buch, Op. 5. Scheiden und Meiden (Uhland). Ebendaselbst. 22½ Ngr.

Auch die beiden Bungert'schen Liederhefte zeugen von einem sehr ehrenwerthen Bestreben namentlich hinsichts nobler Melodiebildung, sowie der Wahl charakteristischer Ausdrucksmittel. Bisweilen will es uns scheinen, als habe der Componist durch ein allzu intentionelles Streben nach dem Letzteren inmitten seines Schaffens der Ursprünglichkeit geschadet, als habe er, von einem allzu fernen Puncte aus zielend, das Centrum seiner Intention nicht immer treffen können. So zeigen sich in seinen Liedern öfters etwas gesuchte, mehr der Reflexion als der unmittelbaren Empfindung entsprungene melodische und modulatorische Wendungen,

die man wohl im Stande ist nachzudenken, nicht aber nachzuempfinden, weil sie nicht vorempfunden worden sind. Wenn der Componist vor dem Schaffensprocess seine Texte gehörig nach allen Seiten hin fixiren, während desselben sich aber mehr seiner frischen Eingebung überlassen will, so werden seinem unzweifelhaften Talente gewiss manche noch schönere Blüthen entspriessen. Als die in ihrer Totalität bestgelungenen, reinstempfundenen Lieder bezeichnen wir aus Op. 1 No. 1 und No. 3, aus Op. 5 No. 5; doch wollen wir nicht vorenthalten, dass auch die übrigen trotz manchen störenden Einzelnheiten als die edlen Erzeugnisse besten Strebens allen gebildeten Sängern empfohlen werden können.

---

**Otto Lessmann.** Drei Lieder, Op. 9. 1. Wenn kein Windchen weht. 2. Der Abendstern. 3. Du feuchter Frühlingsabend. Berlin, Bote & Bock. à 7½ Ngr.

Die wohlgetroffene, von romantischem Hauche durchwehte Stimmung, die Innigkeit und Zartheit, die Sangbarkeit und der Wohlklang in diesen drei Liedern werden ihnen sofort die Gunst aller Sänger erwerben, die ihre Bekanntschaft machen. Der Text zum ersten Liede ist etwas banal. Dass das Meer bei ruhigem, hellem Wetter einen lieblichen, bei stürmischem dagegen einen schrecklichen Eindruck gewährt, dieses wissen wir schon aus der Arie der Rezia im „Oberon", in welcher diese an und für sich unbedeutende Naturbeobachtung erst durch die dramatische Situation zur Wirkung kommt. Die musikalische Illustration jedoch ist auch in diesem Liede so wohl gelungen, dass es in dieser Beziehung den beiden anderen als ebenbürtig an die Seite gestellt zu werden verdient. *β*

(Fortsetzung folgt.)

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Die Festtage in Bayreuth.

(Fortsetzung.)

Für die zweite Probe war der Nachmittag bestimmt; sie sollte um 5 Uhr beginnen. Wagner erschien etwas verspätet, aber in der rosenfarbensten Laune. Kopf an Kopf sass der Chor, der jetzt zum ersten Male entboten war, auf Bänken, die amphitheatralisch im Halbkreis aufgestellt waren. Voran die Damen im bunten Kranz, hinter ihnen die Männer, das Ganze schon fürs Auge ein hübsches Bild. In den beiden Trompeterlogen erblickten wir die Heldengestalten Niemann und Betz, jeder dieser Recken hatte einen Kreis stimmverwandter Sänger um sich, über deren Mission uns später ein Licht aufging.

Wagner hatte Mühe, dem grüssenden Jubel seiner Getreuen zu steuern; als es ihm endlich gelungen, hielt er dem Chor eine Anrede, etwa des Inhalts: „Es ist der freudigste Augenblick für mich, da ich Sie hier in so grossen Schaaren um mich versammelt sehe. Ich danke Ihnen, dass Sie so vertrauensvoll meinem Rufe gefolgt sind. Wir Musiker sind elende Geschöpfe, wir müssen Musik machen, theils um des Brotes willen, theils um dadurch zu einem höheren, edleren Ziele zu gelangen. Ihr Beruf ist ein anderer, er hält sie von der Musik entfernt, die Musik ist Ihnen eher eine erfreuende Zerstreuung, sie dient Ihnen nach den Mühen des Tages zur Erholung. Trotz allerlei kleinen Beschwernissen sind Sie aus weiter Ferne hierher gekommen, weil ich Sie gerufen, das ist schön von Ihnen und ich danke Ihnen dafür. Sie haben Ihre bürgerlichen Kreise verlassen um unseres grossen Zweckes willen, den unsterblichen Beethoven zu ehren. Das hat mich tief ergriffen und darum danke ich nochmals Ihnen Allen."

Die schwierigen Presto-Intraden des letzten Satzes machten dem Meister und auch seinen Gesellen viel zu schaffen. Wagner wünschte, dass hier Rhythmus, gute und schlechte Taktglieder, Accente u. s. w. aufhören sollten; eine Tonfluth müsse hereinbrechen, plötzlich, wild, unaufhaltsam! Es kostete auf allen Seiten Mühe, diese Idee zu verwirklichen, aber nach vielen Versuchen gelang die Lösung der interessanten Aufgabe. Nun erhob sich Hans Sachs, ich wollte sagen Franz Betz: „O Freunde, nicht diese Töne!" Die herrliche Stimme füllte den weiten Raum, und bewundernd lauschte das zahlreiche Publicum. Das ist also der berühmte Betz! Ja, das ist unser Betz, flüstert stolz der Berliner. „Lebendiger!" rief Wagner, „als wollten Sie sagen: „Kerle, was spielt Ihr für ein greulich Zeug!" „„Ganz recht!""" erwiderte Betz und bewies sofort, dass er den Wink verstanden.

Fagotti (dabei der gewaltige Contra!) und grosse Trommel intoniren das Alla Marcia, „muthige, kriegerische Klänge nahern sich", heisst es in Wagner's geistvollem Programm, „wir glauben eine Jünglingsschaar daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht:

> Froh wie seine Sonnen fliegen
> Durch des Himmels prächtigen Plan,
> Laufet, Brüder, eure Bahn,
> Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Diese Heldenworte sang unser Heltentenor Niemann, just der rechte Mann! Er war gut bei Stimme und — gewöhnt, stets aus dem Vollen zu schöpfen, in seiner Aufgabe ganz aufzugehen, gab er ohne Zagen sein Letztes: das hohe *b*, frisch und frei. Das Nachspiel des Orchesters liess Wagner in beschleunigtem Tempo und mit dem stärksten *fortissimo* ausführen; die Partitur stellt diese Forderung zwar nicht, aber der ärgste Puritaner wird die packende, dramatische Wirkung einer solchen „Modification" zugeben müssen. Die Stelle: „Seid umschlungen, Millionen!" wurde von den beiden kleinen Chören (in den Trompeterlogen) zuerst allein gesungen; „gleichsam, als ob sie den Anderen ein Mysterium verkündeten". Wagner rieth: sich einer „greulichen Extase" zu befleissigen. Dem klippenreichen Soloquartett, welches in Form einer Cadenz geschrieben ist, war anscheinend die zerstreute Aufstellung der Stimmen nicht günstig:

| Niemann. (Tenor.) | | | Betz. (Bass.) |
|---|---|---|---|
| | Frl. Lehmann. (Sopran.) | Frau Jachmann. (Alt.) | |

Ich habe mich auch durch die Aufführung von der Nützlichkeit des ungewöhnlichen Arrangements kaum überzeugen können. Freilich lässt sich mit solch ausserordentlichen Kräften schon etwas Seltenes wagen! Ganz besondere Verdienste erwarb sich Frl. Lehmann aus Hamburg um die Neunte; im Besitz einer klaren, lieblichen, in der Höhe so leicht ansprechenden Stimme, brachte sie das spinöse Sopransolo mit unfehlbarer musikalischer Sicherheit aufs Beste zur Geltung.

Für den Chor müsste man einen aparten Lorbeerkranz flechten, seine Leistungen überragten alles Lob. Die Vorbereitungen durch die HH. Riedel, Rebling und Stern waren so sorgfältig gewesen, Lust und Liebe wirkten in Jedem so mächtig, dass dem Meister, der doch Alles sehr genau und Manches auch anders nimmt, „zu thun fast nichts mehr übrig blieb"! Ich kann mich nicht entsinnen, auch nur ein einziges, an den Chor gerichtetes Monitum aus Wagner's Munde gehört zu haben.

Diese lehr- und genussreiche Probe fand gegen 7 Uhr ein schnelles, unerwartetes Ende: die Gasflammen erloschen, es drohte

völlig Nacht zu werden. „Ist das eine Chicane der Stadt Bayreuth? Eine Intrigue der deutschfeindlichen Partei?" scherzte Wagner. Keines von Beiden! hätte man sagen dürfen; fort mussten wir aber, unsere Uhr — oder vielmehr beide Gasuhren der Stadt — war abgelaufen. Als es sich herausstellte, dass dem Uebelstande für den Augenblick nicht abzuhelfen sei, gerieth Zevs in einen heiligen Zorn, der, schnell gekommen, auch rasch vorüberging. „Ist draussen schönes Wetter?" — Ja! — „Da wird es Ihnen angenehm sein, den Abend im Freien zu verbringen. Die Prüfung ist zu hart! Geben wir nach!"

Durch Nacht zum Licht, aus der Finsterniss in den dämmerndscheidenden Tag drängten wir uns, um später die „Reunion in der Sonne" zu besuchen. Weil Alle kamen, gab es für Viele keinen Platz. Hr. Banquier Feustel begrüsste die Gäste im Namen der Stadt, Hr. Kammermusiker Hardt aus Weimar brachte dem Könige von Bayern ein Hoch, der Bayreuther Gesangverein trug einige Lieder vor, die Regimentsmusik der „Chevaux-legers" spielte. Das improvisirte Programm soll sehr reichhaltig gewesen sein. „Wegen Mangel an Raum" ging ich nach kurzem Verweilen hinweg.

Am Dienstag spazierte eine ansehnliche Zahl der Festgenossen frühmorgens hinaus nach der Eremitage. Diese liegt etwa eine Stunde von Bayreuth entfernt. Der Weg führt durch den Rennweg und die Dürschnitz, woselbst zwischeninnen — an der rechten Seite — die Sommervilla R. Wagner's gebaut wird. Eine schattige Allee alter Linden nimmt uns auf und wir gelangen vorerst zur Rollwenzelei, einem Häuschen, in welchem Café-Wirthschaft betrieben wird. Es trägt die Inschrift: „Hier dichtete Jean Paul" und ist die Stätte, wo Jean Paul sich Tag für Tag einfand, bis seine Erblindung dies unmöglich machte. Hier, bei seiner hochgeschätzten Freundin, Frau Rollwenzel, und bei dem geliebten Glase Wein ergab sich für manchen dichterischen Gedanken die rechte Form. Noch heute zeigt man das Zimmer, in welchem Jean Paul arbeitete, und der gegenwärtige Besitzer der Restauration Rollwenzel öffnet es dem Fremden bereitwillig. Man sieht die Portraits des Dichters und seiner Freundin; neben einem vergilbten Manuscript des Ersteren liegt das unvermeidliche Fremdenbuch.

Nicht weit von der Rollwenzelei zweigt sich ein Fussteg rechts von der Landstrasse ab, wer ihn einschlägt, wird nach Erklimmung eines Berges von mässiger Höhe bald das „Sans-souci" der Bayreuther Markgrafen, die Eremitage erreicht haben. Dieser reizende Lustort wurde 1715 von Georg Wilhelm begonnen und durch Friedrich vollendet. Das Ganze ist eine weite, sehr schöne Parkanlage um und über den ganzen Hügel und wird vom Main bespült. Mitten in dem lauschigen Waldesdunkel liegen die ganz im Stile der damaligen Zeit gehaltenen Schlossbauten mit den grossen Wasserbassins und den künstlichen Wasserwerken. Die Baulichkeiten sammt allen Einrichtungen und Ausschmückungen sind wohl erhalten und werden noch immer sorgsam conservirt. Sie gelten nicht ohne Grund als höchst interessante Sehenswürdigkeiten für den Künstler wie für den Alterthumsforscher. Auch das Auge des Laien wird durch den sonderbaren Luxus gefesselt. Der Castellan öffnet dem Besucher alle Zimmer gegen Verabfolgung eines Guldens; lässt man 1 Fl. 12 Kr. springen, dann thuns die Wasserkünste auch. Jeden Sonntag um 5 Uhr Abends tummeln sich gratis die Wasser im Bassin.

Wer sich ein Trinkgeld nicht lässt reun,
Kann auch am Werkeltag sie schaun!

Bekanntlich ist Bayreuth die eigentliche Heimath der „weissen Frau". Im neuen Schlosse zeigt man noch das eiserne Bett, dessen sich Napoleon I. während seines ersten Aufenthalts (1812) bediente. Es wird erzählt, die rabbiate und resolute Dame habe einst nächtlicherweile Bett und Kaiser umgestürzt. Ein Bild der Unheimlichen befindet sich in der Eremitage.

Wir verlangten nicht die Bekanntschaft der weissen Frau zu machen, nach dem „Schenkmadl" lugten wir aus; nicht Wasser wollten wir sehen, „a Bier" mussten wir haben! Die Zeit für den kleinen Ausflug war knapp bemessen: um 10 Uhr hatte Wagner die dritte Probe angesetzt, die Mitwirkenden durften und wir Anderen wollten sie nicht versäumen. Nach kurzer Rast traten wir den Rückweg an. Es war ein reges Leben und Treiben auf der Strasse. Die blühenden Fluren mussten manche Blume hergeben als Schmuck für Hüte und Gewänder, als Erinnerungszeichen an Fest und Fahrt. Aus jedem Halme lachte der junge Tag! Von den Rainen herüber winkt das goldäugige Fingerkraut, im Grase ruht der „Frauenmantel", in allen Regenbogenfarben glitzern die Thautropfen, welche seine zierlich gekräuselten Blattränder bedecken. Auf den saftigen Wiesen prahlt die Herbstzeitlose mit ihren „Früchten", sie reifen schon jetzt zwischen den grossen, schützenden Blättern. Ihre Blüthezeit ist längst vorbei; keine Hand streckt sich nach der Tückischen aus. Giftig steht sie allein in all der Lenzesherrlichkeit da, dem Blühen und Singen grollend, gerade so wie mancher elende Krittler in diesen festlichen Tagen über Bayreuth schwätzt und schreibt. Es muss auch solche Käuze geben!

Gegen 10 Uhr begegnete man Jedem, aus welcher Himmelsgegend er auch heimkehren mochte, auf dem Wege nach dem Theater. Hier trafen wir Alle wieder zusammen, die Freunde aus Leipzig und München, die Fremden aus allen Weltenden. Neue Erscheinungen tauchten auf, Passagiere der letzt angekommenen Züge. Das Haus war besucht, als handle es sich schon um die Aufführung, nicht erst um die Vorbereitungen dazu.

Die Probe bekam ein erhöhtes Interesse, weil Wagner seinen Kaiser-Marsch spielen liess. Ich hatte bereits im vorigen Jahre Gelegenheit, dieses prachtvolle Musikstück unter des Meisters eigener Leitung in Berlin zu hören. Unvergessen ist bei Vielen der Eindruck, den es damals hinterliess. In Bayreuth gewann der Marsch noch durch die Zahl und Vortrefflichkeit der Ausführenden, und die Wirkung war grandios. Wenn ich damals recht gehört und mein Gedächtniss mich nicht täuscht, liess Wagner manche Stelle diesmal anders nehmen; das Tempo schien mir um ein Weniges langsamer zu sein, einzelne der zahlreich auftretenden Modificationen hatten für mich den Reiz der Neuheit. Im weitesten und besten Sinne des Wortes klang der Marsch feierlich, pompös! Die vocale Beigabe, von so vielen ausgibigen Stimmen mit Begeisterung gesungen, machte einen gewaltigen Effect! Des Beifallklatschens und -rufens war schier kein Ende.

Im Finale der Symphonie (Intrade) berührte der vordringliche Klang der Trompeten, welche Beethoven natürlich nur in der beschränkten und oft so verdriesslichen Weise der alten Zeit verwenden konnte, das Ohr des Meisters unangenehm; er gab daher den jubelnden Oboen die fröhlichen Schmetterer zur Begleitung. Die flüchtige Correctur in den Stimmen erschwerte die Aufgabe, da ergriff Hans Richter aus Pest die Trompete und „half" mit der ihm eigenthümlichen Energie. Sein Feuereifer veranlasste sogar die fleissigen Bläser, sich zu Gunsten der verbesserten Lesart eine Extraprobe anzuberaumen. Richter ist im Orchester gerade so heimisch, wie der Fisch im Wasser. Als wirklichen Capellmeister sieht man ihn jetzt mit der Bratsche in der Hand, dann sitzt er auf einmal hinter der grossen Trommel, dem dröhnenden Ungethüm dann und wann Eins versetzend, oder er entlockt dem Triangel das frappirende Klingling.

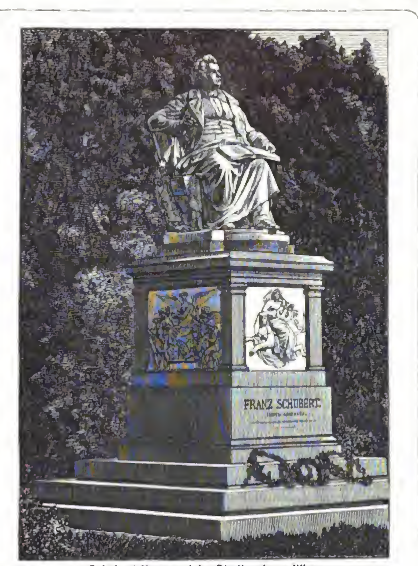
Die vierte und letzte, die Generalprobe fand am Nachmittage statt. Leider! Wenn sie auch dem Programm des folgenden Tages zu gute kam, so störte sie doch die Projecte für den heutigen. Verlockend hiess es in der Festkarte: Dienstag, den 21. Mai: Abends Besuch der Fantaisie. Wir hatten uns vorgenommen, die kleine Meile, welche Bayreuth und Wagner's Daheim trennt, in gemächlichem Marschtempo zurückzulegen, draussen im Park zu promeniren; wir hofften, der Meister werde einige Zeit unter uns weilen, — nichts von alldem ging in Erfüllung, denn als der letzte Accord erklang, war es bereits Abend.

Die Probe verlief wie die übrigen und hatte denselben Erfolg: man gelangte wiederum einige Schritte weiter. Mit Hand und Fuss, Mund und Auge leitete der Feldherr seine getreuen Heerschaaren, die leidenschaftliche Aufregung des Einen theilte sich auch den Anderen mit, in edlem Wetteifer suchte Jeder zur Höhe der Aufgabe sich zu erheben. Einige gewagte Stellen gingen ganz überraschend gut; so gelang z. B. den Bläsern das nicht ungefährliche Ritenuto im 1. Satze (Takt 139—147), welches Vielen bedenklich erschienen war. Wagner dirigirte zuletzt aus-



wendig und gerieth so sehr ins Feuer, dass sein Taktstock, sonst eine zähe Natur und harte Behandlung gewöhnt, mitten im Finale plötzlich in zwei Stücke zersprang, nachdem er schon bei der ersten Intrade den Kopf verloren hatte. Was wurde aus ihm? fragt gewiss mancher Leser. Nun, ich kann darüber Auskunft geben. Die bessere, weil grössere Hälfte kam nach Speyer, die kleinere nahm ich an mich, da sie scheinbar als herrenloses Gut am Boden liegen blieb. Mancher Splitter ist von Damen begehrt und als Amulet, Talisman, Reliquie, Souvenir u. dgl. aufbewahrt worden.

heissen Kämpfe (innen und aussen) und namentlich die Widerhaarigkeit der Presse, — Dies und Anderes kann der Meister nicht vergessen. Ich wundere mich darüber nicht. Seit 25 Jahren sucht Jeder, vom grünen Miessnick-Quartaner bis zum grauen „hochgelahrten" Professor die Sporen der Kritik, die Lorbeeren der Aesthetik dadurch zu verdienen, dass er am Kreuzzuge gegen Wagner theilnimmt. Konnte man es Diesem nun wirklich verargen, dass er die Abwesenheit der officiellen Journalistik zum öfteren mit sichtlichem Behagen constatirte? „Hier gibt es keine Programme, keine Annoncen; an den Ecken ist nichts zu lesen.




**Schubert-Monument im Stadtpark zu Wien,**
vom Wiener Männergesangverein errichtet und am 15. Mai enthüllt.

Wir geben kein Concert, wir machen einmal Musik für uns und wollen der Weltnurzeigen, wie man Beethoven aufführt Wer uns kritisirt, den soll — der Teufel holen!" Diese gemüthlichste aller Verfluchungsformeln wurde als solche mit stürmischer Heiterkeit aufgenommen; von einem Tusch, den der Correspondent der „Neuen freien Presse" gehört haben will, weiss ich jedoch nichts! Noch sei bemerkt, dass Solisten und Chor die streitige Textstelle in der von Wagner adoptirten ursprünglichen Fassung sangen. „Was die Mode frech getheilt". Beethoven's Originalpartitur enthält diesen Wortlaut; die Meinungen schwanken zwischen

Wagner benahm sich mit ausserordentlicher Ungezwungenheit, er sprach Vielerlei, bald zu Orchester und Chor, bald zum Publicum gewendet. Seine heitere Stimmung äusserte sich in harmlosen Be- und Anmerkungen, bitteren Sarkasmen, launigen Wortspielen und sprühenden Witzfunken, je nachdem. Der Gedankengang längerer Anreden war meist folgender: Die Freude über die allseitige Willfährigkeit, die Genugthuung, dass trotz den eifernden Gegnern, trotz Spott und Hohn, das grosse Werk gelungen sei. In den Becher der Freude warf aber jedesmal die Erinnerung einen bitteren Tropfen; die harte Leidensschule, die

der Vermuthung, der Copist habe sich geirrt, und der Annahme, die Aenderung wäre von Seiten Beethoven's eine absichtliche gewesen.

Am Schlusse sprach Wagner noch etliche Worte: „Eine solche Compagnie wird nicht leicht wieder zusammenkommen. Wir spielen vor keinem Tagespublicum, sondern vor Patronen und Förderern der Kunst, nicht nach socialen Gewohnheiten, nach Abonnements, sondern um uns und Anderen eine Freude zu machen. Ein solches Ereigniss wird sich niemals wiederholen. Ich lade alle Herren und Damen zur Grundsteinlegung für morgen ein, und hoffe, es werde nicht das Trübsal geschehen und schlechtes Wetter eintreten. Sollte es dennoch der Fall sein, dann verschieben wir die Feier um einige Stunden, wir haben ja Zeit."

Acht Uhr war vorüber, als ich mich aufmachte, um nach der oftgenannten Fantaisie zu wandern. Dieselbe, ein Lustschloss mit schönem Park, ist jetzt Eigenthum des in Bayreuth residirenden Herzogs Alexander von Würtemberg. Ich habe weder von den im edelsten Landschaftsstile gehaltenen Anlagen, noch von den Statuen Erzengel Michael und Jungfrau von Orleans etwas gesehen. Nun, ein anderes Mal!

Der Himmel schnitt ein griesgrämiges Gesicht, als wir ins Freie kamen; dunkles Gewölk hing gewitterdrohend über den Bergen, hinter welchen unser Reiseziel lag. Zaghafte Leute kehrten um, ergriffen das Hasenpanier und warben eifrig für ihre Fahne. „Der Weg ist weit! Draussen kein Stuhl frei, kein Schluck Bier zu haben! Wagner schläft! Regnen wirds!" Es ist mir heute noch lieb, dass wir uns nicht abschrecken liessen. Mochten auch die meisten der unheilkündenden Weissagungen früher oder später in Erfüllung gehen, mir war es vergönnt, länger als eine Stunde dem kleinen Kreise anzugehören, welcher sich in Wagner's Häuslichkeit zusammengefunden hatte. Die Absicht, dem Meister ein Exemplar meiner „alten, deutschen Lieder" überreichen zu lassen, trieb mich nach oben, und ein glücklicher Zufall übernahm dann die weitere Führung. Wagner schlief nicht, — ob er sich derartige zeitraubende Zwischensätze überhaupt gestattet, weiss ich nicht —, im Gegentheil, er war sehr aufgeweckt. Die Spannkraft seines Wesens ist staunenerregend. Trotz der gewaltigen Anstrengungen dieses Tages hatte er noch am späten Abend für Alles Auge und Ohr, für Jeden ein liebenswürdiges Wort. Eine Deputation des Bayreuther Liederkranzes erschien, sie bat um die Erlaubniss, ein Ständchen bringen zu dürfen, und erhielt sie. Mehrere Gesänge wurden sehr hübsch ausgeführt; der vorgerückten Stunde wegen kamen die freundlichen, auf eine Serenade abzielenden Pläne des Riedel'schen Vereins bedauerlicher Weise nicht zur Verwirklichung.

Das Hôtel Fantaisie, in welchem Wagner wohnt, erinnert mich eben deswegen an die alten deutschen Rathhäuser. Unten sitzen die klugen Zecher beim lieben, vollen Becher, oben tagt der wohlweise Rath mit dem gestrengen Herrn Bürgermeister; unten haben Gambrinus und Bacchus ihre Altäre, oben hat Apoll seinen Tempel, unten Menschengewühl, oben — Götterdämmerung.

Nach allerlei Fährlichkeiten — zur Finsterniss gesellte sich ein anhaltender Regen — erreichte ich endlich kurz vor Mitternacht das schützende Nest des Reichsadlers. Hier sass auch eine Compagnie, wie sie nicht alle Abende sich zusammenfindet, — leere Flaschen, volle Gläser, fröhliche Mienen, da musste ich flugs dabei sein. Lange, sehr lange blieben wir bei einander und redeten von allen den Dingen in diesen Tagen und von Dem, was kommen soll morgen und künftig. Damit aber die soliden Leser des „Wochenblattes" und ganz besonders die streng-richtenden Leserinnen keine schlimmere Meinung von mir bekommen, als sie (vielleicht!) schon haben, so verschweige ich die Stunde, in welcher wir uns trennten.

Einer will auf dem Heimwege Morgenluft gewittert haben. Glauben Sie diesem nicht!

(Schluss folgt.)

**Wien.**

(Schluss.)

Einen viel glänzenderen Triumph feierte Rubinstein in einem eine Woche später gegebenen Abschiedsconcerte mit dem bedeutendsten seiner Instrumentalwerke, der „Ocean-Symphonie". Wenn doch Alles in derselben dem meisterhaft aufgebauten ersten Satz gleichkäme! Dass Rubinstein, nicht zufrieden mit den zwei Mittelsätzen seines „Oceans", an die Stelle der letzteren zwei neue Stücke componirte (wir ziehen das neue Scherzo und das alte Adagio vor), ist bekannt. Dass aber Rubinstein in seinem Wiener Abschiedsconcerte alle sechs Sätze der Symphonie aufführte und dadurch aus dem ohnehin sehr langen Werke geradezu ein Monstrum machte, würden Nicht-Ohrenzeugen wahrscheinlich für unmöglich gehalten haben. Es scheint beinahe, als ob Rubinstein nach der Vollendung der zwei neuen Symphoniesätze die alten wieder besser gefallen hätten; bei dem ruhelosen, nicht künstlerisch geklärten Temperamente des Componisten ist eben Alles möglich. Den grössten Erfolg in diesem Abschiedsconcerte erzielte der Virtuose Rubinstein. Er spielte sämmtliche Nummern des Programms (die vorzüglichsten darunter: Beethoven's Cis moll-Sonate, Weber's Concertstück, Chopin's Berceuse, Beethoven-Rubinstein: Janitscharenmarsch aus den „Ruinen von Athen") ganz prachtvoll und gab dann noch Schubert's von Liszt transscribirten „Erlkönig" zu.

Fürwahr, A. Rubinstein darf sich nicht beklagen, dass er von dem Wiener Correspondenten des „Musikalischen Wochenblattes" geringschätzig behandelt worden; hat er uns ja diesmal fast den ganzen Musikbrief weggenommen, sodass den noch zu besprechenden Concerten nur eine sehr summarische Behandlung gewährt werden kann.

Gehen wir sie also rasch durch. Da haben wir das dritte und letzte Ausserordentliche Gesellschaftsconcert, welches seit neun Jahren zum ersten Male wieder Rob. Schumann's „Faust"-Musik vollständig dem Publicum vorführte. Die Aufführung stand der von Herbeck geleiteten im Ganzen und in den Details nach. Die dritte Abtheilung drang trotzdem wieder tief zu Herzen, während die beiden anderen Theile, besonders der erste, stiller vorübergingen. Der sehr würdige Vertreter des „Faust" — Dr. Krückl aus Augsburg — gab ein paar Tage nachher selbst ein Concert, in welchem er eine interessante Novität: Lieder und Gesänge aus „Wilhelm Meister", inmitten des Concertsturmes und Dranges der heurigen Saison von Rubinstein componirt, dem Publicum unter Mitwirkung der rasch beliebt gewordenen Conservatoriumseleviu Frl. Mesnik und der Frau Passy-Cornet aus dem Manuscript zum ersten Male öffentlich vorführte. Rubinstein begleitete selbst am Clavier und hatte sich damit jedenfalls die dankbarste Aufgabe zugetheilt. Die Schönheiten des neuesten Rubinstein'schen Liedercyklus liegen wesentlich in der Clavierbegleitung. Der vocale Theil kommt über eine ziemlich landläufig-recitativische Declamation nicht hinaus. In echt Rubinstein'scher Weise verspricht der Anfang fast jedes Liedes mehr, als die Folge hält. Das ergreifende „Nur wer die Sehnsucht kennt" hat Rubinstein als Duett für Sopran und Bariton (Mignon, Harfner) componirt. Original ist das in die Ballade vom „Sänger" an der Stelle „Der Sänger drückt die Augen ein und schlug die vollen Töne" eingeflochtene längere Claviersolo. Der Concertgeber Dr. Krückl selbst erwarb sich durch seinen höchst verständigen, gemüthvollen und durch treffliche Phrasirung ausgezeichneten Vortrag allgemeine Sympathien.

Ganz die nämlichen Lobsprüche wie auf Dr. Krückl müssen wir auf eine in diesem Jahre bekannter gewordene Concertsängerin, Frl. Rosa Girzick (Schülerin Stockhausen's), anwenden. Wenn wir Frl. Girzick als die beste „Brahms"-Sängerin in Wien erklären, so ist damit der geistreichen jungen Dame ein sehr schmeichelhaftes Lob gespendet.

Der ungarische Geiger Remenyi hat sich uns in zwei Concerten als der alte vorgestellt, d. h. als ein talentirter Naturalist voll Gemüth, aber ohne jeglichen künstlerischen Geschmack.

Das eigentlich letzte Concert, welches die Saison am 15. Mai würdig abschloss, war das vom Männergesangverein gelegentlich der Enthüllung des Schubert-Monumentes gegebene. — Dem grossartigen Wagner-Fest folgte ein bescheideneres, aber uns nicht minder unvergesslich bleibendes Schubert-Fest.

Ueber das Programm wäre freilich wenig zu sagen. Es enthielt lauter allbekannte Perlen des grossen Liederdichters. Der Männergesangverein sang die Chöre: „Gondelfahrt", „Grab und

Mond", „Widerspruch", „Gesang der Geister über den Wassern". Das Hofopernorchester spielte das herrliche Symphonie-Fragment in H moll, Frau Wilt interpretirte mit mächtiger Stimme das geistliche Lied „Die Allmacht", Hr. Epstein mit der an ihm gewohnten Delicatesse zwei kleine Clavierstücke (aus Op. 90 und Op. 78).

Dr. Theodor Helm.

## Kürzere Berichte.

**Leipzig.** Die diesjährigen öffentlichen Prüfungen am Conservatorium, sieben an der Zahl, fielen in den Zeitraum vom 17. April bis 16. Mai und fanden im Saale des Gewandhauses statt. Da wir durch anderweitige Berufsthätigkeit gehindert waren, den Prüfungen während ihres ganzen Verlaufes anzuwohnen, so können wir uns natürlich auch nur mit einem kurzen Referat über einen Theil derselben befassen. Die hierbei in Rede kommenden Leistungen waren: *A.* Clavierspieler: Frl. M. Wright aus Middlebury [Amerika] (Moscheles, G moll-Concert, 1. Satz), Hr. L. Blumenschein aus Pittsburgh [Amerika] (Beethoven, C moll-Concert, 1. Satz), Frl. J. Koch aus Erfurt (Hummel, Adur-Rondo), Frl. M. Krug aus Leipzig (Mendelssohn, H moll-Capriccio, Op. 22), Hr. W. Townsend aus Edinburgh (Chopin, E moll-Concert, 1. Satz), Frl. L. Caffier aus Leipzig (Dussek, Es dur-Concert, 1. Satz), Hr. G. Löhr aus Leicester (F. Hiller, Fis moll-Concert), Frl. J. Treu aus St. Petersburg (Mendelssohn, G moll-Concert, 2. und 3. Satz), Frl. A. Rilke aus Teplitz (Beethoven, Es dur-Concert, 1. Satz), Hr. C. Weikert aus New-York (Moscheles, G moll-Concert, 2. und 3. Satz), Frl. H. Krug aus Chemnitz (Mendelssohn, H moll-Capriccio, Op. 22), Frl. E. Uhlmann aus Soest (Chopin, E moll-Concert, 2. und 3. Satz); Hr. H. Vink aus Haarlem (Schumann, A moll-Concert, 2. und 3. Satz), Hr. G. Rudolph aus Rhoden bei Halberstadt (Moscheles, Es dur-Concert, 1 Satz), Frl. C. Meller aus Bristol (Mozart, D moll-Concert, 1. Satz), Frl. M. Landsberg aus Rowno [Russland] (Chopin, E moll-Concert, 2. und 3. Satz und in Verbindung mit Hrn. Sahla den 1. und 2. Satz der Kreutzer-Sonate von Beethoven), Hr. W. Kes aus Dordrecht (Hummel, A moll-Concert, 1. Satz), Frl. A. Thölke aus Celle (Beethoven, C moll-Concert, 1. Satz), Hr. W. Brooks aus Hamilton [Amerika] (Chopin, Es dur-Polonaise mit Orchester). *B.* Violinspieler: Hr. O. Kunze aus Steinbrücken bei Gera (Spohr, 9. Concert, 1. Satz und in Verbindung mit den HH. Sahla und Langhagen noch ein Capriccio für 3 Violinen von Fr. Hermann), Hr. P. Klengel aus Leipzig (Spohr, Gesangscene), Hr. A. Pauly aus Kischineff [Russland] (Lipinski, Militärconcert, 1. Satz), Hr. Ph. Reinemann aus Cassel (Spohr, Gesangscene), Hr. E. Metzger aus Zürich (Spohr, E moll-Concert, Adagio und Rondo), Hr. R. Sahla aus Graz (Paganini, Concert-Allegro), Hr. Langhagen aus Einbeck [Hannover] (F. David, 5. Concert, 2. und 3. Satz), Hr. L. Schmidt aus San Francisco (Beethoven, Concert, 1. Satz), Hr. W. Kes aus Dordrecht (Spohr, 11. Concert, 1. Satz), Hr. A. Schultz aus Celle (Mendelssohn, Concert, 1. Satz). *C.* Sänger: Hr. W. Shakespeare aus London (Mozart, Arie „Il mio tesoro" aus „Don Juan"), Frl. L. Kiehl aus dem Haag (Beethoven, Concertarie „Ah perfido"), Frl. C. Stahel aus Zürich (Händel, Recitativ und Arie „O, kenntest du die Qual einsamer Liebe" aus „Acis und Galathea"), Hr. W. Pielke aus Dessau (Gluck, Arie aus „Iphigenie auf Tauris"). *D.* Componisten: Hr. G. Löhr (Ouverture in E dur), Hr. W. Shakespeare (Symphonie in C moll), Hr. P. Klengel (2 Lieder), Hr. W. Heller aus Aussig (Andante in D dur aus einer Symphonie), Hr. F. Bruchmann aus Dresden (2 Präludien und Fugen für Clavier), Hr. W. v. Kaulbars aus St. Petersburg (Streichquartett 1. und 2. Satz und 3 Lieder für Bariton), Hr. E. Lüning aus Milwaukee (Suite für Clavier), Hr. J. Kopczynski aus Kurabelowska [Russland] (3 Sätze eines Trios für Clavier, Violine und Violoncell). — Die von Jahr zu Jahr beträchtlich anwachsende Schülerzahl des Conservatoriums und die damit zusammenhängende alljährliche Erweiterung der öffentlichen Prüfungen können die Fernerstehenden leicht zu dem Glauben an eine immer blühendere Entfaltung und an einen für die Kunst immer segensreicheren Einfluss des genannten Instituts verleiten. Bei näherer Bekanntschaft mit den Verhältnissen kommt man indess bald zu anderen, weniger erfreulichen Ansichten: man erkennt eine immer weiter um sich greifende Verknöcherung des ganzen Lehrgebäudes, ein derart geistloses Hinarbeiten auf ausschliesslich formalistische Ausbildung der Eleven, dass die dagegen gerichteten rühmlichen Bestrebungen einzelner der Herren Lehrer sich als machtlos erweisen. Das Handwerk wird auf diesem Wege redlich gefördert, der der Kunst daraus erwachsende Vortheil aber ist höchst zweifelhafter Natur. Sind solche Bestrebungen schon in Bezug auf die reproductive Kunst durchaus verwerflich, so müssen sie natürlich bei ihrem Obwalten im Compositionsunterricht einen noch viel verderblicheren, wir möchten wohl sagen, geradezu geisttödtenden Einfluss auf die Schüler üben. Diese für uns schon längst zur festen Ueberzeugung gewordene Ansicht fand ihre vollste Bestätigung durch die in den letzten beiden diesjährigen Prüfungen vorgeführten Compositionsversuche der eingangs dieser Zeilen namhaft gemachten Eleven. Nur in wenigen dieser Werke liess sich ein ernsteres Streben nach höheren Kunstzielen erkennen, selten sahen wir den Versuch gewagt, von blos handwerksmässig-schablonenhaftem Arbeiten zu selbständigem künstlerisch-formalen Gestalten fortzuschreiten; wohl aber zeigte sich — charakteristisch genug — bei den meisten der Compositionsschüler ein unmittelbares Anlehnen an Mendelssohn, den Formalisten *par excellence*, und an Schumann in seinen schwächeren Werken. Auf die einzelnen vorgeführten Compositionen hier näher einzugehen, ist aus räumlichen Rücksichten nicht möglich, scheint auch kaum nöthig; wir beschränken uns darauf, die besseren dieser Versuche kurz zu bezeichnen. — Unter den orchestralen Compositionen schien uns die durch melodischen Fluss, gewandte Instrumentation und Knappheit der Form sich empfehlende Ouverture des Hrn. Löhr die gelungenste zu sein, nur störte das all zu vertrauensvolle Anlehnen an die oben erwähnten Vorbilder. Auch Hr. Heller bekundete in dem vorgeführten Symphoniesatz eine nicht unbedeutende Routine in Handhabung der Form und des Orchestersatzes, leider aber auch einen Hang zu süsslicher Schwärmerei. Hr. von Kaulbars nahm im ersten Satz seines Streichquartetts einige recht hübsche Anläufe, ohne indess damit zu einem nennenswertheren Resultate zu gelangen; der zweite Satz ist matt und viel zu lang. Viel besser gefiel uns das erste der Lieder des Hrn. v. Kaulbars („Könnt ich die schönsten Sträusse winden" von P. Cornelius). Zwar durchaus nicht neu, doch recht stimmungsvoll war auch No. 1 der Lieder des Hrn. Klengel („Klage" von P. Heyse). Schliesslich hätten wir nur noch der beiden Präludien und Fugen des Hrn. Bruchmann als zweier mit Glück unternommener contrapunctischer Studien zu gedenken. — Wenden wir nun den reproductiv thätigen Zöglingen Aufmerksamkeit zu. Der Sologesang wurde diesmal von sechs Eleven vertreten, von denen wir nur fünf oder richtiger nur vier hörten; denn der eine derselben, Hr. J. Burkhardt aus Basel, trat nur in der zweiten Compositionsprüfung als Interpret der Kaulbars'schen Lieder auf. Hr. Burkhardt hat seit den vorjährigen Prüfungen sich eine noch grössere Freiheit in Verwendung seiner sehr schätzenswerthen Stimmmittel erworben. Ueberdies ist Hr. Burkhardt der einzige der Gesangschüler, dessen Ausbildung nach den Principien der deutschen Schule vorsichgegangen, während die anderen auftretenden Vocalisten ihre Singweise ganz ausgesprochen nach den Regeln der italienischen Schule modelten, dabei aber mehr deren Mängel, als deren Vorzüge zur Darstellung brachten. (Ob überhaupt und inwieweit die Vertretung beider Gesangschulen auf den unmittelbaren Einfluss des betreffenden Hrn. Lehrers zurückgeführt werden muss, blieb uns unbekannt.) Durch wirklich vollendete Geschmacklosigkeit zeichnete sich der Gesang des Frl. Kiehl aus. — Die Leistungen der Clavier- und Violinspieler anlangend, so verweisen wir zunächst nochmals auf die weiter oben gegebene allgemeine Charakteristik der zur Zeit am Conservatorium herrschenden Tendenzen. Es wurde dort betont, dass für das Handwerk redlich gesorgt werde, d. h. die weitaus meisten der vorgeführten Zöglinge entfalteten eine beachtenswerthe Spielfähigkeit, und nur bei wenigen (wir nennen beispielsweise Hrn. Langhagen und Frl. Treu) wollte uns das öffentliche Auftreten weder durch die resp. technische Fertigkeit, noch durch ausgesprochene geistige Bean-

lagung und deren Ausbildung gerechtfertigt erscheinen. Es wäre ungerecht und hiesse „das Kind mit dem Bade ausschütten“, wollten wir über sämmtliche einschlägige Leistungen den Stab brechen und den nicht nur relativen, sondern wirklich positiven Werth einzelner der Vorträge negiren. Wir erkennen ihn vielmehr um so freudiger an, als uns in den vorausgehenden Zeilen so gar wenig Gelegenheit zu anerkennenden Aeusserungen geboten war. Leider müssen wir uns aber, angesichts der schon unverhältnissmässigen Länge unseres Referats, auf blosse Nennung der Namen der sich rühmlich hervorthuenden Eleven beschränken, ohne den Einzelnvorträgen eine besondere Besprechung widmen zu können. Unter den Claviersolisten zeichneten sich durch solide Technik und schon entwickeltere, geistig reifere Vortragsweise Frl. Uhlmann, Hr. Vink, Frl. Rilke und Frl. Landsberg vortheilhaft aus. Unter den solistischen Vertretern des Violinspieles verdienen lobend hervorgehoben zu werden die HH. Klengel, Pauly und Schmidt, vor Allen aber Hr. Sahla, dessen Fortschritte gegen das Vorjahr wirklich ausserordentlich zu nennen sind. — Um nun aber die uns nicht zu Gehör gelangten, ausserdem in den diesjährigen öffentlichen Prüfungen dargebotenen und, wie wir nach anderen Berichten schliessen müssen, zum Theil nennenswerthen Leistungen (wir rechnen hierher u. A. das Clavierspiel der HH. Goldstein und Jimenez) nicht gänzlich zu ignoriren, wollen wir schliesslich wenigstens eine Aufzählung derselben geben: *A.* Clavierspieler: Hr. Fr. Bruchmann aus Dresden (Moscheles, Esdur-Concert, 2. und 3. Satz), Hr. E. Goldstein aus Odessa (Schumann, Concert, 2. und 3. Satz), Hr. J. Jeffery aus Plymouth (Moscheles, Gmoll-Concert, 1. Satz), Hr. V. Emery aus Czernowitz (Moscheles, Gmoll-Concert, 2. und 3. Satz), Hr. P. Klengel (Beethoven, Esdur-Concert, 1. Satz), Hr. M. Jimenez aus Trinidad de Cuba (Henselt, Fmoll-Concert, 1. Satz), Frl. H. Herbeck aus Berlin (Hummel, Hmoll-Concert, 3. Satz). *B.* Violinspieler: Hr. L. Schmidt aus San Francisco (Vieuxtemps, Rêverie). *C.* Violoncellspieler: Hr. L. Dauter aus Königsberg (Goltermann, Andante), Hr. A. Ziehm aus Greifswald (Romberg, Adagio). *D.* Sänger: Hr. W. Shakespeare (Donizetti, Arie aus „Linda von Chamounix“). *E.* Componisten: Hr. J. Kwast aus Dordrecht (Ouverture in Emoll), Hr. L. Maas aus London (Symphonie in Cdur), Hr. P. Klengel (5 Phantasiestücke für Clavier), Hr. J. Huber aus Schönenwerd [Schweiz] (Clavier-Violinsonate in Bdur, 1. Satz), Hr. Cl. Seidel aus Löbau (Kleine Suite in Emoll für Clavier und Violine). x.

**Carlsruhe**, 6. Juni. Gestern gab Hofcapellmeister Levi, der bekanntlich seine Stellung am hiesigen Hoftheater mit München vertauscht, sein Abschiedsconcert im Theater, das die Räume des Hauses mit Verehrern des trefflichen Dirigenten, der zum letzten Male sein Pult betrat, dicht gefüllt hatte. Uebrigens wies das Concert so schöne Nummern auf, dass auch von auswärts viel kunstliebendes Publicum zugeströmt war. Die Ausführenden waren Orchester und Chor des Hoftheaters, verstärkt durch Dilettanten; als Solisten glänzten zwei hellleuchtende Sterne: Frau Clara Schumann und Julius Stockhausen. Capellmeister Levi wurde bei seinem Vortreten zur Leitung der den Abend eröffnenden 8. Symphonie von Beethoven mit einem wahren Regen von Blumen und Kränzen empfangen, und überreichte man ihm gleichzeitig einen silbernen Lorbeerkranz. Nach der Symphonie, deren Wiedergabe vortrefflich war, spielte Frau Schumann das herrliche Amoll-Concert ihres Gatten. Bei dieser Künstlerin ging es uns, wie bei allen genialen Interpreten: wir glaubten, das Werk noch nie so schön gehört zu haben. Ausserdem trug sie die Gluck-Brahms'sche Gavotte, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum“ und als Zugabe noch ein anderes Stück, gleichfalls von Mendelssohn, vor. Dazwischen sang Hr. Stockhausen eine Arie aus „Enzio“ von Händel und Schubert'sche und Schumann'sche Lieder, vollendet, wie man dies nicht anders gewohnt ist. Den Schluss bildete eine hochinteressante Novität, das kürzlich für achtstimmigen Chor und Baritonsolo mit Orchester componirte „Triumphlied“ von J. Brahms. Der Eindruck, den diese Composition hinterliess, war ein überwältigender; der anwesende Componist wurde stürmisch gerufen. Das Werk (noch Manuscript) zerfällt in drei Theile, von welchen uns der 2. und 3. am meisten entzückten. Ohne Zweifel wird das „Triumphlied“ eine hochwillkommene Erscheinung für bedeutendere Concertinstitute sein und gewiss überall die Erinnerung an das glorreiche Jahr 1870—71 in erhebender Weise zurückrufen. Es sei noch bemerkt, dass die grossen Schwierigkeiten, die diese geniale Schöpfung bietet, vortrefflich überwunden wurden, ein Verdienst des Hrn. Levi, welches die Zuhörerschaft dankbarst durch mehrfachen Hervorruf anerkannte. J. S.

## Concertumschau.

**Barmen.** Concert des „Oberbarmer Singkränzchens“ am 30. Mai: „Die erste Walpurgisnacht“ von Mendelssohn, „Die Ehre Gottes aus der Natur“, Motette von Beethoven etc.

**Dresden.** Concert des Stadtmusikcorps am 7. Juni: Sinfonia pastorale von Beethoven, Ouverturen zum „Wasserträger“ von Cherubini und zum „Freischütz“ von Weber, Grosser Marsch für Orchester No. 1 von J. Joachim etc.

**Enkhuizen** (Holland). Am 21. Mai bei Gelegenheit der 300jährigen Feier der Befreiung der Niederlande von spanischer Despotie veranstaltetes Concert: Jubelouverture von Weber, Cantate ter 300jarige nagedachtenis der Bevryding Enkhuizens van't spaansche juk von H. A. Meyroos. — Dem uns mitgetheilten Programm sind warme Worte des Lobes über die gelungene Composition beigefügt, die aber textlich leider zu local sei, um die verdiente Verbreitung zu finden.

**Hamburg.** Musikabende des Tonkünstlervereins. Am 25. Mai: Claviertrio von G. Scheller, Clavierquartett von J. Rheinberger. Am 1. Juni: Fmoll-Sonate für zwei Claviere, Op. 34bis, von J. Brahms, Psalm 86 von Martini, Sonate in Fmoll für Piano und Violine von W. Bargiel, Lieder von Brahms und J. C. P. Grädener.

**Leipzig.** Am 10. Juni Concertabend, veranstaltet von der Gesellschaft „Zwanglose“ zum Besten der böhmischen Wasserbeschädigten: Clavierquintett von Schumann (HH. Reinecke, Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar), vom Universitätsgesangverein Paulus gesungene Chöre von Rietz, Schumann, Goldmark („Frühlingsnetz“), Kremser und Silcher, Gesangvorträge von Frl. Bosse, Frl. Pauli aus Dessau und Hrn. Gura („Biterolf's Thüringer Waldlied“ von Holstein, „Linddufig hält die Maiennacht“ von H. Brückler etc.), Sarabande und Gavotte für Violoncell von D. Popper, gespielt von Hrn. Hegar, Claviersolovorträge des Hrn. Reinecke. — Eine Einnahme von circa 800 Thlr lohnte das wohlthätige Unternehmen und viel Beifall die künstlerischen Leistungen.

**Mühlhausen i. Th.** Am 29. Mai Aufführung von Händel's „Judas Maccabäus“ unter Leitung des k. Musikdirectors Hrn. Schreiber.

**Sondershausen.** 3. Lohconcert: Ouverture zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, Marsch aus der „Legende von der heiligen Elisabeth“ von F. Liszt, Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ von Wagner, „Tasso's Klage und Triumph“ von Liszt, „Harold“-Symphonie von Berlioz (Violasolo: Hr. Seitz). — Gehet hin und thut desgleichen!

**Urach.** Am 2. Juni Concert der unter Leitung des Seminarmusiklehrers Hrn. Zwissler vereinigten dortigen Gesangskräfte: „Domine salvum fac regem“ von Hauptmann, Concertlied für Bass von L. Köhler, „Kennst du das Land“ von Beethoven, „O Isis und Osiris“ von Mozart, „Das Lied von der Glocke“ von Romberg.

**Utrecht.** Musikfest der Ma[illegible]chappij tot Bevordering der toonkunst am 7. und 8. Juni. 1[illegible]ag: „Coriolan“-Ouverture von Beethoven, „Ein deutsches Requiem“ von J. Brahms, „Cäcilien“-Ode von Händel. 2. Tag: „Kalanus“ von Gade, 2. Symphonie von R. Hol, „An die ferne Geliebte“ von Beethoven (Hr. C. Hill), Duett (Frl. W. Gips und Hr. H. Schrötter) und Schlusschor aus den „Jahreszeiten“ von Haydn. — Auf das Programm zu einer am 9. Juni stattfindenden Kammermusik-Matinée ist ein Claviertrio von J. Kwast, in der Clavierpartie vom Autor gespielt, gesetzt.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Am 5. d. M. debutirte im Hofopernthcater Frl. Keller aus Bremen als Ortrud. Im Kroll-Theater eröffnete Frl. von Terée vom Stadttheater zu Frankfurt a. M. als Lady Harriet („Martha") ein Gastspiel. Im Nationaltheater gastirten in den letzten Tagen Frau Winkelmann vom Stadttheater zu Danzig als Valentine in den „Hugenotten", Frl. Köchy vom Stadttheater zu Lübeck als Marie im „Waffenschmied" und Hr. von Illenberger von derselben Bühne als Raoul in den „Hugenotten". Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater führte die Strampfer'sche Operettengesellschaft aus Wien an neun auf einander folgenden Abenden (vom 1. bis 9. d. M.) die Jonas'sche Operette „Die Ente mit drei Schnabeln" vor. — **Brünn.** In vergangener Woche begann der k. k. Hofopernsänger Hr. Beck aus Wien hier als Fliegender Holländer mit bestem Erfolg eine Reihe von Gastvorstellungen. Weiterhin wird der Sänger zunächst noch als Hans Heiling und als Reué („Maskenball" von Verdi) auftreten. — **Dresden.** Demnächst wird Hr. Link vom Hoftheater zu Hannover den Arnold im „Wilhelm Tell" hier singen. — **Frankfurt a. M.** Anfangs d. M. trat Frl. Minnie Hauck aus Wien wiederholt als Zerline im „Fra Diavolo" hier auf. — **Hannover.** Frl. Domasi, zeither erste Coloratursängerin am Stadttheater zu Frankfurt a. M., begann am 1. d. M. hierselbst ein auf Engagement abzielendes Gastspiel als Lucia von Lammermoor. — **Leipzig.** Frl. Keller vom Stadttheater zu Bremen setzte ihre am 3. d. M. im Ganzen erfolgreich als Ortrud begonnenen Gastdarstellungen am 8. als Fides fort. — **Mannheim.** Das dritte und letzte hiesige Auftreten des Hrn. Betz bot am 2. d. M. den Hans Heiling. — **Prag.** Seit Anfang d. M. sind fernerhin durch die Italiener (Impresario Pollini) die Opern „Rigoletto", „Traviata", „Barbier" und „Margarethe" im Neustadttheater zur Aufführung gelangt. Die Gäste werden ausserdem nur noch eine Vorstellung geben. — **Stuttgart.** Hr. Dr. Porkh vom Darmstädter Hoftheater führte sein hiesiges Gastspiel am 4. d. M. als Falstaff in den „Lustigen Weibern" und am 9. als Marcel in den „Hugenotten" fort. — **Weimar.** Am 5. d. M. sang Hr. Speith vom herzogl. Hoftheater zu Dessau hier den Mephisto in Gounod's „Faust". — **Wien.** Das erfolgreiche hiesige Gastspiel des Frl. Dilloer aus Prag hat zu einem dreijährigen Engagement der Sängerin (mit steigendem Jahreshonorar von 8-, 9- und 10,000 fl.) an die Hofoper geführt. Frau Friederike Grün aus Berlin, die — beiläufig bemerkt — mit dem Impresario Pollini für nächsten Winter eine dreimonatliche Concerttour contrahirt hat, begann ihr bereits früher erwähntes Gastspiel am 7. d. M. als Elisabeth im „Tannhäuser".

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 8. Juni: „Nun Herr, wess soll ich mich getrösten", Lied von M. Hauptmann; „Salve regina", achtstimmiges Offertorium von R. Papperitz. Am 9. Juni: „Aus der Tiefe rufe ich", Psalm 130, von E. F. Richter. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 9. Juni: „Herr, schau herab auf unsre Noth", Chor a capella von Jadassohn. St. Jacobikirche am 9. Juni: „Ad te domine levavi animam meam", Chor von W. H. Veit. — **Dresden.** Frauenkirche am 8. Juni: „Magnificat" in C von A. Homilius; „Es weht durch euern Frieden", Gebet für Männerchor von J. Otto. — **Weimar.** Stadtkirche am 9. Juni: Fünfstimmiger Chor aus dem Oratorium „Die sieben Worte" von H. Schütz. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 9. Juni: Messe in C nebst Einlagen von Gottfr. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 9. Juni: Messe von Drobisch mit Einlagen von Joh. Stohl und L. Rotter. Dominicanerkirche am 9. Juni: Messe von Michael Bauer mit Einlagen von Cristinus und L. Weiss.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. Juni.)

**Leipzig.** Stadtth.: 3. Lohengrin; 6. Czaar und Zimmermann. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 2. Maurer und Schlosser; 4. Nachtlager von Granada; 5. Lohengrin. Kroll-Th.: 1. u. 3. Don Juan; 2. Weisse Dame; 4. Freischütz; 5. Troubadour; 6. Martha; 7. Alessandro Stradella. Nationalth.: 1. Weisse Dame; 2., 3., 5. u. 6. Hugenotten; 4. Czaar und Zimmermann; 7. Waffenschmied. Walhalla-Volksth.: 1. Schöne Galathea; 2., 4. u. 5. Zehn Mädchen und kein Mann; 6. u. 7. Flotte Bursche. — **Breslau.** Lobe-Th.: 2. u. 7. Zaubergeige; 4. Paimpol und Perinette; 6. Flotte Bursche. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 1. Orpheus und Eurydice (Gluck); 2. Tannhäuser; 4. Prophet; 6. Johann von Paris. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 5. u. 7. Fra Diavolo. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Lucia von Lammermoor; 5. Troubadour; 7. Zauberflöte. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 1. Martha; 3. Barbier von Sevilla; 6. Norma. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 2. Hans Heiling; 4. Joseph in Egypten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 2. Wilhelm Tell; 6. Troubadour. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 4. Nachtlager von Granada. Neustädter Th.: 1. Rigoletto; 3. La Traviata; 5. Il Barbiere di Seviglia; 7. Faust. Novomestské divadlo: 2. Hugenotti; 4. Proni den stésti („Le premier jour de bonheur" von Auber); 6. Zidovka („Jüdin" von Halévy). Letni divadlo na hradbach: 3. Princezna Trebizondská; 6. Bandité. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 2. Stumme von Portici; 4. Lustige Weiber von Windsor; 6. Weisse Dame. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 2. Prophet; 5. Margarethe; 7. Fra Diavolo. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 3. Lucia von Lammermoor; 7. Tannhäuser. Carl-Th.: 5. Fleurette; 7. Das Erwachen des Löwen. Strampfer-Th.: 2. Lucia di Lammermoor; 5. La Traviata; 6. Il Trovatore.

## Journalschau.

Echo No. 22. Hugo Ulrich. Eine nekrologische Skizze. — Berichte und Notizen. — Beilage: Die neueste Verbesserung in der Construction des Pianoforte (die sogen. „grosse Doppelscala" betr.). — Nachrichten und Notizen.

— — No. 23. Berichte und Notizen. — Beilage: Verzeichniss der nachgelassenen, nicht im Druck erschienenen Werke F. Geyer's. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 23. Berichte (u. A. einer über das Bayreuther Fest von O. Lessmann) und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 24. Kritik (L. Meinardus, Des einigen deutschen Reiches Musikzustände). — Berichte und Notizen.

### Musikalische Kannegiesserei.*)

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 23 (Hr. J. Müller) gibt folgende kindliche, eine Ansicht seines Berichterstatters über das Wiener Wagner-Concert, nach welcher der schwache Besuch des letzteren von Seite des eigentlichen Bürgerstandes eine Folge der „exorbitanten" Preise gewesen sei, corrigirende redactionelle Anmerkung:

„Auch bei niedrigen Preisen ist erfahrungsgemäss der eigentliche schlichte und musikliebende Bürgerstand in derartigen Wagner-Concerten schwach vertreten, weil gerade bei ihm ein natürlicher einfacher Geschmack am dauerndsten sich hält".

Echo No. 23 als Berichtigung der Ansicht des Dr. Filippi in Mailand, dass die Bayreuther Aufführungen ein specifisch deutsches Unternehmen seien:

„O nein, guter Doctor, ein specifisch Wagner'sches Unternehmen, nur möglich in einer Zeit, wo Kunstunfug (s. Boston) und Gründungsschwindel in Blüthe stehen und um die Wette auf die Taschen der Thoren speculiren".

Echo No. 23 schreibt sich u. A. aus Leipzig mit Bezug auf ein Unwohlsein des Hrn. Niemann:

„Wahrscheinlich hat er sich bei dem Hocuspocus mit der 9. Symphonie in Bayreuth vollends ausgesungen".

*) Unsere Absicht bei Aufstellung dieser neuen Rubrik durch die Ueberschrift genügend kennzeichnend, bleibt uns bei der Unmöglichkeit, alle auf diese Weise zu rügenden Aeusserungen der Presse selbst zu finden, nur übrig, unsere geschätzten Leser um gef. Unterstützung hierbei zu ersuchen. Schmutzige Ausfälle sind natürlich völlig zu ignoriren. D. Red.

Europa No. 23 bei der Mittheilung von Verlegung der „Nibelungen"-Aufführungen auf das Jahr 1874:

„Wenn nur bis dahin die künstlich (!) erregte Massenbegeisterung vorhält und das *interim fit aliquid* nicht eine dem Unternehmen ungünstige Rolle spielt".

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In New-York wird demnächst eine von A. W. Parsons besorgte englische Uebersetzung von Wagner's „Beethoven" erscheinen.

* Hans v. Bülow verweilt gegenwärtig zum Zwecke der Leitung Wagner'scher Werke in München. Zunächst und zwar am 28. d. M. soll „Tristan und Isolde" zur Aufführung gelangen.

* Man berichtigt eine auch von uns nachgedruckte Notiz dahin, dass A. Rubinstein vor der Hand noch nicht mit der Composition einer Oper „Pietra" beschäftigt sei.

* Fürst Poniatowsky's Oper „Helmina" ist jüngst in London zur Aufführung gelangt und wurde von Presse und Publicum günstig beurtheilt.

* In den letzten Tagen des vorigen Monates ging im Herminia-Theater zu Dresden eine neue Oper, „Rosa und Reseda" von M. Wolf, zum ersten Mal in Scene. Das Werk fand günstige Aufnahme und hat seitdem mehrere Reprisen erlebt.

* Nach der „N. Z. f. M." ist Hr. Deutschinger immer noch einem ehrenvollen Rufe nach Dresden gefolgt. Die mit dessen früher in Leipzig bestehender Theaterschule verbundene Opernschule ist hingegen in Leipzig zurückgeblieben; auch hat sie nach demselben Blatte jetzt „eine ausgedehntere selbständige Organisation erhalten und ist zugleich durch eine mit dem Leipziger Stadttheater in directe Beziehungen gesetzte Chorschule, sowie durch eine die technische Ausbildung ergänzende Musikschule erweitert worden". Die künstlerische Leitung behält Hr. Dr. H. Zopff, der bei dieser Mittheilung in, wie uns im Hinblick auf die nahen Beziehungen desselben zu gen. Blatt scheinen will, unwiderruflicher Weise zum ersten Mal das Prädicat „Professor" trägt. Hr. Prof. Dr. Zopff stand bereits früher einmal (in Berlin) einem gleichbenamseten Institute vor.

* Am 5. d. M. sang Hr. Niemann auf Wunsch des Kaisers die Titelrolle in der „Lohengrin"-Festvorstellung im Berliner Opernhause. Dadurch wird die unlängst cursirende Nachricht, Niemann sei in Kissingen von einer heftigen Halsentzündung befallen worden, thatsächlich dementirt.

* Hr. Ferd. Hiller ist von Königsberg, wo er das Musikfest in der Pfingstwoche leitete und mit Claviervorträgen ausschmückte, wohlbehalten und, wie eine Berliner Musikzeitung wissen will, „mit neuen Lorbeeren" beladen nach Cöln zurückgekehrt.

* Franz Abt wird in allen von ihm auf seiner Reise in Amerika berührten Städten von den musikalischen Kreisen festlichst empfangen.

* Der Violinvirtuos Hr. I. Lotto ist in die in der letzten Zeit oft ausgebotene Violinprofessur des Strassburger Conservatoriums eingetreten. Im Ganzen hatten sich 19 Candidaten um diese Stellung beworben.

**Auszeichnungen.** Hr. Hofcapellmeister Eckert ist nach der am 5. d. M. im Berliner Opernhause zu Ehren des Kronprinzen von Italien stattgehabten „Lohengrin"-Aufführung von diesem mit dem Ritterkreuz des italienischen Hausordens decorirt worden.

**Gestorben.** In Pest starb am 1. Juni der Pianist und Componist Wilh. Graf. — Heinrich Esser, der frühere Wiener Capellmeister und durch verschiedene grössere Werke zu weiterem Ruf gelangte Componist, ist nach längerem Leiden am 2. Juni in Salzburg verschieden. — Der Operncomponist Stanislaus Moniuszko, welcher seit längere Zeit die Stelle eines Operndirectors in Warschau bekleidete, starb dieser Tage daselbst.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau. 1. Band.

### Berichtigungen.

In Folge missverstandener Correctur seitens des Setzers wie nicht zu ermöglichender letzter Revision von unserer Seite haben sich in die letzte Nummer unseres Blattes folgende wesentliche, von uns erst nach Herstellung der ganzen Auflage bemerkte Fehler breit gemacht:

Seite 371, Sp. 1, 29. Z. v. o. haben die Worte „Und doch" wegzufallen.

Das 3. Notenbeispiel auf Seite 372 hat zu lauten:




An Stelle des Notenbeispiels auf S. 373 muss die durch obige Correctur verdrängte Notenzeile zu stehen kommen.

S. 375, Sp. 2, 14. Z. v. o. u. ff. ist zu lesen: „trotz der ungeheuren Arbeitslast, welche die beiden Schultern des Einen, des „musikalischen Atlas", zu tragen haben" etc.

**Briefkasten.** *E. A. V.* in *B.* Wir sind endlich Ihrer brieflichen Vorstellungen und Anfragen müde. Trotzdem wollen wir Ihnen auf Ihren letzten Vorwurf erwidern, dass Ihre Angabe des betr. Werkes, aus welcher wir durchaus nicht die verwendeten Instrumente erkennen konnten, die alleinige Schuld an jenem Ausfall trägt. — *F. N.* in *C.* L. Ehlert's „Briefe über Musik an eine Freundin" sind bereits im Jahre 1859 erschienen. Von einem ähnlichen Werke aus der Feder des Dr. Z. wissen wir nichts. — *P. G.* in *Z.* „In müssiger Weile schafft der böse Geist" sagt Schiller. Warum ereifern? — *F. H.* in *H.* Wir danken Ihnen für die Auskunft über den nachgefragten Musikdirector. So sieht also dieser würdige Kunstpriester aus! Der Himmel erhalte ihm seinen Cumpan in Sch. — *W. T.* in *B.* Betr. der No. 27 mit Allem einverstanden. — *F. v. H.* in *G.* Bis jetzt kam uns nichts Derartiges zu Gesicht. Wir werden die gew. Mittheilung eintretenden Falls gern machen.





[210.]

# Aufruf.

Die unterfertigten Delegirten von Richard Wagner-Vereinen, bezweckend die Aufführung der Bühnen-Festspiele zu Bayreuth, waren heute hier versammelt, um den Bericht über den Fortgang des Unternehmens entgegenzunehmen. Nach Anhörung desselben wurde beschlossen, unverzüglich und so energisch als möglich mit der Ausführung des Baues zu beginnen und dahin zu wirken, dass die Vereine sich zunächst über ganz Deutschland ausbreiten.

Wir laden daher die Freunde der Kunstrichtung Richard Wagner's ein, dem grossen Werke ihre thätigste Mitwirkung zuzuwenden. Was von erläuternden Schriftstücken, Plänen und sonstiger Auskunft nothwendig erscheinen mag, wird der hiesige Verwaltungsrath bereitwilligst ertheilen.

Noch erfüllt und begeistert von den grossartigen Eindrücken, welche wir hier empfangen haben, glauben wir die feste Zuversicht aussprechen zu dürfen, dass es hier gilt ein Werk zu schaffen, wie es noch nie und nirgends aufgeführt worden ist. Es wird dem grossen Meister zum dauernden Ruhme, jedem Mitwirkenden zur höchsten Ehre und jedem Patrone zur innigsten Befriedigung gereichen.

**Bayreuth,** den 23. Mai 1872.

## Die Vereins-Delegirten:

Hof- und Gerichtsadvocat **Dr. Oscar Berggruen,**
**Nifius,**
**Dr. Joseph Standhardtner,**
} Vertreter des Richard Wagner-Vereins zu Wien.
Redacteur **Franz Witt,** Vertreter des Richard Wagner-Vereins zu Regensburg.
Hofrath **Dr. Pusinelli,** Vertreter des R. Wagner-Vereins zu Dresden.
**Louis Brassin,** Vertreter des R. W.-V. zu Brüssel.
**Eduard Dannreuther,**
**F. Hüffer,**
} Vertreter des R. W.-V. zu London.
Bezirksgerichtsassessor **Mattenheimer,** Vertreter des R. W.-V. zu Bayreuth.
Rechtsconcipient **Wunder,** Vertreter des R. W.-V. zu Nürnberg.
**Reinhard Schäfer,**
Banquier **Gutleben,**
**Heinrich Porges,**
} Vertreter des R. W.-V. zu München.
Kaufmann **Gerhard Schmitt,** Vertreter des R. W.-V. zu Darmstadt.
**Victor Langern,** Vertreter des R. W.-V. zu Pest.
**E. W. Fritzsch,** Vertreter des R. W.-V. zu Leipzig.
**J. F. Hillebrand,**
Buchhändler **Franz Schott,**
**Wilhelm Harburger,**
} Vertreter des R. W.-V. zu Mainz.
**George Davidson,** Vertreter des R. W.-V. zu Berlin.
**Carl Cörper,** Vertreter des Akademischen R. W.-V. zu Berlin.
**Emil Heckel,** Vertreter des R. W.-V. zu Mannheim.
Generalintendant Freiherr **von Loën,** Vertreter des R. W.-V. zu Weimar.
**A. Hänlein,** Vertreter des R. W.-V. zu Cöln.

---

[211.] Im Verlag von **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig sind erschienen:

**Die neuesten Claviercompositionen**
von
**Joachim Raff.**

Op. 165. **La Cicerenelia.** Nouveau Carneval 1 Thlr.
Op. 168. **Phantasie-Sonate** . . . . . $1^1/_4$ Thlr.
Op. 169. No. 1. **Romanze** . . . . . 20 Ngr.
Op. 169. No. 2. **Valse brillante** . . . 20 Ngr.
Op. 170. **La Polka glissante.** Caprice $22^1/_2$ Ngr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

[212.] Im unterzeichneten Verlage erschien:

**Robert Schumann,**
**Op. 7.**
**Toccata**
***für Pianoforte zu 4 Händen.***
Preis $27^1/_2$ Ngr.

Leipzig. **Friedrich Hofmeister.**

[213.] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

**Bach, J. S., Clavierwerke.** Herausgegeben von C. Reinecke. Zweiter Band. **Roth cart.** 1 Thlr. 20 Ngr.
**Bartz, Joh.,** Op. 9. **3 Sonaten** für Clavier. No. 1. G dor. 20 Ngr. No. 2. C dur. 20 Ngr. No. 3. G dur. 20 Ngr.
**Beethoven, L. van,** Op. 12. No. 1. **Sonate** f. Pfte. u. Violine. D dur. Für 2 Pfte. zu 4 Händen von C. Kraegen. 1 Thlr. 15 Ngr.
**Bodmann, Herm., Lehrgang für den Elementar-Clavierunterricht.** Systematisch geordnete Anleitung zur gründlichen Erlernung des Clavierspiels. 1 Thlr.
**Bungert, A.,** Op. 4. **Junge Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Viertes Buch. 25 Ngr.
**Chopin, F.,** Oeuvres, traduites pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano par A. Franchomme.
No. 1. Nocturne. Op. 15. No. 1. 12½ Ngr.
No. 2. Ballade. Op. 38. 1re Partie. 7½ Ngr.
No. 3. Deux Préludes. Op. 28. No. 7 u. 20. 7½ Ngr.
—— Op. 27. No. 2. **Notturno.** Transscription für Violine mit Begleitung des Pianoforte von A. Wilhelmj. 20 Ngr.
**Forberg, F.,** Op. 22. **Romanze** für Violoncell oder Violine mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.
**Franz, R., 35 Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. **Roth cart.** 2 Thlr.
**Im Frühling. 8 Lenzlieder** für Sopran und Pfte. **Cartonnirt.** 1 Thlr.
No. 1. Lasst mich ruhen. Comp. von A. Jensen.
No. 2. Wunderschöne Frühlingszeit. Wenn der Frühling auf die Berge steigt. Comp. von W. Taubert.
No. 3. Im Walde lockt der wilde Tauber. Comp. von C. Reinecke.
No. 4. *Märzlied.* Den Maien preiset alle Welt. Comp. von F. Abt.
No. 5. Es glänzte golden die Sonne. Comp. von F. Kücken.
No. 6. Wir gingen durch duftende Wiesen. Comp. von A. Tottmann.
No. 7. *Maifest.* Zum Maienfest um Pfingsten. Comp. von F. Hiller.
No. 8. *Blühendes Thal.* Wo ich zum ersten Mal dich sah. Comp. von C. Reinecke.
**Köhler, L.,** Op. 216. **Etuden** in leichten Läufen und Arpeggien für den Clavierunterricht. 25 Ngr.
**Unsere Lieblinge. Die beliebtesten Melodien** alter und neuer Zeit, in leichter Bearbeitung für die Violine (in der ersten Lage) mit Begleitung einer zweiten Violine herausgegeben von Ferdinand David. Heft 1. **Cartonnirt.** 1 Thlr.
**Liederkreis. Sammlung** vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:
No. 160. **Reinecke, C.,** Willst du kommen, mein Lieb? Willst kommen zur Laube, aus Op. 81. No. 4. 5 Ngr.
No. 161. **Bruch, Max,** Frühlingslied. Tief im grünen Frühlingshag, aus Op. 7. No. 5. 10 Ngr.
No. 162. **Grimm, J. O.,** Gondoliera. O komm zu mir, aus Op. 1. No. 5. 7½ Ngr.
No. 163. **Rüfer, Ph.,** Kein schön're Zeit auf Erden ist, aus Op. 4. No. 1. 7½ Ngr.
No. 164. **Nicolai, W. F. G.,** Ich hör ein Vöglein locken, aus Op. 2. No. 1. 7½ Ngr.
**Scharwenka, Xaver,** Op. 7. **Grosse Polonaise** für das Pfte. 22½ Ngr.
**Schubert, Franz, Werke für Kammermusik.**
Op. 29. Erstes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. A moll. 1 Thlr.
Op. 161. Grosses Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. G dur. 1 Thlr. 21 Ngr.
Op. 163. Grosses Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelle. C dur. 1 Thlr. 21 Ngr.
**Schumann, R.,** Op. 79. **Lieder-Album für die Jugend.** Kinderstücke daraus f. das Pfte. allein übertragen von S. Jadassohn. 20 Ngr.
—— Op. 44. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell.
Daraus einzeln:
**In Modo d'una Marcia.** Für das Pianoforte übertragen von E. Pauer. 15 Ngr.
**Weber, C. M. v., Ouverturen für das Pianoforte.**
No. 1. Der Freischütz. No. 2. Oberon. No. 3. Preciosa. No. 4. Euryanthe. No. 5. Sylvana. No. 6. Turandot. à 6 Ngr.

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

**J. Pickenhahn in Leipzig,**

**Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.**

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[214.]

---

Verlag von *E. W. Fritzsch* in Leipzig.

[215.] Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu beziehen:

**Photographisches Tableau,**

enthaltend die Portraits nachgenannter früherer und jetziger Lehrer und Lehrerinnen des Conservatoriums der Musik zu Leipzig, Becker (C. F.), Böhme (F.), Brendel (F.), Bönau-Grabau (Henriette), Coccius (Th.), David (Ferd.), Davidoff (C.), Dreyschock (R.), Gade (N. W.), Götze (F.), Grützmacher (F.), Hauptmann (M.), Hegar (E.), Hermann (Fr.), Hiller (Ferd.), Joachim (J.), Klengel (M.), Lübeck (L.), Mendelssohn-Bartholdy (F.), Moscheles (Ign.), Papperitz (R.), Plaidy (L.), Reinecke (C.), Richter (E. F.), Rietz (J.), Röntgen (E.), Sachse (R.), Schäfer-Hofer (Fanny), Schumann (Clara), Schumann (Rob.), Wenzel (E. F.).

Gr. Quart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

---

**Agenten für seinen Musikverlag**

**sucht für Frankreich, Belgien, England, Italien, Amerika etc. etc.**

[216.] **P. Jürgenson** in Moskau (Russland).

---

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

[217.] **Concert**

für

**Violoncell und Orchester**

von

**Johan S. Svendsen.**

Op. 7.

Partitur. 1 Thlr. 25 Ngr. — Stimmen. 2 Thlr. 15 Ngr.
Principalstimme allein. 15 Ngr.
Von G. H. Witte bearbeiteter Clavierauszug. 25 Ngr.

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 21. Juni 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 26.



## Die geehrten Leser

*des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit vorliegender No. zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.*

*E. W. FRITZSCH.*

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

### Zweiter Act.

#### 3. Scene.

Kaum entschwinden unseren Sinnen die Gestalten, welche in tiefster Zerrüttung des Gemüthes den innersten Seelenkampf bestehen, so kündet die orchestrale Einleitung der neuen Scene uns an, dass das Maass der Trauer noch nicht gefüllt ist. Das Wälsungen-Motiv bereitet auf die Erscheinung des flüchtigen Wälsungenpaares vor. Von der Folter des Gewissens gepeinigt, fliehen Siegmund und Sieglinde; denn von des rächenden Feindes Tritten wähnt sich die geängstete Braut verfolgt. Siegmund, der in Hunding's Haus das süsseste Weib begrüsst, vermag jetzt dem von Verzweiflung beflügelten Fuss der Schwester kaum nachzueilen, Sieglinde, die dort wonnetrunken dem rettenden Freunde ins Auge geschaut, wagt jetzt den von Scham und Reue gesenkten Blick nicht mehr zu dem Helden emporzuheben, der sie in des Lenzes lachendes Gefilde entführte. So bietet uns also diese Scene ein düsteres Gegenbild zur 3. Scene des 1. Actes, ein Umstand, der folgerichtig auf eine Congruenz in der musikalischen Ausstattung schliessen lässt. Somit wäre diese Scene dem thematischen Inhalte nach leicht verständlich; ungleich schwer dagegen ist es, der Form auf die richtige Spur zu kommen. Zwei hervorstechende Momente müssen für die Entwickelung der Form festgehalten werden: die harmonische Continuität, sodann die ganz ungewöhnliche Verkettung der Orchester- und Gesangsmelodie. In dem Erläuterungsversuch früherer Scenen habe ich die harmonischen Ganzschlüsse als Grenzmarken für die Formübersicht bezeichnet, eine solche Cadenz aber findet sich hier nur einmal und zwar auf der Mitte der Scene vor. Ohne Rast, gleich den schäumenden Wogen aufgewiegelter Fluth, drängten sich Harmonien auf Harmonien, denen durch das Heldenthema Siegmund's nur auf kurze Zeit Halt geboten wird, um sofort ungehindert ihre Bahn weiter zu verfolgen. Deswegen erscheint aber die Beweglichkeit der Harmonik durchaus nicht willkürlich, sondern, genau wie

die Melodik, den Gesetzen der Dynamik untergeordnet. Dass ähnlich früheren Scenen der vielgestaltige Septimenaccord ins Bereich der musikalischen Gefühlssprache gezogen ist, entspricht dem Seelenzustande der in dieser Scene als Hauptfigur erscheinenden Sieglinde, deren Herz in heissem Bangen vor Schimpf und Schande erbebt.

Um eine klare Uebersicht zu erlangen, zerlege ich die ganze Scene in drei Theile.

1. Theil. Als Einleitung sind die ersten 21 Takte (12+9) zu betrachten, welche das bekannte Wälsungen-Motiv in ununterbrochenem Wechselspiel durch Streichinstrumente vorführen, während ein Theil des Bläserchores bei mehr oder weniger dichter Gruppirung als Träger der Harmonie erscheint; in den letzten 9 Takten aber tritt zu jenem Motive eine Variante aus dem Minnetraum-Motiv Bsp. 19, wie eine laute Klage Sieglindens um entschwundenes Glück. Nach diesem vorbereitenden Abschnitt beginnt die eigentliche scenische Musik. Mit dem 22. Takte, dem Momente des Auftrittes der Wälsungen, erhebt sich im *ff* das Wälsungen-Motiv; Posaunen und Trompeten werfen auch sofort das Bild des Schreckens in die Scene, indem sie den Rhythmus des Hunding-Motives in kräftigster Weise markiren. Da der Clavierauszug unmöglich die vollkommene Wiedergabe der Partitur bieten kann, so sei mir die Notirung dieses eben erwähnten dramatisch wichtigen Momentes gestattet; man denke sich bei den ersten 7 Takten der scenischen Musik (A. 127, letzte Zeile *ff*) folgende Rhythmen eingeschaltet.





Die grössere Hälfte des 1. Theiles hindurch ist das Wälsungen-Motiv mit zeitweiliger Steigerung vorherrschend; zur Verständlichkeit der Analyse aber sei nun hier sogleich die Grenze für den 1. Theil ins Auge gefasst; sie wird, kurz gesagt, A. 130 mit der letzten Zeile erreicht. Innerhalb dieses Rahmens gilt es nun die Gliederungen im Einzelnen festzustellen; immer aber von jenem 22. Takte pag. 127 an gerechnet. Sichten wir zunächst die folgenden 22 Takte, von 11 zu 11 Takten getheilt, so werden diese beiden Hälften nach thematischem Inhalte und harmonischer Folge eine vollkommene Congruenz darbieten: das *ff* der ersten 11 Takte nämlich sinkt zum *piano* herab, wenn Siegmund seine Gefährtin bittet, sich Ruhe zu gönnen; die zweiten 11 Takte zeigen wiederum eine Steigerung, wenn Sieglinde weiter drängt, dagegen ein abermaliges *decrescendo* zu den Worten Siegmund's hin: „Verweile, süssestes Weib".

Ein weiterer Complex von 20 Takten hat die erste Steigerung zum 8. Takte und eine zweite am Schlusse Takt 16—20 (A. 129).*) Ich muss ausdrücklich hervorheben, dass bei diesem Gliederungsverfahren der orchestrale Theil maassgebend ist. Wie verhalten sich nun die Accente der Sprachmelodie zu denen der orchestralen Melodie? Schon die beiden Redesätze Siegmund's: „Raste nun hier" und „Verweile, süssestes Weib" überzeugen uns, dass die Schlussaccente der Sprachmelodie stets auf den Anfangsaccent der orchestralen Phrase fallen, und in der eben besprochenen Gliederung von 20 Takten ist dies durchweg der Fall. Durch diese Verschmelzung der dynamischen Accente entsteht nun ein continuirlicher rhythmischer Fluss, der in seiner Wirkung jede Cäsur verschwinden macht; eine absonderliche Construction, doch, wie es scheint, vom Dichtercomponisten mit Absicht gewählt, um den Eindruck des Unsteten, Fluchtartigen auch musikalisch zur Geltung zu bringen. An folgender bildlichen Darstellung mag das Doppelgefüge der beiden Melodien zu verfolgen sein.

*) Ein sinnstörender Interpunctionsfehler findet sich A. 129, Z. 3: nach „Flucht" — Punct; nach „Stein" — Komma.

Aus Wonne — Rast.

Gesang.

Orchester.



Einer ähnlichen Theilung lassen sich die ersten 7 Takte der **dritten Gliederung** unterwerfen, jedoch gilt der 7. Takt nur als Verlängerung einer sechstaktigen Periode, nach deren Abschluss sodann die Accente **beider** Melodien zusammenfallen. Dieser rhythmische Umschlag entspricht auch der beruhigenden Sprache Siegmund's, welche eine gewisse Stetigkeit des rhythmischen Fortganges verlangt. Schon der gehaltene As dur-Dreiklang anfangs der dritten Gliederung bereitet uns auf eine gemässigtere Bewegung der Orchesterstimmen vor; das bisher unruhig forttreibende Wälsungen-Motiv erklingt nur noch von einer einzelnen Stimme in gedehntem Rhythmus, und wenn nun vollends das Sehnsuchts-Motiv von dem weichen Hornton zuerst aufgenommen, dann weiter durch Violoncell, Bratsche und Violine fortgeführt wird, da scheint der Friede in Sieglindens Seele Einkehr zu halten. Neun Takte hindurch (verlängerte acht) macht sich das Sehnsuchts-Motiv geltend, und hier decken sich die Accente beider Melodien, sodass also für diese Reihe von 16 Takten (7 + 9) Schema I entsteht (A. 130):

gefassterer Stimmung in der anschliessenden Periode $^3/_4$-Takt (A. 131, Z. 3 bis 132, Z. 1) als Schluss der **ersten Gliederung** folgen. Der Zahl nach werden 24 Takte vom $^3/_4$-Takt begrenzt, allein der erste Takt zählt zur vorhergehenden Gedankenkette, sodass also der Eintritt des Wälsungen-Motivs mit dem Auftakt gedacht werden muss; es bleiben somit nur 23 Takte für den orchestralen Inhalt, welche neben der Gesangsmelodie eine gesonderte Theilung verlangen. Ich gebe der Kürze halber die beiden Factoren in untenstehendem Schema II.

In der **zweiten Gliederung** dieses Theiles (A. 132) begegnen wir einer Verschlingung des Wälsungen-Motivs mit dem Minnetraum-Motiv Sieglindens, und die Gesangsmelodie besteht aus den genannten Motiven. Auch hier hat der periodische Bau seine Eigenthümlichkeit, er ist aber insofern einfacher, als die sprachliche Declamation keine gesonderte Dynamik verfolgt: da sind es vorerst sechs Takte, welche durch Verlängerung auf „Seele" zu einer Periode von sieben anwachsen. Wenn wir aber den Sinn der Poesie prüfen,




Ein orchestrales Nachspiel, aus 20 Takten (10 + 10) bestehend, beendigt den ersten Theil der Scene. In Sieglinde erwachen die Erinnerungen seliger Wonne, welche sie beim Wiederfinden des geliebten Freundes empfand; wie Traumbilder umschweben die beiden Minnetraum-Motive das Geschwisterpaar, wenn auch nur für wenige Augenblicke; denn schon erwacht in Sieglinde von Neuem das Gefühl peinigender Angst, denn sie fühlt, dass sie selbst dem rettenden Freunde nur Schmach und Schande bereite. — So führt uns wiederum das Wälsungen-Motiv zum zweiten Theil der Scene.

**2. Theil** (A. 131). Die Grenze für denselben bildet der harmonische Ganzschluss in F moll mit dem Eintritt des Helden-Motivs Siegmund's (A. 134, Z. 4). Aus scheinbarer Ruhe schrickt Sieglinde auf: „Hinweg, flieh die Entweihte! der Wind mag sie verwehn, die ehrlos dem Edlen sich gab!" Hastige Rhythmen, hochaufstrebende und jäh abstürzende Intervalle kennzeichnen die wilde Aufregung, welcher nun einige Augenblicke

so enthält dieselbe hier einen Vordersatz, dessen Nachsatz musikalisch durch zwei Takte getrennt erscheint. In den nachfolgenden 10 Takten aber gipfelt der Contrast des Vordersatzes zum Nachsatz; — denn aus der Erinnerung süssester Wonnen wähnt Sieglinde sich in das Grauen vor grässlicher Schande jählings hinabgestürzt. Zwischen die zweite und **dritte Gliederung** treten zwei vermittelnde Takte (A. 133), denen sich eine achttaktige Periode anschliesst, innerhalb dieser achttaktigen Periode aber kommt das Gegenbild des 2. Schemas zum Vorschein. Die harmonische Folge nämlich reicht der Gesangsmelodie die Hand, während in der Orchestermelodie die Hauptaccente von der harmonischen Rückung abweichen. Demgemäss erhalten wir für diese 8 Takte Schema III:

III.
Lass — haar.
Gesang.
Orchester.

II.
G. — Da er — geweckt.
O.





Um nun die formelle Gestaltung bis zu Ende des 2. Theiles kurz zu verfolgen, sei noch erwähnt, dass die 13 Schlusstakte in eine Reihe von 7, als Verlängerung von 6 Takten, und in eine solche von 6 Takten als Verlängerung von vieren zu theilen sind.

Bevor ich mich in der Analyse weiter wende, mag es lohnend sein, der eingangs erwähnten Parallele mit der 3. Scene des 1. Actes zu gedenken. Es liegt die Frage nahe, wie der ethische Gehalt der Motivenwelt und des harmonischen Gefüges in der vorliegenden Scene zu jenem aus dem 1. Acte sich verhält. Dort waren die Motive Ausdruck einer Welt der schönsten Hoffnungen, dort athmeten sie Wonne und seligstes Selbstvergessen, dort führten sie aus banger Nacht zu freundlich glänzendem Lichte und feierten den Triumph der Liebe; hier klagen sie Liebesschmerz, hier schleudern sie den Frohen zurück in des Schreckens Labyrinth, hier lassen sie ihn den bitteren Kelch verbotenen Genusses trinken und vernichten den Blüthenkranz, der des Lebens grünendem Lenz entkeimt. Durch die Liebesscene im 1. Acte ziehen sich die Modulationsgänge meist auf Dominantseptimenaccorde gestützt, aber auch das ruhigere, stabilere Wesen des Dreiklanges tritt als bindendes Element im Gefüge des ganzen Baues dazwischen; zwar fehlt in der vorliegenden Scene des 2. Actes dieses Ferment nicht, jedoch einen wesentlichen Unterschied in der Charakteristik bildet hier das unstete Inandergreifen der verminderten Septimenaccorde, an welchen im Gegensatz zur besänftigenden Dominantseptimenharmonie das Wesen des schwermüthig Düsteren haftet. Es ist ferner von Interesse, sich zu vergegenwärtigen, welche Analogien die musikalische Factur dieser Scene mit jener bietet, um aus diesem Vergleich das Gegenbild recht deutlich zu erkennen. Man vergleiche z. B. A. 129, Z. 2 mit A. 56, Z. 2; A. 130, Z. 2—4 mit A. 58, Z. 2, 3; A. 132, Z. 3 mit A. 56, Z. 1; A. 133, 134 mit A. 49, 50; besonders werden hierbei die Begleitungsfiguren und deren rhythmische Verhältnisse einer genaueren Prüfung zu unterziehen sein.

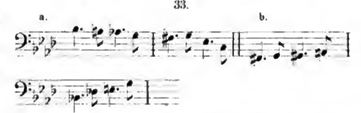
Wenden wir uns nun zum 3. Theil der Scene, den ich A. 137, Z. 2, abgrenze. Siegmund sucht durch seinen Heldensinn die tiefe Bekümmerniss seiner Gefährtin zu verscheuchen. Das Helden-Motiv geht daher seinem Racheschwur voran, aber schon erklingt das Schwert-Motiv nicht mehr in Dur, und selbst der Gedanke an das Siegesschwert vermag nicht Hunding's drohende Erscheinung dem Geiste Sieglindens fern zu halten (1. Gliederung). Jetzt gellt der Schlachtruf Hunding's an das Ohr, die Panke verkündet den Rhythmus seines Helden-Motivs, in den Bässen hören wir das Grollen des aus tiefem Schlaf erwachten Feindes (A. 135, Z. 4), in einer von den Fagotten zu den hohen Flöten aufstrebenden Passage sehen wir die wilden Sippen heranstürmen, und aus den schmetternden Trompeten und Hörnern ergreift uns das klaffende Bellen der gehetzten blutdürstigen Meute (A. 136). Wie wahnsinnig starrt Sieglinde vor sich hin, ihren Sinnen schwindet die Gestalt Siegmund's; doch als seines Auges Stern ihr erstrahlet, da findet sie sich wieder, Zuflucht suchend am Herzen des geliebten Bruders. Ein kurzer, von ruhiger Accordbegleitung gehaltener Satz führt die zweite Gliederung des 3. Theiles zu Ende; mit der dritten Gliederung aber, von dem Wirbel der dumpfen Panke eingeleitet, beginnt die kaum sich klärende Stimmung wieder zu dunkeln. Neben der ergreifenden dramatischen Sprache entfaltet das Orchester in dieser letzten Gliederung eine gewaltig plastische Kraft (A. 137, Z. 2). Sieglinde wirft sich dem Bruder schluchzend an die Brust; über der Panke erhebt sich ein Motiv, welches nicht nur dieser Bewegung Sieglindens sich anschmiegt, sondern auch durch seine rhythmische und tonliche Steigerung die völlig innere Hingebung athmet (Bsp. 32 a).

32.




Plötzlich schrickt Sieglinde auf; denn der Hornruf, stets eindringlicher hervorbrechend, dazu eine hastig anprallende Bassfigur (Bsp. 32 b) rücken dem geängsteten Weibe die Erscheinung Hunding's abermals vor die Seele. Die düstersten Phantome umnachten die Sinne der Unglücklichen; sie träumt von der Machtlosigkeit des Schwertes gegenüber dem Ungestüm der Feinde, keinen Ausweg sieht sie vor den zermalmenden Zähnen der Rüden. Durch diese Gefühlsströmung führen die Bässe zwei Motive, welche in Gegenbewegung zu einander gestellt sind und gleichsam die feindliche Umklammerung der geängsteten Wälsungen versinnlichen.

33.




Beide Motive sind uns nicht fremd; das letztere dient schon im „Rheingold" zur Illustration der Scene, wo die Riesen der fliehenden Göttin Freia nacheilen (vgl. „Rheingold", A. 62, Z. 3, 4); im ersteren aber wird eine Ausdehnung jenes Motivs zu erkennen sein, welche in der 3. Strophe aus Fricka's Zornesode den Hohn auf Wotan als Wälse unterstützte (A. 68), hier aber die Folgen des Hasses der Göttin veranschaulichen hilft. Die Bässe haben nun auch entsprechende Harmonien im Gefolge, welche die Hörner in derselben eigenthümlichen Weise vermitteln, wie kurz vorher A. 136, Z. 3. Immer schrecklichere Traumgesichter umschwirren Sieglindens Phantasie: in Stücke zerstaucht

das Schwert, das Schwert-Motiv steigt an den Intervallen eines verminderten Septimenaccordes auf, — es stürzt der Esche Stamm, auch die Harmonien stürzen jäh herab, als wollten sie das gramvolle Weib mit ihrem Schwalle begraben. Ohnmächtig sinkt Sieglinde in die Arme des Bruders! — In einem von der Andacht einer schwer geprüften, nach Rettung sehnsuchtsvoll aufblickenden Seele durchwehten Instrumentalsatz verhallen die Nachklänge aus dieser ergreifenden Scene, und es bedarf die musikalische Ausstattung durch das Wälsungen- und Sehnsuchts-Motiv keines näheren Commentars.

(Fortsetzung folgt.)

# Kritik.

## Gesangs-Novitäten.

(Fortsetzung.)

I. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

**Franz Mair.** Drei Gesänge, Op. 34. 1. Ein verlorener Klang. 2. Das Herz ist ein Röslein. 3. Ueber die See. Wien, J. P. Gotthard. (Einzeln erschienen.)

In diesen drei Liedern bekundet der Componist ein sehr schätzbares lyrisches Talent, das weder vieler noch gewaltsamer Mittel bedarf, um die Gesammtstimmung, sowie die einzelnen Empfindungsnuancen in treffender Weise zu musikalischem Ausdruck zu bringen. Die beiden ersten Lieder (für Sopran) erscheinen in ihrer Kürze und einfachen Natürlichkeit aus dem Borne unmittelbarsten Empfindens ohne irgend welche Dämmung hervorgerieselt zu sein; grösser angelegt und bedeutender nach jeder Seite hin ist das dritte Lied: „Ueber die See" (für Bariton), welches wir nicht anstehen, wegen seiner Gluth der Empfindung und trefflich gelungenen Charakteristik als eine Perle in der neuen Liederlitteratur zu bezeichnen.

**Ernst Frank.** Fünf Gesänge, Op. 3. 1. Der Gärtner. 2. Almansor's Ständchen. 3. Die Zigeunerin. 4. Der Wald am Aarensee. 5. Adieu, du schöne Schwester. Wien, J. P. Gotthard. (Einzeln erschienen.)

Was wir an den Mair'schen Liedern bezüglich der Anwendung und Beherrschung einfachster Mittel zur Aussprache innersten Empfindens schätzten, lässt sich auch auf die Frank'schen Lieder anwenden; dennoch scheint, sowohl aus den vorliegenden als anderen uns bekannten Proben beider Componisten zu urtheilen, Mair eine vorwiegend subjectiv, Frank dagegen eine mehr objectiv angelegte Natur zu sein. Des Letzteren Charakteristik in diesen Liedern bezieht sich nicht allein auf die allgemeine Stimmung, sondern jedes Lied hat ausserdem seine besondere nationale und locale Charakteristik, ohne deshalb die deutsche Natur aufzugeben. — Wir wüssten nicht, welchem Liede wir den Vorzug geben sollten, so wohl ist jedes in seiner Weise concipirt und dessen Stimmung zum Ausdruck gebracht.

**Bruno Ramann.** Fünf Lieder, Op 18. 1. Frühlingslied. 2. Frühlingstraum. 3. Gondellied. 4. Das Blatt im Buche. 5. Blümchen ich lieben mag. Dresden, L. Hoffarth. 15 Ngr.

Auch die Ramann'schen Lieder sind recht sinnig und poetisch empfunden, nur finden wir hin und wieder etwas fremdartige Züge, die, da ihnen (wenigstens nach unserem Empfinden) charakteristische Bedeutung fehlt, den Gesammteindruck etwas stören. Dahin rechnen wir z. B. im zweiten Liede die so oft wiederholte Nebeneinanderstellung des Septimenaccordes *a-cis-e-gis* und des Sextaccordes *gis-h-e*. Im dritten Liede hätte der Componist am Schluss jeder Strophe wohl näherliegende Modulationen zur Hinüberleitung nach der Haupttonart (B dur) finden können; die hier gewählten dürften eher auf einen nochmaligen Halbschluss in F dur, wie in der Mitte des Liedes, hinweisen. Abgesehen von dieser Ausstellung ist jedoch dieses Lied durch seine zarte Stimmung, die anmuthigen Rhythmen in der Begleitung und die originelle metrische Anlage (wozu zum Theil schon der Text Veranlassung gegeben) eine ganz allerliebste Composition. Im folgenden Liede klingt Takt 14 die Octavenfolge *es—f* befremdend. Ein sehr anmuthiges Lied ist auch das letzte, nur wirkt die zu häufige Anwendung des Quintsextaccordes *e-g-c-b* im Wechsel mit dem vorhergehenden und folgenden Secundaccorde etwas weichlich. — Zum Schluss möchten wir noch bemerken, dass durch diese Einzelnausstellungen das Urtheil über den Gesammtwerth dieser im Uebrigen schätzbaren Lieder keineswegs geschwächt werden soll; im Gegentheil seien sie allen gebildeten Sängern aufs Beste empfohlen.

**Wilhelm Zizold.** Sechs Lieder, Op. 3. Heft I. 1. Möchte sein ein Bergstrom. 2. Abends. 3. Ligurisches Volkslied. Heft II. 4. O stille dies Verlangen. 5. O wonnigliche Reiselust 6. Ueber den Sternen, da wird es einst tagen. à Heft 20 Ngr. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz.

Die Zizold'schen Lieder weisen im Einzelnen manches Interessante auf; in ihrer Totalität indessen scheinen sie mehr aus einer nüchternen Reflexion, als aus einer frischen und warmen Empfindung hervorgegangen zu sein. Die den Texten innewohnende Grundstimmung ist entweder matt oder so bizarr gezeichnet, dass wir eher kalt als warm dabei werden. Für eine Bizarrerie halten wir u. A. die in mehreren Liedern mit einer gewissen Souverainetät sich geltend machende Rhythmik, die fast an Meyerbeer erinnert. Der erste Theil des

zweiten (zartgestimmten) Liedes z. B. besteht fast ausschliesslich aus dem Rhythmus [Notenbeispiel], der zweite Theil aus [Notenbeispiel]. Im vierten, 6 Seiten langen Liede herrschen die Rhythmen [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] vor, und zwar nicht allein in der Begleitung, sondern theilweise auch in der Singstimme; bei der Leidenschaftlichkeit dieses Liedes wirken diese nackt hervorstechenden Rhythmen besonders fremd und erkältend. Aehnliche rhythmische Behandlungsweise hat auch das sechste Lied, das übrigens vom rein musikalischen Standpuncte als „noble Composition" zu bezeichnen ist, ein Prädicat, das, in diesem Sinne aufgefasst, auch den meisten anderen Zizold'schen Liedern beigelegt werden darf.

---

**G. Linder.** Zwei Lieder, Op. 6. 1. Nachtgesang. 2. Vorüber. Stuttgart, Ed. Ebner. 10 Ngr.

Im ersten Liede ist die Mondnachtstimmung durch die zart wechselnden Synkopen, die zeitweiligen Secundenklänge, die Pedalwirkung im *pp* und andere Ausdrucksmittel recht treffend gezeichnet; ebenso das „Vorüber" des Lenzes und der ersten Liebe mit der süssen Nacherinnerung im zweiten Liede wahr empfunden und ausgedrückt, wie überhaupt die ganze Conception in beiden Liedern eine noble und geistvolle ist. Da das erste derselben vorwiegend romantischen, das zweite dagegen mehr lyrischen Charakters ist, so kommt auch in dem letzteren das melodische Element in der Singstimme, welches natürlich und sangbar behandelt ist, zu grösserer Geltung.

---

**Ernst Schwaiger.** Fünf Gesänge, Op 2. 1. Stille. 2. Jung Olof. 3. Das verlassene Mägdelein. 4. Die Hochländer Wittwe. 5. Litthanisches Lied. Wien, J. P. Gotthard. (Einzeln erschienen.)

Die ganze Haltung und Ausdrucksweise in den Schwaiger'schen Liedern hat etwas Fremdartiges und in Folge dessen oft Abstossendes. Ob diese Fremdartigkeit mit innererer Eigenartigkeit zusammenhängt, oder ob sie eine unnatürliche Treibhauspflanze ist, müssen wir aus späteren Compositionen zu erkennen suchen; denn in den vorliegenden Liedern bietet uns der Componist neben manchem Wohlgelungenen, ja Vortrefflichen wiederum auch so viel Barockes, Abstossendes und Banales, dass wir unvermögend sind, aus diesem Opus allein die inneren Zusammenhänge und Ursachen solcher Widersprüche aufzufinden. Während z. B. das „Litthanische Lied" sowohl nach musikalischer als charakteristischer Seite hin eine ganz superbe Composition ist, und auch das zweite und dritte Lied vieles Wohlgelungene aufweist, so enthält das erste und zweite soviel der oben gerügten Eigenschaften, dass wir des Componisten Intentionen, bei dem aufrichtigsten Willen, hier gar nicht zu erkennen vermögen

---

**Bernhard Scholz.** Drei Lieder für Mezzosopran, Op. 32. 1. Die Nachtigall. 2. Gretchen's Sehnsucht. 3. Sommermittag. Wien, J. P. Gotthard. (Einzeln erschienen.)

Das bei Weitem gelungenste unter diesen drei Liedern ist das zweite, in welchem die durch das Frühlingsnahen um so leidenschaftlicher erwachende Sehnsucht ganz vortrefflich geschildert ist. Weniger bedeutend, aber immerhin ansprechend ist das erste Lied. Die Bekanntschaft des dritten hingegen, dessen kindisch-laxer Text eine wenigstens der Totalwirkung nach glückliche Composition von vornherein ausschliesst, hätten wir lieber entbehren mögen. *β*

(Fortsetzung folgt.)

---

# Feuilleton.

## Einige Mittheilungen aus dem 1. Bande von „Aus Moscheles' Leben".

Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau.*)

(Ueber Paganini nach seinem ersten Concert in London.) „Dieser lang gezogene Ton, der bis in die innerste Seele dringt, wäre bei Ueberschreitung einer Linie in den unangenehmen Grad des Miauens verfallen, überschritt diese Linie aber eben nicht, sondern blieb der Ton des Paganini, einzig in seiner Art. Die dünnen Saiten, auf denen allein es möglich war, diese Millionen Noten seiner Passagen und Cadenzen hervorzuzaubern, wären mir bei jedem anderen Geiger fatal gewesen, bei ihm waren sie eine unentbehrliche Zugabe. Und endlich waren seine Compositionen so ultraoriginell und eben dadurch mit der ganzen phantastischen Erscheinung so im Einklang und so hinreissend durch seinen Vortrag, dass sie weder den Mangel an Tiefe noch an ernster Arbeit, noch irgend einen anderen Mangel ans Licht treten liessen."

*) Leipzig, Duncker Humblot, 1872.

(Nach dem 6. Concert.) „Es geht mir ganz sonderbar mit ihm: zuerst fühlte ich die höchste Ueberraschung und Bewunderung. Sein Reichthum an den kühnsten Passagen, seine neu entdeckte Quelle von „*sons harmoniques*", die Genialität, mit der er das Heterogenste zu verbinden und effectvoll wiederzugeben versteht, überwältigte meinen musikalischen Sinn so sehr, dass mein Kopf noch mehrere Tage nachher, gleich einer eben gelöschten Brandstatt zu dampfen schien. Auch das innige Gefühl, das er seiner Geige schmelzend wie ein italienischer Sänger zu entlocken wusste, hatte einen unendlichen Reiz für mich, und ich nahm es ihm in meiner Verblendung gar nicht übel, dass er sich dabei jener *maniera del gatto* bediente, welche, wie der Spottname bezeichnet, bei den Italienern verpönt ist, und der ich stets so abhold war, dass ich sie nur einmal in jedem Schaltjahr hören möchte. Genug, meine Bewunderung für dieses Phänomen, bei dem Natur und Kunst gleichen Schritt gehalten haben, kannte keine Grenzen. Jetzt, nach öfterem Hören, ist das Alles anders geworden. In allen seinen Compositionen sind dieselben Effecte, welches Mangel an Erfindung beweist, in seinem Stil und seiner Spielweise entdeckte ich Monotonie. Seine Concerte sind schön,

haben auch grossartige Momente, aber sie erinnern mich an einen Sommerabend, wo auf grüner Wiese ein brillantes Feuerwerk abgebrannt wird: die Schwärmer und sonstigen Stücke immer effectvoll und bewunderungswerth, aber immer dieselben. Seine „Sonate militaire", und wie die anderen Stücke noch heissen, haben südlichen Schmelz, aber in allen commandirt dieser Violinheld durch den unerlässlichen Trommelwirbel, und ist er auch jetzt der Todtschläger seiner Collegen, ich wünsche mir doch ein bischen Spohr'schen Ernst, Baillot'sche Kraft, ja sogar Mayseder'sche Pikanterie."

(Eine Episode aus der ersten Vorstellung des „Fidelio" in London mit der Schröder-Devrient, 1832.) „Die Schröder-Devrient reicht ihrem Florestan-Haizinger in der tragischen Kerkerscene das Stückchen Brod, „das sie schon seit drei Tagen" für ihn im Busen verbirgt, er macht nicht Miene, es zu nehmen; da, mit einem derben Zusatze, während das Publicum in Rührung zerfliesst, flüstert sie ihm wüthend zu: „Nehmen Sies doch, wollen Sie Butter drauf?"

(Erste Aufführung von Beethoven's Missa solemnis unter Moscheles' Leitung in London, 1832.) „Ich hatte mich in das colossale Werk durch Studium ganz versenkt. Zuweilen erschienen mir einzelne Phrasen nicht auf dem Höhepunct kirchlicher Musik; doch diese fielen gegen den Geist, der das Ganze belebt, wie Arabesken einer Zeichnung weg. Der Enthusiasmus meiner englischen Freunde fachte auch meinen Eifer an, die Composition in gehöriger Auffassung zu geben. Das „Benedictus" mit dem himmlischen Violinsolo entzückte Alles."

(Ueber Chopin.) „Ich bin ein aufrichtiger Bewunderer seiner Originalität, er hat den Clavierspielern das Neueste, Anziehendste gegeben. Mir persönlich widersteht die gemachte, oft gezwungene Modulation, meine Finger straucheln und fallen über solche Stellen, ich kann sie üben, wie ich will, ich bringe sie nicht ohne Anstoss heraus."

(Ueber die „Sinfonie fantastique" von Berlioz, nach dem Clavierauszuge.) „Ich möchte kaum darüber urtheilen, ehe ich die Partitur kenne, aber ich kann mich nicht mit den ewigen Unisonos, Octavengängen und Tremolandos aussöhnen. Ich finde nicht die Basis einer gesunden Harmoniefolge; vielmehr scheint mir das „Dies irae" und der Hexensabbath von einer krankhaften Phantasie zu zeugen; auch schürzt sich die Entwickelung der aufeinander gehäuften Figuren oft zu einem gordischen Knoten; wer zerhaut ihn? Aber Wärme und Poesie hat der junge Mann, und einzelne Stellen erinnern mich in ihrer Grossartigkeit an einen antiken Torso."

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

Die Festtage in Bayreuth.

(Schluss.)

Trübselig begann der Mittwoch, der eigentliche Festtag, trübselig waren Fortgang und Ende: es regnete von Nacht zu Nacht. Böse Wetterwolken zogen wie unheilkündende Raben an den Bergen hin; hoffend und bangend blickten wir nach oben, muthlos wieder zur Erde. Alle Bauernregeln über Regen und Sonnenschein wurden hervorgesucht. Die Schwalben flogen hoch in der Luft, — ein gutes Zeichen! Der Haushaltungs-Vorstand Matz I. sass am Eingange seiner Wohnung und plauschte mit dem Nachbar; die Beiden könnten uns vielleicht Aufschluss geben, ein Tropfen Blut vom Riesen Fafner — und wir verständen die Sprache der Vögel. Aber das Zeitalter der Riesen ist vorbei. Es regnet!! Die Hühner verlassen das schützende Obdach, man hat die Meinung, das bedeute Gutes. Und es regnet immer noch, und heftiger als zuvor. Wie heisst es im Sprichwort: Morgenregen und —, sagen wir wohlklingender: Regen am Morgen und Tanz im Alter währen nicht lange. Obs wahr sein mag? Um 10 Uhr sollte sich der Festzug beim Hrn. Banquier Feustel ordnen, schon versuchten einzelne Damen dem Himmel zu trotzen; immer lebendiger ward es auf den Wegen nach dem Festplatze. Wie sie elastischen Schrittes dahineilen, diese fahrlässigen Sopranistinnen und Altistinnen! Elastisch? Natürlich, tragen sie nicht Gummischuhe? Au! Keine denkt an das Finale der Neunten, Jede nur an die nächste Stunde! Wenn sich nun die ganze Gesellschaft erkältet, was dann? Sie sind doch sehr überspannt, diese Damen; finden Sie das nicht auch? Freilich sind sie das, Jede hat einen Regenschirm! Au! Dass Ihr Berliner die losen Glossen doch nicht lassen könnt! Giesst es jetzt nicht förmlich? Freilich thut es das, was thut es jedoch uns? Wir bleiben im Trockenen, erinnern Sie sich nicht, dass Wagner bereits gestern für den allerschlimmsten Fall einen mehrstündigen Aufschub ankündigte? Warten wir das Weitere ab! Die Zeit verging, träge flossen zwar die Stunden dahin; Keiner wusste etwas Gewisses, Jeder erwartete die Ankunft eines Boten mit wichtigen Depeschen. Statt dessen kam der Meister selbst, und die eigentliche Grundsteinlegung fand zur bestimmten Stunde, wenn auch nicht in der zuvor festgesetzten Ausdehnung, auf dem Bauplatze statt. Das Musikcorps der „leichten Reiter" spielte den Huldigungsmarsch von Wagner, die üblichen Hammerschläge wurden gethan, die üblichen Beilagen dem Steine in die „Versenkung" mitgegeben: ein Telegramm des Königs von Bayern, gleich ehrenvoll für den Absender wie für den Empfänger, eine vierzeilige Strophe von der Hand des Dichtercomponisten, deren genauen Wortlaut ich nicht festzustellen vermag, mindestens vier abweichende Lesarten existiren. Um diese Zeit langte ein telegraphischer Gruss der „Wagneriana" aus Berlin an; ich theile folgende Verse daraus mit:

> Dem kühnen Streiter, der einst Deutschlands keusche Muse
> Aus tiefer Schmach erhob, und deren strahlendstes
> Juwel er heut, an seinem Namenstag, enthüllt:
> Dem Mann, so gross im Wollen, grösser im Vollbringen,
> Mag seiner fernen Freunde Gruss zum Herren dringen!

Kurz, aber inhaltschwer darf man den Act des Festspiels nennen, dessen Schauplatz draussen am Sophienberge war, unvergesslich bleibt uns Allen das Nachspiel im Theater. Es begann um 12 Uhr. Auf der Bühne postirten sich die Sänger; Wagner erschien mit seiner Familie und den nächsten Freunden. Die Heiterkeit der vorangegangenen Tage war einem tiefen Ernste gewichen. Die feierlichste Stunde dieser inhaltschweren Festwoche hatte begonnen. Hr. Bürgermeister Muncker begrüsste den Meister und gedachte der doppelten Bedeutung des 22. Mai; die Rede, schlicht in der Form, warm im Tone, ihrem Inhalte nach mit der Grundstimmung, welche die Situation ergab, aufs Glücklichste consonirend, machte einen sehr guten Eindruck und wurde lebhaft applaudirt.

Hierauf las Wagner mit edlem, würdigem Vortrage ein oratorisches Meisterstück ab, auf welches weiter einzugehen ich wohl nicht nöthig habe, da es die Leser des „Wochenblattes" bereits gedruckt in Händen haben. Der Chor, welcher als symbolischer Vertreter des „deutschen Geistes" den „Morgengruss" zu singen hatte, intonirte das schöne Quartett aus den „Meistersingern": „Wach auf! es nahet gen den Tag, ich hör singen im grünen Hag ein wonnigliche Nachtigall". Hr. Feustel brachte dem Könige von Bayern ein Hoch, in welches die Versammlung lebhaft einstimmte. Klangen hier schon die Jubelrufe aus dem *ff*, so erreichte der Enthusiasmus doch noch eine Steigerung, als derselbe Redner in gleicher Weise des deutschen Kaisers gedachte. Ich kann mich nicht entsinnen, jemals eine zündendere Wirkung des Wortes erlebt zu haben, als in jenem Augenblicke. Manches Auge war unvermerkt feucht geworden. Darüber werden die bübischen Creaturen, welche im Wagner-Theater nur eine Bayreutherbude, in den „Nibelungen" eine Reihe von Jongleurkünsten, in der mustergiltigen Aufführung der 9. Symphonie nichts weiter als einen Hokuspokus erblicken, vielleicht ungläubig oder achselzuckend lächeln; meinetwegen, kümmern wir uns nicht weiter um diese Marodeure!

Ich vermuthe, jedes Sonnensystem enthält seine Planeten, Monde und Kometen, wundere mich also gar nicht, dass der Ruhm des deutschen Dichters Richard Wagner in den Pfingsttagen auch einen „Poeten" als veritables Nebelgestirn nach Bayreuth ge-

zogen hatte: „Carl Wilhelm Sauter vom deutschen Reich, kaiserlich deutscher Patriot, genannt Sauter von der Pegnitz. Autor und Eigenthümer seiner selbst verfassten poetischen Klänge, Uraniden, Orionen, seiner Selbstbiographie nebst dem System seiner Natur- und Lebensphilosophie, Gedichte auf Schiller's dramatische Charaktere u. s. w. Litterat, Dichter, Naturphilosoph, Astralide, welcher glaubt, dass durch die Sonne von Stern zu Sternen der Menschengeist fortlebt." Ob der Mann nicht eigentlich Sauteur heisst, d. i. Tausendkünstler? Tausendsasa?

Wir sassen bei Tisch und waren nicht mehr beim ersten Glas, da erschien Sauter und bot uns ein Octavblättchen zum Kauf an, welches zwei Gedichte enthielt: „Die feierliche Grundsteinlegung des deutschen Nationaltheaters nach Richard Wagner's Idee zu Bayreuth", und „Auf den Siegesthurm". Ein schlauer Held, dieser Astralide, kommt ganz *à propos* in der günstigen Stunde, die jener Weise meinte, als er behauptete:

Wahrhaft edel und gut
Ist nur der gesättigte Mensch!

Gutmüthig entrichtete Jeder von uns die üblichen 3 Kreuzer und erstand das Carmen, ja viele kauften am anderen Tage auch noch die zweite Auflage; die erste war bald vergriffen. Obgleich nun das Blättchen „vor Nachdruck warnt" — der Herausgeber behält sich auch „das Uebersetzungsrecht" vor —, so kann ich doch der Verlockung nicht widerstehen, aus dem ersten Gedichte eine Strophe mitzutheilen:

Herrlich die Rosen im blühenden Mai
Lachen zu Pfingsten ganz heiter,
Alle die Menschen ergötzen sich frei
Immer im Leben noch weiter.
Und da festlich im schönen Bayreuth
Wird für die Frühlingserde geweiht
Auch eine Rose, als Grundstein formiret,
Heiliges Pfingstfest, dir Ruhm gross gebühret.

Mit emsiger Unverdrossenheit regnete es „immer noch weiter"; vielleicht wollte *Jupiter pluvius* nur die „versenkte Rose" begiessen, auf dass sie wachse und gedeihe, dann wäre Sauter's Einfall eine „Inspiration" gewesen, und die Neidhämmel, welche aus den reichlichen Thränen des Himmels eine tiefe Verstimmung über Wagner's Beginnen folgerten, hätten sich (zum wievielten Male!) eine Voreiligkeit zu Schulden kommen lassen. Gefreut mag es Manchen haben, dass am 22. Mai nicht ein Sonnenstrahl nach Bayreuth gelangte. Nun, wir trösteten uns allmählich, und was uns einerseits verloren ging, das gewannen wir auf der anderen Seite durch eine concentrirte Stimmung; in Grau gehüllt lag die Aussenwelt, für uns war sie todt.

Zu einer ganz neuen Welt erschlossen sich die Pforten um 5 Uhr, der gesegneten Stunde, welche für den Beginn des Concerts — die Leser wissen, dass sie unter dem herkömmlichen Ausdrucke etwas Ungewöhnliches zu verstehen haben, — bestimmt war. Alles trug ein festliches Gepräge, auch das Ueberflüssigste in den weiten Räumen, ich meine das Pult, welches man für den Dirigenten hingestellt hatte. Wozu braucht der Meister ein solches Möbel, da er Alles auswendig kann? Wie die sinnige Natur selbst den todten Baumstamm mit frischem Grün schmückt, so hatten freundliche Hände das entbehrliche Holz zum Träger zweier Lorbeerkränze gemacht, von denen der eine aus weiter Ferne angekommen war. Die Enden seiner weissen Atlasschleife enthielten in goldener Schrift die Widmung: „Dem grossen Meister der Wagner-Verein in Wien".

Die Aufführung begann mit dem Kaiser-Marsch. Vorweg muss ich bemerken, dass die Akustik des Theaters eine herzlich schlechte war, es mag zwischen den gewaltigen Klangmassen und dem verhältnissmässig kleinen Zuhörerraum ein ganz natürliches Missverhältniss bestehen, welches kein Architekt der Welt zu beseitigen im Stande wäre, vielleicht sind es nur einzelne Logen, welche darunter zu leiden haben; Eines ist gewiss: mich hatte das Geschick auf einen wahren Aschenbrödelplatz geführt. Wie ichs auch anstellen mochte, der Ton des Blechorchesters prallte wie zurückgeworfen von rechts an das Ohr, von links strömte mir dagegen das Uebrige zu. Nur bei sanfteren Stellen zeigte sich diese auffallende und störende Erscheinung nicht.

Nachdem ich den vier Proben möglichst viel Aufmerksamkeit geschenkt habe, dürfte es mir gestattet sein, bezüglich der Aufführung mich kürzer zu fassen. Wagner dirigirte äusserlich zurückhaltender, freilich vermochte er bei einzelnen Stellen nicht seinem natürlichen Ungestüm den Durchbruch zu wehren, „doch sag ich nicht, dass das ein Fehler sei!" Wenn irgendwo, so heiligt hier der Zweck die Mittel, und den mehr nase- als hochweisen Splitterrichtern, die — *procul a Jove, procul a fulmine* —, also der hinreissenden Gewalt des Augenblicks nicht ausgesetzt, nur aufs Hörensagen hin ihren Kohl pflanzen und zu Markte bringen, gebe ich folgende Zeilen von Karl Heinzen zur geneigten Beachtung:

Weil seichte Wasser keine Wellen schlagen,
Wollt ihr das Meer als ruhelos verklagen!

Würde mir die Aufgabe, mit wenigen Worten den Gewinn dieser Stunde anzugeben, dann müsste ich sagen, was Viele hier in Berlin nach Anhörung der von Wagner (1871) dirigirten Cmoll-Symphonie aussprachen: So werden wir die Symphonie in diesem Leben nicht wieder hören! Weil nun der Glaube an orchestrale Genüsse im Jenseits auf sehr schwachen Füssen steht, muss man das Kleinod, wie es die Erinnerung „aus der Stimmung Gold" allmählich sich formt, festzuhalten suchen. Es wird freilich — das ist auch des Schönsten Loos — nach und nach im Strome der Zeit versinken, tiefer und tiefer, aber, wie vom Nibelungenhort, bleibt uns zuletzt noch sein lichter Schein, der zertheilt des freudlosen Tages Nebel und macht erträglicher des Lebens Mühen. „Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr!"

In reinster Verklärung erschien besonders das Adagio. Ich möchte dem Leser nach diesen sieben Worten am liebsten ein achtes ersparen, es ist schwer, durch die nüchterne Letternsprache eine schöne Vision zu beschreiben. Denke ich mir, „in einer Stunde, wo man dem Weltgeist näher als sonst", wäre es möglich, sich ganz loszulösen von Allem, was uns an die Erde fesselt, ein Neues ahnend, das Alte vergessend, und stelle ich mir weiter vor, dass in diesem Zustande des Traumwandelns die Seele sich zu äussern veranlasst würde, dann hätte ich ungefähr ein Gleichniss gewonnen, um Denen, welche diese „Meditation für Orchester" nicht gehört, anzudeuten, wie mir zu Muthe gewesen ist; für die Anderen, welche dabei waren, bedarf es keiner Worte, das kürzeste wäre noch immer zu lang! Entrückt lauschten die Hörer, jubelnd dankten sie, als der letzte Ton verhallt war.

Und als der Zauber gelöst, der Bann gebrochen, zerstob die Menge, die Gasflammen wurden ausgelöscht, die Thüren geschlossen; wie ein verwunschenes Schloss, wann die Mitternachtsstunde vorüber, lag das Theater, öde und still. Nach einer Weile betraten wir die hellen Räume in der „Sonne", zum Fest-Bankett hatte man uns geladen. Ueber Koch und Kellner will ich schweigen, vor dem Weine wurde gewarnt! Nicht blos unter, sondern auch in der Sonne gibt es nichts Vollkommenes.

Wagner erhob sich und brachte folgenden Trinkspruch: „Bei festlichen Gelegenheiten gehört das erste Wort dem Landesherrn, er ist der Wohlthäter für Alle. Für mich ist der Fürst dieses Landes weit mehr; was er mir gab, das reicht über mein Dasein weit hinaus in die ferne Zukunft. Als mir die Rückkehr nach Deutschland verstattet war und man nicht wusste, was mit mir anzufangen sei, als besonders unsere Conservatorien nicht wussten, wozu ich gut sei, da sprach dieser hohe Herr grossherzig: „Komm zu mir, ich will dir deine Sorge abnehmen. Frei sollst du sein, um ganz deiner Kunst leben zu können." Auf dieses Verhältniss gründet sich nun auch das Fest, welches uns hier zusammengeführt hat. Stimmen Sie mit ein in den Ruf: „Hoch Se. Majestät Ludwig II., Bayerns herrlicher König!" Mit hellem Klang trafen sich die Gläser, — Trink-Symphonie No. 1!

Der Toast, welchen Richard Wagner auf Bayreuth ausbrachte, lautete ungefähr so: „Ich möchte jetzt noch der Stadt gedenken, die mich und Sie, meine verehrten Gönner und Freunde, so festlich aufgenommen hat. In den Zeitungen beschäftigten sich die Journalisten mit dem Namen der Stadt, sie sprachen von der Errichtung einer Bayreutherbude. Das scheint mir eine ganz falsche Auffassung der Etymologie des Namens zu sein, denn

wir sind hier beim Reuth, wir befinden uns hier an dem Orte, wo man das Unkraut ausrottet, und wie man einst den Wald ausgereutet und eine liebliche Stadt gepflanzt hat, so wollen auch wir ausreuten die fremdländische Aftermuse, die Zerrbilder der Kunst. Es sind Witze darüber gemacht worden, dass unser Theater in der Nähe des Irrenhauses stehen wird. Sie kennen die Gründe, die mich bestimmt haben, diese Stadt zu wählen, daran aber dachte ich nicht, dass Bayreuth eine so gesunde Luft hat, dass es die Wahnsinnigen gesund macht. Wer verrückt geworden ist, den heilen hier weise Aerzte. Es wäre gar nicht übel, wenn wir hier in der Nähe dieses grossen Irrenhauses ein Haus errichteten für euch Alle, ihr Verirrten, ihr vom deutschen Geiste Abgeirrten, in dem ihr geheilt würdet von all den Fratzen und Entstellungen der Kunst, die ihr vom Auslande herüber genommen habt, zum Hohne des Auslandes, das euch verlacht! Euch Allen, die ihr in der Irre geht, möchte ich zurufen: Kommt her! wir geben hier etwas Besseres, etwas Naturgemässeres, etwas Schärferes, aber Gesundes, aus dem deutschen Geiste heraus, gesund wie das Klima, gesund wie der Sinn der Bewohner dieser Stadt. Dieser Sinn wird hier gepflegt auf den Schulen; wir haben hier gelehrte Schulen, an deren Spitze Männer stehen, die fähig sind, darüber nachzudenken, ob das blos das Rechte ist, was die Professoren der deutschen Universitäten als Bildung vertreten.“ In ausgeführter Weise erzählte Wagner von seinen Beziehungen zu Bayreuths wackerer Bürgerschaft und einzelnen hervorragenden Männern; die schliessliche Mahnung, anzustossen auf den seltenen Geist, den unverdorbenen Sinn der Bayreuther, beherzigten wir nach bestem Vermögen.

In der zweiten Rede erging es den Zeitungsschreibern recht übel! Man wolle indess nicht diese und die Presse überhaupt mit einander verwechseln. Dass die Beihilfe der letzteren heutzutage auch für Wagner's Unternehmungen eine unbedingt nothwendige ist, bedarf keines weiteren Nachweises. Wenn nun der Meister von Journalisten, Recensenten, Reportern u. dergl. spricht — ich weiss nicht mehr, welchen Ausdruck er gebrauchte, — und von diesen Leuten behauptet, sie schwätzten blos, producirten aber nichts, sie verständen oft nicht einmal deutsch zu schreiben, — wer möchte auftreten und sagen: das ist nicht wahr? Ich könnte in einem Athem ein halbes Dutzend redseliger und schreiblustiger Burschen nennen, die zu jeder Stunde bereit sind, gegen Wagner's Bestrebungen aufzutreten, ohne dass ihre Berechtigung dazu jemals einem vorurtheilsfreien Leser erfindlich gewesen wäre. Meist sind diese sauberen Patrone gar nicht musikalisch und sie haben den Cynismus, sich mit diesem Mangel noch zu brüsten, sie besitzen die Eitelkeit, auf ein solches Gebrechen sich noch etwas einzubilden! Von der Sprache lasst mich schweigen, aber man darf es einen Skandal nennen, wenn Subjecte, die nicht einmal die Fertigkeit des Declinirens sich angeeignet haben, Katheder und Richterstuhl besteigen, um ästhetisch-philosophisch zu radebrechen oder im einseitigen, abgekürzten Verfahren den Stab zu brechen. Man weiss oft nicht, soll man sich über die Bosheit und Unverschämtheit ärgern oder angesichts der Unwissenheit sich amusiren; wer aber zeitlebens darunter zu leiden gehabt hat, für den passt jenes zornigen Dichters Spruch:

Wenn Einem nur Hass und Dummheit begegnen:
Es ist kein Spass, die auch noch segnen!

Nun gibt es noch eine Sorte Schriftsteller, die ist nicht dumm, vermag auch die Feder mit Leichtigkeit zu führen, aber was sie gibt, Kern und Schale, Inhalt und Form, — Alles ist undeutsch, in jeder Zeile das Bestreben, die französische Causerie mit ihren Frivolitäten bei uns einzuführen, die grösste That, sie wird lediglich — beplaudert. Ein solcher „Causeur“ kennt kein Erbarmen, er schreibt über Alles, was zwischen Himmel und Erde geht und steht, fleucht und kreucht. Ich hab ihn auf dem Strich, die Zeitungen führen ihn meist unterm Strich. Der „geistreiche Feuilletonist“ umplaudert das letzte Pferderennen, das neueste Ballet, Industrie- und Kunstausstellungen, Frühjahrsparaden und Herbstmanöver, Nilfahrten und Kriegsabenteuer, Nordlicht und Reichstag, Südfrüchte und Kreisordnung, schwere Damm-, Wolken- und Einbrüche; natürlich „erzählt“ er auch bei Gelegenheit von Wagner-Festen, wenn es nicht gelingt, ihm in die Feder zu fallen. Aber fragt mich nur nicht wie! Von Musik versteht er nichts, das ist sein Vorzug, sein Stolz, desto besser weiss er im Gothaischen Kalender und in Toiletten-Fragen Bescheid. Ein solcher Berichterstatter würde über die neunte Symphonie nichts zu sagen wissen, jedoch im beliebten Stile des gebildeten Damenschneiders uns viel erzählen von „hoch und edel gewachsenen Blondinen, lichtblauen oder tiefschwarzen, sammetweichen Augen, von klugen Köpfchen auf zierlichen, aschblonden Locken auf weissen Schultern, von decollettirten Pensée-Atlas-Kleidern, von der Tunica nebst allen Besätzen, Schleifen und Garnituren“; er vergässe auch — so weit geht nämlich die Gewissenhaftigkeit dieser Herren — die weissen Unterkleider nicht! Solche Plauderer hat Wagner vielleicht im Sinne gehabt, als er zu wiederholten Malen sich gegen die Journalisten wandte. Diesen ekelhaften Schwätzern sollte die Theilnahme an einem Feste, wie das Bayreuther war, nur unter der Bedingung gestattet sein, dass sie den Mund und die Tinte halten. Da aber die Sonne eher als das Sprech- und Schreibwerk derartiger Helden zum Stillstehen zu bringen wäre, so empfiehlt es sich, schon heute nachzudenken, welche Mittel angewandt werden müssen, um diese litterarischen Heuschrecken im Jahre 1874 von Bayreuths Fluren fern zu halten!

Um gewissenhaft zu sein, darf ich nicht verschweigen, dass mancher Hieb gegen die Tagespresse eine abweichende Beurtheilung gefunden hat. Auch die Eingeweihten, welche im Stande sind, für eine Aeusserung den tieferliegenden Grund aufzufinden, schüttelten wohl einmal den Kopf, nicht als ob das Gesagte falsch sei, nein, sie hegten nur die Besorgniss, dass es leicht falsch verstanden werden möchte. An jungen Brauseköpfen fehlt es nirgends, die sind schnell geneigt, für jedes scharfe Wort die Adresse in nächster Nähe zu suchen, sie werden stets voraussetzen, auf bestimmte Personen wäre gemünzt, was doch im Allgemeinen gilt, also eine höhere Bedeutung hat, obgleich es freilich als ein Ergebniss langer Erfahrung vielen einzelnen Fällen seine Entstehung verdankt. Bei dem Festmahl stellten sich derartige Bedenken als begründet heraus. Eine durchgehende Dissonanz — vorbereitet war sie nicht! — trübte die Harmonie für kurze Zeit. Mit ihrer Auflösung fiel die der Gesellschaft zusammen, wobei freilich noch andere Gründe mitwirkten. Wagner hatte uns bereits gegen 10 Uhr verlassen, um die Zweig-Niederlassung des tapfern Magdeburger Stammes (und dessen Häupt- und Rebling) zu besuchen, der für sich bleiben musste, weil er der Unzulänglichkeit des Raumes wegen nicht *in corpore* bei uns sein konnte. Niemand wusste, ob der Meister zurückkehren werde oder nicht, das Letztere fürchtete man.

Wie üblich, suchten wir im Reichsadler Ersatz und fanden ihn auch dort. „Die letzten Stunden des letzten Abends lasst uns ausnützen, denn morgen ist ja Alles vorbei!“ Und es geschah also! Am Donnerstage lichteten sich die Reihen der Festtheilnehmer erheblich, jeder Zug entführte liebe Freunde, neue und alte Bekannte, — ein traurig Wort, das Fahrwohl! Aber, es musste geschieden sein, darum: Auf Wiedersehen! Die „Familie“ blieb noch in Bayreuth, sie besuchte am Nachmittag den Festplatz und die Bürgerreuth. Im heiteren Sonnenschein lag noch einmal all das Schöne vor uns, welches wir nach wenigen Stunden verlieren mussten.

Am Freitag zerstoben die letzten Häuflein in alle Winde; die Einen zogen nach der fränkischen Schweiz, die Anderen fuhren gen Nürnberg, wir dampften ab nach Leipzig. Weil aber uns die Trennung gar zu schwer wurde, so berief der Höchst-Commandirende des Leipziger Corps Alle noch einmal zu einem letzten Appell für den Abend des nächsten Tages, ferner entbot er aus deutschen Weinbergen der Trauben Saft, aus deutschen Wäldern des Waldes Meister. Ich grüsse auf diesem Wege die fröhliche Kameradschaft!

Während die Musiker in Bayreuth ihren Congress hatten, tagten in Leipzig die Philologen; ich fuhr mit einigen dieser gelehrten Herren nach Berlin zurück. Sie wussten viel zu erzählen von interessanten Vorträgen, anregenden Verhandlungen. Mein Nachbar, der Mathematiker, vertiefte sich in die Heimlichkeiten eines neuen Zahlensystems, er nahm sich vor, seine Secundaner schon am anderen Morgen damit bekannt zu machen. So was kommt in der musikalischen Welt sehr selten vor! Die

Versuchung, Parallelen zu ziehen, war stark. Welche Rührigkeit in anderen, wissenschaftlichen Kreisen! Wie sticht sie ab gegen den trägen Indifferentismus unter den Musikern!

Der Zug hält. Schon belästigt der wirbelnde Staub unserer Residenz das Auge, der Lärm der grossen Stadt betäubt das Ohr. Meiner wartete noch ein ganz specielles Malheur. In der Nähe des Bahnhofes stiess ich auf einen „Tonkünstler", der fragte: Woher? Ich antworte ganz obenhin: Bayreuth! Wagner! Theater! Nibelungen! Inwendig bin ich verstimmt, dass nun gerade ein solch unbedeutender Bursch, ein solch schwachköpfiges Häslein mir über den Weg laufen muss. Der Name Wagner veranlasst den Mann, sich der Beziehungen zu erinnern, welche er „für seine Person" zu dem Reformator hat. Ein naher Verwandter besitzt den Clavierauszug von „Tannhäuser", den „Lohengrin" hat er selbst vor mehreren Jahren einmal durchgespielt, nur die „Meistersinger" sind ihm „weiter nicht bekannt", aber damals, „wie der Streit war, stand viel in den Zeitungen". Nach diesem — Armuthszeugniss kommt trotzdem sofort der Kritiker hinterdrein spaziert; der versichert, dass es ihm eigentlich noch nicht gelungen sei, „den Wagner'schen Sachen Geschmack abzugewinnen; — das heisst, Alles was wahr ist, na ja, stellenweise du ist gewiss manches Schöne drin". So kohlt dieses armselige Menschenkind weiter. „Was war denn eigentlich los in Bayreuth? Ich hab wohl hin und wieder gelesen, aber —" Ich falle ihm in die Rede: Was los war? Ein Geburtstag und ein Begräbniss! Ein Mann, Namens Wagner, feierte jenen, einen gewissen Stein haben sie beerdigt! „So, so? 's war wohl hübsch?"

Da geht er hin! Vergnügt, mit sich und der Welt zufrieden; ihn plagen weder Scrupel noch Zweifel, denn wer nichts weiss, der zweifelt auch nicht!

Hol ihn —, doch nein, ich will sagen: Heil ihm! Er hat mich der Wirklichkeit zurückgegeben! Jetzt fühle ich wieder heimischen Boden unter meinen Sohlen, nun ist kein Zweifel mehr: ich bin in — Berlin. Wilhelm Tappert.

## Kürzere Berichte.

**Dresden.** Die todte Saison gebiert doch noch einige Wunderdinge. Bekanntlich durften unsere Kammermusici nicht nach Bayreuth pilgern, da sie unentbehrlich, unbeurlaubbar wären. Aber die gleichzeitige Beurlaubung von HH. Köhler (Bass), Jäger (1. Tenor), Degele (1. Bariton), Kainz-Prause (Primadonna) ist trotzdem ermöglicht worden. Ist das nicht wunderbar? — Hr. Riese von Nürnberg (Tenor) sang gastirend den Raoul mit ausserordentlichem Erfolg. Die schöne, sehr starke Stimme steht ausser Zweifel Weiteres müssen weitere Rollen ausweisen. — Hr. Decarli (von Braunschweig) ward nach seinem Marcel, den er mit edler Tonbildung und spielgewandt durchführte, sofort engagirt — an Stelle — Scaria's, der urplötzlich seine Entlassung durchgesetzt hat. Unsere Wagner-Opern erleiden damit den Verlust einer Hauptzierde. — Marie Krebs ist soeben mit einem beträchtlichen Uebergewicht von Lorbeeren und Goldstaub aus Amerika hieher heimgekehrt.

**München**, 3. Juni. Am 28. Mai fand die erste Vorstellung von Wendelin Weissheimer's „Theodor Körner" statt. Diese Oper, deren eingehende Besprechung ohne Hilfe eines Clavierauszuges bei so bedeutender Länge (sie zählt fünf Acte und ein Vorspiel) fast unmöglich ist, errang sich, Dank der freigebig eingestreuten Weber'schen Chöre mit verstärkter Besetzung, einen sogenannten *succès d'estime*. Das Buch, von Louise Otto verfasst, erzählt uns in biographisch-capitelhaften Abschnitten das Leben des Helden, dessen eigenen populären Gesängen wir oft genug begegnen. Wir haben es also mit einer patriotisch gemeinten, tableauartigen Darstellung, nicht mit einem Drama zu thun. Die Folge davon ist, dass der Hörer sich nie zu einem wirklichen Interesse erheben kann. Der (Vorspiel genannte) erste Act zeigt uns die zaghafte Bürgerschaft einer deutschen Residenz, auf dem Hauptplatze promenirend. Die in ihrer Spiessbürgerlichkeit erbärmliche Menge wird durch die hinzutretenden Helden Körner und Lützow nach und nach so haranguirt, dass wir zu Ende des Actes es schon mit einem Volke von Spartanern zu thun haben, — eine Scene, die beständig ins derb Komische umzuschlagen drohte, bis schliesslich zu rechter Zeit die Phrase „Deutschland muss siegen oder untergehen!" den Untergang des Vorspiels verhütete. Der nächste Act macht uns mit Toni Adamberger bekannt; ihr Liebesduett mit Körner wird durch eine kaiserliche Deputation unterbrochen, welche den Hofpoetentitel bringt, wozu der Theaterchor hinter der Scene „Heil dem Dichter!" singt. Aber selbst diese „Sirenenstimmen" vermögen den Helden nicht zurückzuhalten: mit der Phrase: „Am Tag der Freiheit sehen wir uns wieder!" fällt der Vorhang. Toni Adamberger ist hiermit abgethan; sie erscheint nur noch im vorletzten Act, um von Theodor's Tod zu träumen. Für die eigentliche Handlung des Stückes ist sie überflüssig, und das um so mehr, als Körner nun an Elise Lützow (geborene von Ahlefeld) seine „Walküre" findet. Die jetzt folgende Scene der Einsegnung der Lützow'schen Schaar in der Kirche hat Weihe und Stimmung und würde, wenn die patriotische Phrase bis dahin nicht schon zu sehr geherrscht hätte, noch viel besser wirken. Dass der im Textbuch enthaltene Choral „Ein feste Burg" wegblieb, ist nur zu loben; er ist bereits nicht mehr ganz unbekannt. Im nächsten Acte begrüssen uns die im Wald von Kitzen gelagerten Lützower mit Weber's herrlichem „Was glänzt dort vom Wald". Indem der Waffenstillstand proclamirt wird, überfallen die Franzosen die muthige Schaar, Körner wird verwundet und findet (4. Act) freundliche Pfleger in dem Gärtner Häuser und dessen Frau, kehrt genesen (5. Act) zu den Kameraden zurück, singt Weber's zündendes „Schwertlied", worauf die Franzosen wieder angreifen. Die Lützower singen während der Schlacht und während Theodor von Elise Abschied nimmt Weber's „Hör uns Allgütiger" — eine geradezu unmögliche Situation. Die Franzosen werden geschlagen, die „wilde, verwegene Schaar" bringt die Leiche ihres Tyrtäus aus dem Kampfe zurück, — ein langer Klaggesang beschliesst die Oper. Weissheimer's Musik folgt der Wagner'schen Bahn im zu wahren Sinne des Wortes, d. h. die ganze Oper ist eine fortlaufende Reminiscenz an Wagner; eine musikalisch-eigene Individualität wird man nirgends gewahr. Auch die im Studium Wagner's wurzelnde Instrumentation weist an keiner Stelle schöpferische Begabung auf, — sie erreicht trotz der grössten Verschwendung der Mittel ihr Vorbild weder im Kräftigen noch im Zarten, und so wird denn auch an dieser Oper mehr das Streben als das Vollbringen zu rühmen sein. Die Darstellung war von Seite des Hrn. Vogl (Körner) gut, im Uebrigen nur genügend zu nennen — allerdings fiel die lohnendere Aufgabe dem Chor, der besonders Weber's Gesänge schwungvoll wiedergab, zu. — Das jüngst stattgehabte 3. Oratorienvereinsconcert dieses Jahres erfreute uns durch sein sorgfältig gewähltes Programm und durch die präcise Durchführung der einzelnen Nummern. Dasselbe lautete: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", Motette von J. S. Bach; „Elegischer Gesang" von Beethoven; Kirchenarie von Stradella (interessirte durch Dr. Krückl's hervorragend feinen Vortrag. Dieser geschätzte Sänger, zur Zeit an der Augsburger Oper engagirt, trat zum ersten Male vor das Münchener Publicum und erntete ob seines verständniss- und gemüthvollen Gesanges reiche Anerkennung); „Nachtgesang" aus dem Reichardt'schen Goethe-Cyklus für vierstimmigen Chor ohne Begleitung (bisher in München noch nicht gehört, machte einen liebenswürdig bescheidenen Eindruck); „Pater noster" für Solosopran und vierstimmigen Chor von Giuseppe Buonamici, Compositionsschüler von Rheinberger (bildete in befriedigendster Weise den Abschluss der ersten Abtheilung); „Frühlingslied" (No. 3) für Frauenstimmen von Bargiel (zeichnet sich, wenn auch nicht durch besondere Originalität, so doch durch anmuthige Frische aus); vier kleinere Clavierstücke, componirt und vorgetragen von Hrn. Herrmann Scholtz; Liebesliederwalzer von Brahms; „Salem Marie", Lied von F. v. Holstein und „Jagdlied" von Mendelssohn (Dr. Krückl fand in den letzteren Stücken Gelegenheit, seine sinnige Auffassung als Liedersänger zu bethätigen); „Die Wasserfee", Chorlied mit Clavierbegleitung von Rheinberger (von dem Chore mit sichtlicher Liebe vorgetragen). Die Compositionen von H. Scholtz und Brahms verdienten und erhielten den lebhaftesten Beifall. — Gestern hielt die k. Musikschule ihr 1. diesjähriges Prüfungsconcert. Das Programm enthielt: 1) Ouverture

zum „Sommernachtstraum". 2) Clavierconcert (Gmoll, 1. Satz) von Moscheles, gespielt von Frl. Bertha Herbeck aus Lyon, im 3. Jahre Schülerin des Hrn. C. Bärmann. 3) Violinconcert (Hmoll, 1. Satz) von Rode, gespielt von Georg Gottlieb aus Nürnberg, im 2. Jahre Schüler des Hrn. Concertmeister Walter. 4) „Ein geistlich Lied", vierstimmige Motette von Carl Kliebert aus Prag, im 2. Jahre Compositionsschüler des Hrn. Prof. Rheinberger. 5) Concertino für Violoncell von Romberg, gespielt von Carl Ebner aus Deggendorf, im 2. Jahre Schüler des Hrn. Hofmusicus Werner. 6) Präludium und Fuge (Gmoll) für die Orgel von Bach, gespielt von August Moosmair aus Ingolstadt, im 4. Jahre Schüler der Orgelclasse des Hrn. Prof. Rheinberger. 7) Violinconcert (Gesangscene) von Spohr, gespielt von J. Schuster aus München, im 4. Jahre Schüler des Hrn. Concertmeister Abel. 9) Clavierconcert (Fmoll) von A. Henselt, gespielt von Hans Bussmeyer aus Braunschweig, im 4 Jahre Schüler des Hrn. C. Bärmann. Als die besten Leistungen sind No. 1, 4, 6 und 9 zu bezeichnen. Hrn. Hans Bussmeyer möchten wir in Haltung, Vortrag und Technik als einen bereits „flügge gewordenen" Virtuosen bezeichnen. — In diesen Tagen führte auch der akademische (Studenten-)Gesangverein vor geladenen Gästen eine komische Operette: „Palmira, oder der Zug des Herzens" auf, deren Text von F. v. Ziegler (Civilbeamten) durch den musikalischen Dirgenten des Vereins, Hrn. Heurung, sehr glücklich compouirt wurde. Palmira's egyptisch königliches Herz hatte bisher trotz den Bitten und Vorstellungen Sarastro's für keinen Sterblichen Liebe empfinden können, bis ihr dereinst in schwacher Stunde eine Photographie zu Händen kam, an welcher zwar der Kopf abgerissen war, die aber der Fürstin etwas zeigte, was sie bisher noch nie und nirgends erblickt hatte, nämlich einen langen, spitzen Frack! Zu diesem Fracke nun den entsprechenden Kopf zu finden, schien ihre höchste Lebensaufgabe, und nachdem sie ihre Umgebung durch ihre Laune genugsam gequält hatte, erkennt sie unter den Gästen eines Wiener Vergnügungszuges den ersehnten Frackbesitzer, dankt dem Throne ab und eilt als Photographengattin nach Wien. Die Chöre der Sclaven, die Familienscene eines fahrenden Engländers, namentlich das Finale des zweiten Actes zeugen von so dramatischem Talente des Componisten (von Beruf Jurist), dass wir deshalb dieser im Uebrigen harmlosen Aufführung erwähnen. M.

## Concertumschau.

**Baden-Baden.** 1. Musikalische Matinée für classische Musik: Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, „Manfred"-Entr'act von Reinecke, 2. Rhapsodie hongroise von Liszt-Müller, Claviervorträge des Hrn. Zimmer (Compositionen von Rubinstein [1. Satz des 3. Concertes], Bach und Chopin), Violinvorträge des Hrn. Montardon.

**Carlsbad.** Je weniger in weltstädtischen Bädern die Wahl der Curconcertprogramme mit den Kunstfortschritten in Einklang steht, um so erfreulicher ist die Ausnahme dieses Curortes. Die von einem Freunde unseres Blattes vorgenommene Durchsicht von ca. 100 Programmen weist auf: Raff, Bargiel, Goldmark, Bruch, Westmeyer, Holstein, Joachim, Schubert-Herbeck, F. Liszt, H. Berlioz u. s. w. und z. B. den Kaisermarsch R. Wagner's an die 40 Mal wiederholt! Capellmeister dieser Capelle ist der junge Labitzky.

**Charlottenburg.** Symphonieconcert zum Besten der Augusta-Hospital-Lotterie am 13. Juni unter Leitung des Hrn. O. Lessmann und unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Marie Lehmann und der verstärkten Berliner Symphoniecapelle: Sinfonia eroica von Beethoven, „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner, Marsch der Kreuzritter aus Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth", Festmarsch zur Beethoven-Feier von O. Lessmann, Lieder von Liszt („Mignon") und O. Lessmann.

**Dessau.** 6. Concert der herzogl. Hofcapelle: 4. Symphonie von Beethoven, Ouverture „Fingalshöhle" von Mendelssohn, Gesangvorträge des Frl. Pauli, Claviervorträge der Frau Starke aus Leipzig (G moll-Concert von Mendelssohn, „Novellette" von Schumann und B moll-Scherzo von Chopin).

**Elster.** Am 12. Juni vom Pianisten Hrn. G. Leitert veranstaltetes Concert: Ouverture No 3 zu „Leonore" von Beethoven, Claviersoli von Schumann (A moll-Concert), Leitert, Chopin und Liszt etc.

**Lemberg.** 2. und 3. Concert des Galizischen Musikvereins: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, 4. Symphonie von Beethoven, Concerto grosso in G moll für Streichorchester von Corelli, Streichsextett in G dur von J. Brahms, Es dur-Rondo für Pianoforte von Mendelssohn, As dur-Polonaise von Chopin, Lieder von Mendelssohn und Moniuszko.

**Liegnitz.** Am 31. Mai und 4. Juni Concerte der HH. Julian, Nicasio und Manuel Jimenez aus Trinidad de Cuba unter Mitwirkung der Sängerin Frl. v. Hugo aus Leipzig: Claviertrios von Beethoven (Op. 70, No. 1) und Mendelssohn (C moll), Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Pianoforte und Violine von M. Hauptmann, Gesang-, Clavier-, Violin- und Violoncellsoli. — Sämmtliche Leistungen fanden nach uns zugehender Mittheilung verdienten, einige Gaben einen für dort ganz ungewöhnlichen Beifall.

**Paris.** 14 vortreffliche Privatsoiréen für Kammermusik, in der Zeit vom 5. Nov. 1871 bis 1. Juni 1872 unter Mitwirkung der HH. Armingaud und Léonard (Violine), Mas (Viola), Jacquard (Violoncell), Taffanel (Flöte) und de Bailly (Flöte) von Frau Szarvady veranstaltet mit folgenden Werken: Concert für Pianoforte, Violine und Flöte mit Streichorchester von Bach, Clavierquintette von J. Brahms (zwei Mal), Schubert und Schumann, Streichquartette von Beethoven (No. 8, 10, 11, 14 und 15), Mendelssohn (Es dur), Mozart, Schubert (Es dur) und Schumann (A dur), Clavierquartette von J. Brahms (A dur und G moll), Castillon, Mendelssohn (D moll), Mozart (G moll) und Schumann, Claviertrios von Beethoven (im Ganzen sechs verschiedene), Chopin, Haydn (G dur, als Duo gespielt), Hiller (Serenade), Mendelssohn (D moll und C moll), Reber (Des dur), Rubinstein (B dur), Saint-Saëns, Schubert (B dur), Schumann (D moll und F dur) und Weber (mit Flöte und Violoncell), Sonaten für Pianoforte und Violine von Bach (No. 2), Beethoven (in G dur und Op. 47), Lalo (D dur), J. Ruff (E moll und A dur) und Schumann (D dur), Sonaten für Pianoforte und Violoncell von Beethoven (D dur), Chopin und Lalo, Variationen in D dur für dieselben Instrumente von Mendelssohn, „Märchenbilder" für Clavier und Viola von Schumann, Sonate für Clavier und Flöte von Bach, Pensées fugitives von Heller und Ernst.

**Solothurn.** Liedertafelconcert am 10. Mai: Scenen aus der „Frithjofsage" von M. Bruch, Männerchöre von Mendelssohn und Billeter, Ungarische Tänze von Brahms-Joachim, Adagio für Violine von Schepp, Kaiser-Marsch von Wagner für Pianoforte und Violine bearbeitet (!!). — Abschiedsconcert des Violinisten Hrn. W. Margadant unter Mitwirkung des Pianisten Hrn. Schepp und Baritonisten Hrn. Frölicher: Sonaten von Beethoven (Op. 30. No. 3) und Nardini, Violinconcert von M. Bruch, Vocalsoli von Händel, Schumann und Thooft, Nummern aus Schumann's „Faschingsschwank" etc.

**Sondershausen.** 4. Lohconcert: Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Entr'act aus der Musik zu „Kurprinz Friedrich Wilhelm" von C. Reinecke, Concert für Flöte mit Begleitung des Orchesters von Terschak (Hr. Heindl), „Mazeppa" von F. Liszt, „Im Walde", Symphonie von J. Raff.

**Zürich.** 1. (sommerliches) Symphonieconcert in der Tonhalle: B dur-Symphonie von Beethoven, „Kamarinskaja" von Glinka, Ouverture zur „Fingalshöhle" von Mendelssohn, C moll-Clavierconcert von Beethoven und kleinere Stücke von Heller („Waldstücke") und Chopin, vorgetragen von Hrn. Musikdirector Arnold aus Luzern.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Aachen.** Die preuss. Hofopernsängerin Frl. Marianne Brandt, welche — neueren Berichten zufolge — ihr Londoner Gastspiel bis zum 20. Juli auszudehnen beabsichtigt, wird nach Beendigung desselben im hiesigen Stadttheater drei Mal auftreten. — **Berlin.**

Hr. Krolop ist für die Hofoper wieder engagirt worden. Am 14. d. M. fand im Opernhause die letzte Opernvorstellung („Oberon") vor den Ferien statt. Im Kroll-Theater traten am 8. d. M. Frl. Lauterbach als Gräfin und Frl. v. Terée als Susanne gastirend in „Figaro's Hochzeit" auf. An derselben Bühne begann Hr. Th. Wachtel jun. vom Hoftheater zu Dessau am 12. d. M. als Georg Brown ein Gastspiel; am 14. sang Hr. Wachtel nochmals dieselbe Partie und liess dann am 16. den unumgänglichen Chapelou im „Postillon" folgen. Im Nationaltheater traten ausser den ihr Gastspiel weiterführenden Damen Köchy, von Ferenczy und Winkelmann und Hrn. von Illenberger noch Frl. Auguste Levy, Frl. Marie Hennig (Beide von hier), Hr. Thomasczek vom Hoftheater zu Altenburg und Hr. Varzel vom Stadttheater zu Düsseldorf während der vergangenen Woche als Gäste auf. — **Dresden.** Frl. Clementine Proska aus Wien wurde auf drei Jahre als Coloratursängerin für die hiesige Hofoper engagirt. An Gästen waren die jüngsten Opernvorstellungen fast überreich; wir hörten die HH. Decarli vom herzogl. Hoftheater zu Braunschweig, Riese vom Nürnberger Stadttheater, Krolop aus Berlin und Anton Erl vom Braunschweiger Hoftheater. Der Letztere ist, wie es scheint, bereits für die hiesige Bühne engagirt. Nächster Tage wird ferner der k. k. Hofopernsänger Hr. Labatt aus Wien zu einem Gastspiel hier eintreffen. — **Frankfurt a. M.** Frl. M. Hauck setzte ihre hiesigen Darstellungen am 10. d. M. als Marie im „Waffenschmied", am 12. als Susanne in „Figaro's Hochzeit" und am 14. als Zerline im „Don Juan" fort. Die Coloratursängerin Frl. Prohaska aus Wien hat mit der hiesigen Stadttheaterdirection einen dreijährigen Contract abgeschlossen. — **Hannover.** Frau Barnay-Kreutzer wurde neuerdings für die hiesige Oper engagirt. Am 10. d. M. sang Frl. v. Domasi aus Frankfurt a. M. hier die Prinzessin in den „Hugenotten"; Tags darauf wurde mit Weber's „Freischütz" die Opernsaison des Hoftheaters geschlossen. — **Leipzig.** Am 14. d. M. debutirte Frl. Link vom Stadttheater zu Cöln als Gretchen in Gounod's „Faust" und wurde seitens des Publicums freundlich aufgenommen. — **Magdeburg.** Am 10. („Weisse Dame") und 13. d. M. („Freischütz") gastirte im Victoria-Theater Hr. Speith von der Hofoper zu Dessau; bei der zweitgenannten Vorstellung wirkte ferner noch eine Gastin, Frl. v. Ferenczy vom Nationaltheater zu Berlin, mit. — **Mannheim.** Am 14. d. M. gastirte hier im „Fidelio" der grossherzogl. baden. Hofopernsänger Hr. Benno Stolzenberg aus Carlsruhe; die Leitung der Oper hatte diesmal der königl. preuss. Hofcapellmeister Hr. Carl Reiss aus Cassel übernommen. — **Prag.** Die Abschiedsvorstellung der Italiener im Neustadttheater bot am 9. d. M. Fragmente aus „Traviata", „Troubadour", „Rigoletto" und „Dom Pasquale". Im czechischen Nationaltheater gastirten am 14. d. M. die HH. J. Schwarz vom Hoftheater zu Altenburg als Rigoletto und Andreoli di Stagno von der Hofoper zu Madrid als Herzog im „Rigoletto". — **Stuttgart.** Hr. Dr. Pockh vom Darmstädter Hoftheater gab am 16. d. M. hier den Cardinal in der „Jüdin". — **Weimar.** Die k. k. österreich. Hofopernsängerin Frl. Ilma von Murska wird demnächst als Prinzessin in „Robert der Teufel" hier auftreten. — **Wien.** Die hiesigen Gastspiele der Damen Orgeni und Grün erreichten nur kurze Dauer und waren nur von massigem Erfolge begleitet. Frl. Orgeni beschloss ihre Darstellungen am 9. d. M. als Gretchen, und Frau Grün beendete die ihren am 14. als Donna Elvira, nachdem sie zuvor (am 10.) noch als Selica aufgetreten war. Am 15. wurde mit „Rienzi" die Opernsaison des Hoftheaters geschlossen; die Ferien dauern bis 31. Juli. Bald nach der Wiedereröffnung des Hofoperntheaters werden an demselben Frl. Tellini und Frl. Schröder, Beide vom Hoftheater zu Stuttgart, eine Reihe von Gastvorstellungen geben.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 15. Juni: „Ihr Kinder Israel, lobet den Herrn", Motette für 2 Soprane und 1 Alt mit Orgelbegleitung von Mendelssohn; „Siehe, um Trost war mir sehr bange", Motette von E. F. Richter. Nicolaikirche am 16. Juni: „Aus der Tiefe rufe ich" von E. F. Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 26. Mai: „Hoffnung lässt nicht zu Schanden werden" von Kücken; „Alta trinita beata", italienische Melodie aus dem 15. Jahrhundert (für vierstimmigen Chor bearbeitet von H. Giehne); „Steig auf, du Lied im höhern Chor" von M. Hauptmann. Am 2. Juni: „Aus meines Herzens Grunde" von H. Giehne; „Der Herr ist Gott, sein ist Himmel und Erde" von Beethoven (für Chor bearbeitet von H. Giehne). — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 16. Juni: „Gesegnet ist der Mann, der sich auf den Herrn verlässt", Chor (mit dem Choral „Wer in dem Schutz des Höchsten ist") von H. Bellermann. St. Jacobikirche am 16. Juni: „Mache dich auf, werde Licht", Chor a capella von F. Kücken. — **Dresden.** Frauenkirche am 15. Juni: „Richte mich, Gott, und führe meine Sache", achtstimmige Motette von Mendelssohn; „Die Nacht ist gekommen", Abendlied von M. Hauptmann. — **Düsseldorf.** Garnisonkirche am 8. Juni: „Jehova, deinem Namen sei Ehre, Macht und Ruhm", Choral von X.; „Sanctus dominus deus Sabaoth" von Bernhard Ans. Weber; „Der Herr ist auferstanden", Chor von A. Neithardt; „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" (mit dem Choral „Christus, der ist mein Leben"), fünfstimmige Motette von Joh. Mich. Bach; „Wenn ich ihn nur habe" von C. Breitenstein; „Jesu, dir sei ewig Preis", für vier Männerstimmen von Adam Gumpeltzheimer; „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz", sechsstimmige Motette von Andr. Hammerschmidt; Sätze aus dem 68. Psalm für achtstimmigen Chor von Ferd. Schulz, Op. 30. — **Weimar.** Stadtkirche am 16. Juni: Achtstimmiger Chor aus dem 50. Psalm von F. Wüllner. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 16. Juni: Heilig-Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Sechter und Salieri. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 16. Juni: Grosse Messe in F (neu) nebst Einlagen von Anton Bruckner. Dominicanerkirche am 16. Juni: Sonntagsmesse No. 3 in B von R. Führer mit Einlagen von C. Wolf und L. Weiss. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 16. Juni: Messe in C von M. Haydn mit Einlagen von J. Krall und Cherubini.

## Opernübersicht.

(Vom 8. bis 15. Juni.)

**Leipzig.** Stadtth.: 8. Prophet; 11. Fra Diavolo; 14. Margarethe. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 9. Czaar und Zimmermann; 12. Maurer und Schlosser; 14. Oberon. Kroll-Th.: 8. Figaro's Hochzeit; 9. Alessandro Stradella; 10. Martha; 11. Freischütz; 12. u. 14. Weisse Dame; 13. Troubadour; 15. Jüdin. Nationalth.: 8. u. 12. Waffenschmied; 9., 10. u. 14. Hugenotten; 11. u. 15. Freischütz; 13. Martha. Walhalla-Volksth.: 12. u. 14. Flotte Bursche. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 8. u. 9. Ente mit drei Schnäbeln (Jonas). — **Breslau.** Lobe-Th.: 10. Flotte Bursche; 13. Herr und Madame Denis (Offenbach). — **Dresden.** Königl. Hofth.: 8. Lohengrin; 9. Martha; 11. Fra Diavolo; 12. Freischütz; 13. Hans Heiling; 15. Hugenotten. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 9. Orpheus in der Unterwelt; 10. Waffenschmied; 12. Figaro's Hochzeit; 14. Don Juan. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 10. Hugenotten; 11. Freischütz. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 10. Weisse Dame; 13. Freischütz. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 9. Lustige Weiber von Windsor; 14. Fidelio. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 9. Lohengrin; 11. Mignon; 13. Margarethe. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 10. Postillon von Lonjumeau. Neustädter Th.: 9. Fragmente aus La Traviata, Dom Pasquale, Il Travatore und Rigoletto. Novomestské divadlo: 8. Prodaná nevesta (B. Smetany); 14. Rigoletto. Letni divadlo na hradbach: 10. Princezna Trebizondská; 13. u. 15. Carovny prsten („Morilla" von Hopp). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 9. Hugenotten; 13. Rigoletto. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 10. Stumme von Portici. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 8. Freischütz; 9. Margarethe; 10. Afrikanerin; 12. Lohengrin; 14. Don Juan; 15. Rienzi. Carl-Th.: 8. Insel Tulipan; 14. u. 15. Tromb-Alcazar (Offenbach). Theater an der Wien: 13. Voyage en Chine (Bazin); Le petit Faust (Hervé). Strampfer-Th.: 8. u. 13. La Traviata; 9. Lucia di Lammermoor; 14. Moses.

## Journalschau.

Echo No. 24. Eine Stimme der Natur. Untersuchungen über das Echo. — Das Requiem seit hundert Jahren und das Requiem von F. Lachner. Von A. W. Ambros. — Kunstnachrichten. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 24. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 25. Kritik („Die Auswanderer" von F. Mair). — Berichte und Notizen.

Urania No. 5 Aus der Kinderwelt. Gedichte von J. Altmann. — Beschreibung einiger Orgeln. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes. — Musikbeilage: 2 Choralvorspiele von Th. Kewitsch.

### Musikalische Kannegiesserei.

Signale No. 30 zur Wahrung ihres Charakters als musikalisches Witzblatt:

„Auch die Bayreuther Nibelungentheatergrundsteinlegungsaffaire — das bestgepuffte und bereclamirte musikalische Maiereigniss — ist glücklich überstanden. Hauptphasen desselben waren: Vervehmung der Kritik überhaupt und Hinauswerfungsversuch eines Recensenten im Besonderen, Adorirung des Herrn und Meisters in allen Dur- und Molltonarten, die historischen Probereden und Redeproben des Genannten, gründlichste Bierprüfung (schade, dass Hr. Senff nicht wenigstens diesem, seinem Urtheilsvermögen als Redacteur eines musikalischen Blattes noch am ehesten sich anpassenden Theil des Festes beigewohnt hat!), der „Kaiser-Marsch", der „Huldigungsmarsch", und dann auch noch ein wenig die „Neunte", welche man in Bayreuth noch nie so gut gehört zu haben sich erinnert".

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die neueste Aufstellung der bei der Tonkünstlerversammlung in Cassel thätigen Solisten nennt Frl. M. Breidenstein aus Erfurt, Frau Hempel-Kristinus aus Cassel, Frl. M. Hertwig und Frl. M. Klauwell aus Leipzig, Fr. Dr. Merian-Genast aus Weimar, Fr. Müller-Berghaus aus Chemnitz, Fr. Raff-Genast aus Wiesbaden, die HH. Prof. Fitzenhagen aus Moskau, Fleischhauer und Leop. Grützmacher aus Meiningen, R. Heckmann aus Leipzig, Jacobsen aus Leipzig, Jacobsohn aus Bremen, Klesse aus Leipzig, Jul. Krause aus Berlin, Lorleberg aus Cassel, von Milde und L. Müller aus Weimar, Ratzenberger aus Düsseldorf, Rundnagel und E. Schmitt aus Cassel, von Schlözer aus St. Petersburg, Svendsen aus Christiania, Uhlrich aus Sondershausen, Urspruch aus Frankfurt a. M., Voigtmann aus Sangerhausen, Wilhelmj aus Wiesbaden und Wipplinger aus Cassel. Als Dirigenten werden die HH. Erdmannsdörfer, Hempel, Lassen und Müller-Hartung gegenüber einem Orchester von circa 110 Mann und einem Chor von 250 Sängern in Function sein. — Als Notiz dürfte manchem Festtheilnehmer die Nachricht angenehm sein, dass für dieses Fest auf allen Stationen der Magdeburg-Leipziger und Halle-Nordhausen-Casseler Bahn zur Hälfte des Preises und zu allen Zügen (Schnell- und Personenzügen) giltig Billets zu haben sind. Diese haben eine Dauer vom 23. Juni bis 5. Juli und sind ohne Legitimationskarten zu bekommen, sodass auch den Zuhörern diese Vergünstigung zu Theil wird. Da zu hoffen steht, dass auch andere Eisenbahndirectionen in gleich liberaler Weise verfahren werden, so wird es im Interesse der an der Casseler Versammlung Betheiligten liegen, sich bei den betreffenden Bahnen selbst darnach zu erkundigen.

* Hr. Dr. J. Alsleben in Berlin, Vorsitzender des dortigen Tonkünstlervereins, richtet an die deutschen Tonkünstlervereine die Bitte, „dem gemeinschaftlichen Abkommen gemäss bei der bevorstehenden Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Cassel sich durch Delegirte vertreten zu lassen, welche zu einer daselbst zu vereinbarenden Zeit zu einer Berathung über die Interessen der verbundenen Vereine zusammentreten".

* Die diesjährigen Berliner Hofopernferien dauern bis zum 15. August.

* In München sollen im Ganzen vier Musteraufführungen Wagner'scher Opern unter Bülow's Leitung stattfinden, und zwar zwei des „Fliegenden Holländer" und zwei von „Tristan und Isolde". Den Holländer wird Hr. Kindermann und den Tristan Hr. Vogl singen.

* Neuerdings wurde wieder einmal das Gerücht verbreitet, das Scala-Theater zu Mailand beabsichtige im nächsten Frühjahr Wagner's „Tannhäuser" und „Lohengrin" unter persönlicher Leitung des Componisten, dem auch das Recht der Rollenvertheilung zugestanden sein sollte, zur Aufführung zu bringen.

* Carl Goldmark's Oper, „Die Königin von Saaba", welche jetzt vollständig fertig gearbeitet ist, dürfte zunächst im Wiener Hoftheater über die Bretter gehen.

* Rheinberger's Oper „Des Thürmers Töchterlein" soll kommenden Herbst auch an der Berliner Hofoper in Scene gehen.

* Das Franzius-Theater in Gohlis bei Leipzig wurde am 16. d. M mit dem „Troubadour" eröffnet

* Der dänische Pianist Hr. F. Hartvigson hat mit Glück in einem der letzten philharmonischen Concerte in London debutirt. Er hatte, wie schon einmal erwähnt, den Muth, Liszt's Esdur-Concert zu spielen.

* Die beiden Häupter der Deutschen freien Hochschule in Berlin, die HH. Jacobi und Graf Tyszkiewicz, sind in ein sehr bedenkliches Verhältniss zu einander gerathen. Der Hr. Graf hat eine für den Stifter wenig schmeichelhafte „Denkschrift" über gewisse Vorfälle anfertigen und in Umlauf setzen lassen, in den letzten Nummern der „Post" sind hingegen sehr amusante Verhältnisse des Hrn. Grafen selbst in die Oeffentlichkeit gebracht worden.

**Gestorben**. Der namentlich um die Inscenirung Wagner'scher Opern in München hochverdiente Opernregisseur Dr. Reinhardt Hallwachs ist am 2. d. M. in Auerbach (Grossherzogthum Hessen) im besten Mannesalter gestorben. — Der als Componist, Orgelvirtuos und Pianist bekannt gewordene Stuttgarter Conservatoriumsprofessor E. Tod ist am 7. d. M. verschieden. — Freiherr von Nass, ein Schüler L. Spohr's und namentlich in den musikalischen Kreisen Dresdens sehr geachtet, starb daselbst am 8. d. M.

## Kritischer Anhang.

**Emil Krause**. Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 30. Hamburg, Fritz Schuberth.

Dieses Op. 30 enthält zwar keine absolut schlechte oder hässliche Musik, aber durchgehends doch nur solche, von der man eigentlich nicht weiss, weshalb sie niedergeschrieben und gedruckt worden ist. Hat man den ersten Satz dieser Sonate durchgespielt, so sieht man unwillkürlich seinen Partner an, als wollte man fragen: „Sollen wir weiter gehen oder nicht?", nicht weil man die Sache nicht versteht, sondern einfach, weil sie keinen Reiz hat. Wollen wir deshalb diese Sonate auch nicht geradezu verdammen, so müssen wir doch befürchten, dass dieselbe neben dem vielen Vorzüglichen und Mittelguten, was diese Gattung bereits aufzuweisen hat, einen schweren Stand haben dürfte.

G. H. W.

**Gustav Jensen.** 2 Stücke für Violine und Pianoforte, Op. 1. No. 1. Romanze. No. 2. Allegro appassionato.

Dass der Name Jensen in der musikalischen Welt einen guten Klang hat, wird dem vorliegenden Op. 1 insofern zu Statten kommen, als dadurch von vornherein die Aufmerksamkeit auf dasselbe gelenkt wird. Wir gönnen ihm diesen Vortheil von Herzen gern, denn es kann auch an und für sich entschieden Anspruch auf freundliche Beachtung machen, und wer es kennen gelernt, wird sich gewiss nicht unbefriedigt fühlen. Dem naheliegenden Vorwurf, dass namentlich das zweite Stück entsetzlich schwer zu spielen sei, ist der Componist von vornherein dadurch begegnet, dass er die beiden Stücke auf dem Titel ausdrücklich als „für den Concertvortrag bestimmt" bezeichnet. Wir wollen deshalb hierüber nicht mit ihm rechten, wenngleich nicht zu leugnen ist, dass die Sache, vom praktischen Standpunct aus betrachtet, immerhin ihre bedenkliche Seite hat. Es muss aber freudig constatirt werden, dass sowohl Form als Inhalt der vorliegenden Stücke ein beredtes Zeugniss dafür ablegen, dass es dem Componisten weder an der erforderlichen Technik fehlt, um aus seinen Gedanken Etwas machen, noch auch an eigenen Gedanken, um seine Technik, verwerthen zu können. — Spieler mit tüchtig gebildeter Technik mögen die Stücke einmal ordentlich vornehmen; denn vermittelst des blossen Durchspielens ist hier nicht viel zu erreichen. G. H. W.

**Arnold Gassmann.** Das deutsche Lied, für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 10 Ngr. Zürich und St. Gallen, P. J. Fries.

Trotzdem dass der 1. Tenor am Ende dieses Liedes bis zum eingestrichenen H in die Höhe getrieben wird, dürfte dasselbe nicht von zündender Wirkung sein; wir meinen, es macht sich dasselbe auf dem Papier besser, als in *praxi*, da die Stimmführung jener Glätte entbehrt, die dem einfachen Volksgesange eigen sein muss. Am Clavier klingt Manches recht gut, was dem Sänger nun und nimmer passen kann. —e—

**Eduard Tauwitz.** 3 Lieder für 4 Männerstimmen, Op. 94. Partitur und Stimmen 22½ Sgr. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz.

Die Texte, sämmtlich von Heinrich Pfeil („Des Sängers Welt" — „Zum Quartett gehören Vier" — „Sänger-Testament") sind zwar nicht, wie sich vielleicht schon aus den eben mitgetheilten Ueberschriften errathen lassen dürfte, hochpoetischen Inhalts, aber recht warm empfunden und werden, da sie in gleicher Eigenschaft musikalisch wiedergegeben sind, die fröhliche Stimmung der Sängerkreise erhöhen, namentlich No. 2, welches Lied die Saiten des Humors in vollem Maasse anschlägt, ohne sich jedoch zu überschlagen. Der Componist ist auf die Intentionen seines Dichters eingegangen und hat den rechten Ton, die passende Klangfarbe gefunden. Bei No. 1 wird der Sänger gut wandern, bei No. 2 behäbig trinken, bei No. 3 „Sängertestament" aber in sich einkehren und bedenken: — Alles mit Vorsicht und in bescheidenem Maasse, des dereinstigen Endes halber. —e—

**Ferdinand Möhring.** 12 deutsche Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor, Bass. Mit verbindenden Worten von Rudolph Schulz. Op. 77. Partitur à Heft 12| Sgr. Die 4 Stimmen à Heft 28 Sgr. Schleusingen, Conr. Glaser.

Das uns vorliegende 2. Heft, No. 7—12 enthaltend, bringt zunächst: „Prinz Friedrich Carl", einfach und frisch, wie es die Worte verlangen. No. 8: „Vor Metz" von Schlotmüller, in Marschbewegung componirt, hat mehrere recht interessante Harmoniefolgen. No. 9: „Der Schmied von Sedan" (Th. Röbel) erfreut sich eines guten Stimmenflusses. Auch No. 10—12: „Die deutschen Gräber in Frankreich", „Zuversicht" und „Friedenshymne" werden von Vereinen für gemischten Chor nicht ungern gesungen werden. Hrn. Möhring's Muse hat etwas Körniges und Naturwüchsiges. —e—

**Richard Wüerst.** Drei Lieder aus Paul Heyse's „Jungbrunnen", für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 57. 1. Der Tag wird kühl. 2. Ein Stündlein sind sie beisammen gewest. 3. All meine Herzgedanken. Berlin, Bote & Bock.

Diese Lieder erfreuen durch Wohlklang, Sangbarkeit und Natürlichkeit, ohne deshalb Anspruch auf höhere Bedeutung zu machen; sie seien daher gebildeten Dilettanten bestens empfohlen. *B.*

**Briefkasten.** *Th. G.* in *St. G.* Sie haben uns bez. der Kirchenmusik seinerzeit falsch verstanden. Die betr. Angaben müssen uns immer gleich nach den Aufführungen zugehen. Die von Ihnen beliebte Zusammenstellung ist daher unverwendbar. — Geradezu naiv finden wir Ihren Vorschlag, Ihre Messe von R., dem Sie sie gewidmet haben, „in empfehlendem Sinne" besprechen zu lassen. — *A. Sch.* in *D.* Wir können Ihnen kaum den rechten Grund zum Abbrechen der betr. Versuche angeben. — *R. S.* in *B.* So viel wir wissen, wird man Ihnen in dieser Beziehung von Königsberg aus dienstbar sein können, wo J. M. vor seiner ruhmvollen Redactionsführung lebte und in gewissen dortigen Kreisen ein eigenthümliches Andenken zurückgelassen hat. — *C. C.* in *B.* Einverstanden! — *F. N.* in *C.* Wir könnten Ihnen mit ähnlichen Ergötzlichkeiten, die dieser Herr Doctor an anderen Orten verübt hat, dienen. Kommt Zeit, kommt Rath!

# Anzeigen.

[221.]
## Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.
# Novasendung No. 4 von 1872.

**Bach, Dr. O.,** Op. 22. Trio No. 2 (Esdur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. . 4 15

**Behr, François,** Op. 304. Poésies musicales pour Piano.
No. 1. Solitude. . . . . . . . . . — 10
„ 2. Désir d'amour. . . . . . . . — $12\frac{1}{2}$

**Bolck, O.,** Op. 33. Charakterbilder. Sechs leichte Clavierstücke zur Bildung des Vortrags.
No. 1. Erinnerung an süsse Vergangenheit. — 5
„ 2. Scherz und Ernst . . . . . . — 5
„ 3. Carnevalstreiben . . . . . . — 5
„ 4. Frühlingssehnsucht . . . . . — 5
„ 5. Greif mich . . . . . . . . — 5
„ 6. Ländlicher Tanz . . . . . . . — 5

**Brah-Müller, Gustav,** Op. 33. Zwei Sonatinen für Pianoforte.
No. 1. A dur . . . . . . . . . . — $17\frac{1}{2}$
„ 2. G moll . . . . . . . . . . — 15

**Germer, H.,** Op. 17. Auf Meereswogen. Tonstück für Pianoforte . . . . . . . . — 15
—— Op. 18. Sehnsucht. Tonstück für Pfte. — $12\frac{1}{2}$

**Kindscher, L.,** Op. 12. „Wo sie weilt". Gedicht von E. Reiniger. Humoristische Trilogie einer und derselben Person: Dichter, Bräutigam, Ehemann, für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . — 10

**Kontski, Ant. v.,** Op. 220. Fünf Phantasien über russische Lieder für Pianoforte.
No. 1. Die Augen. Der Kienspahn. 2 Romanzen von L. Jotti. . . . . . — 15
„ 2. Lass mich, von P. Makazow. Ich erwarte dich, von W. Sokolow. — $17\frac{1}{2}$
„ 3. Ich kenn ein Auge, v. H. Kotschubey. Lang wart ich auf dich, v. P. Makazow. . . . . . . . . . . — 15
„ 4. Zwei kleinrussische Lieder . . — $17\frac{1}{2}$
„ 5. Hail Columbia. Gott erhalte den Czaaren. Amerikanische und russische Nationalhymne. . . . . — 15

**Kunkel, Gotthold,** Op. 25. Vier Gesänge für Bariton mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. Am Rheine. Dichtung von H. v. K. — 5
„ 2. Trinklied. Aus dem Schenkenbuch von F. Hornseck . . . . . . — 5
„ 3. Nur kurze Zeit. Nach einer Dichtung des Schweden Topelius, von Hans Wachenhusen . . . . . . . . — 5
„ 4. Dann schnell Camillenthee. Aus dem Buche der Liebe von E. M. Oettinger. . . . . . . . . . — 5

**Merkel, O.,** Hurrah, Germania! Ged. von Freiligrath, für vier Männerstimmen. Part. und Stimmen . . . . . . . . . . — $7\frac{1}{2}$

**Nessler, V. E.,** Op. 56. Drei Grabgesänge für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Am Grabe eines Jünglings. Ged. v. H. Stein. No. 2. Am Grabe einer Jungfrau. Ged. v. F. Oser. No. 3. Letzter Gang. Ged. v. H. Pfeil. Partitur und Stimmen . . . — 15

**Staab, J.,** Op. 36. Le Retour au Monde. Mazurka brillante p. Piano . . . . . . — 5
—— Op. 40. La Paix rétablie, Nocturne p. Piano. — 10
—— Op. 44. Kladderadatsch. Grosses Potpourri für Pianoforte . . . . . . — 15

**Stiehl, H.,** Op. 86. Spaziergänge im Schwarzwald. Vier Stücke für Pianoforte.
No. 1. Auf der Höhe . . . . . . . — 10
„ 2. Im Walde . . . . . . . . — 10
„ 3. Im Höllenthal . . . . . . . — 10
„ 4. Am Titisee . . . . . . . . — 10

**Vogel, M.,** Op. 9. Zwei Tanz-Rondos im leichten und angenehmen Stil und mit besonderer Berücksichtigung für den Gebrauch beim Unterricht für Pianoforte.
No. 1. Polonaise . . . . . . . . . — 10
„ 2. Polka . . . . . . . . . . — 10
—— Op. 12. Drei Märsche für Pianoforte zu vier Händen.
No. 1. Festmarsch . . . . . . . . — 10
„ 2. Trauermarsch . . . . . . . — 10
„ 3. Triumphmarsch . . . . . . . — $7\frac{1}{2}$

**Wieniawski, H.,** Op. 3. Souvenir de Posen. 1re Mazurka caractéristique pour Violon avec accompagnement de Piano . . . . — 15
—— —— transcrite pour Piano seul par Josef Wieniawski . . . . . . . . . . — $12\frac{1}{2}$

**Zopff, H.,** Op. 34. Fünf Männerquartette.
No. 1. Sonntagsfeier, von Reinick. Partitur und Stimmen . . . . . . — $7\frac{1}{2}$
„ 2. Auswandererlied, v. Glasbrenner. Partitur und Stimmen . . . . . — 10
„ 3. Der Krieger Heimkehr, von Ph. H. Wolff. Partitur und Stimmen — $7\frac{1}{2}$
„ 4. Orientalisches Concertino aus den „Bildern des Orients" von H. v. Stieglitz. Partitur u. Stimmen. — 10
„ 5. Kuckuckslied aus: „Verlorne Liebesmüh", von Shakespeare. Partitur und Stimmen . . . . . . . . . — $7\frac{1}{2}$

---

[222.] Bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

# Photographie in Visitenkartenformat
von
# Richard Wagner.
$7\frac{1}{2}$ Ngr.

---

[223.] **Einen Tonkünstler,**

theoretisch und praktisch ausgezeichnet, kann ich demnächst vermitteln. **F. Vollmer,** Institutsdirector in Hannover.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 28. Juni 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 27.



## Die Musik im Sprichwort.

Von **Wilhelm Tappert.**

Auch das Volk denkt und philosophirt, auch das Volk fragt nach dem Zusammenhange in der Welt und sucht den Urgrund der Erscheinungen. Der Weise von Fach zimmert tiefsinnige Axiome, der Dilettant hinter Pflug und Werktisch schnitzt leichtere Waare; Mancher hält sie — mit Unrecht — für eitel Gedankenspielzeng. Das einfältige Sprichwort ist hier unten, was da oben die gelehrte Phrase: beide mag man als Blüthen vom Baume der Erkenntniss, als Früchte langer Beobachtung auffassen. So abweichend der Boden, so verschieden das Gewächs, aber gemeinsam ist diesen Erzeugnissen das Bestreben, Brennpuncte für die unzähligen Strahlen zu finden, Allgemeingiltiges aus dem vielen Besonderen abzuleiten. Wenn der Bauer wiederholt ähnliche Erscheinungen mit annähernd gleichem Verlaufe gesehen hat und dann zu dem Schlusse gelangt: D a s  k o m m t  d a v o n! so hat er nach meinem Dafürhalten eine philosophische Wahrheit ausgesprochen. Mag er als Denker auch nicht z ü n f t i g sein, ist er doch v e r n ü n f t i g.

Hinter dem neckischen Laienspiel schlummert gar häufig ein tieferer Sinn, und darum ist man in den vornehmen Kreisen der „klugen und weisen" Leute schon längst auf die Sprichwörter des Volkes aufmerksam geworden; die Vergessenen wurden wieder hervorgesucht, die Zerstreuten gesammelt. Welch ein Reichthum! Wer hätte sich träumen lassen, dass ihrer so viele wären! Das Lexikon von Wander wird 60,000 deutsche Sprichwörter enthalten! Angesichts dieser Ueberfülle muss Jeder sich herausgreifen, was ihn angeht oder besonders interessirt. Aus der Feder des Freiherrn von Reinsberg-Düringsfeld besitzen wir mehrere kleine Gaben: die Frau im Sprichwort, das Kind im Sprichwort; wenn ich mich recht entsinne, hat er auch das W e t t e r zum Gegenstande einer solchen Monographie gemacht. Mit den musikalischen Sprichwörtern haben sich — anscheinend — nur Zwei beschäftigt: Carl Schulze und ich; des Ersteren Arbeit erschien 1868 im „Echo". Sie beginnt, wie das von einem so fleissigen, gewissenhaften Forscher nicht anders zu erwarten war, mit den „ollen Griechen", dann kommen Römer und Deutsche an die Reihe. M e i n Sammeleifer erstreckte sich nur „soweit die deutsche Zunge reicht".

Eine gefühlvolle Dichterin rühmte der Musik nach, sie habe nie ein Herz betrogen, aber tausend Herzen hoch erfreut. Der Berliner sagt: Da liegt Musik drin! — um anzudeuten, dass ihm eine Sache richtig oder vortrefflich erscheint. Der T o n, also der klingende Stoff für die edle Kunst, ist als f e i n e r oder g u t e r  T o n eine symbolische Umschreibung für Sitte, Gebrauch, Mode. Was ist fein? (Comparativ n o b e l, Superlativ p i k f e i n.) Das hängt von Zeit, Ort und Umständen ab. Auch hier wechseln die Ideale! In „gewissen Kreisen" ist es f e i n: blass auszusehen, kurzsichtig zu scheinen, leise zu sprechen, langsam zu gehen, nie zu lachen, höchstens zu lächeln, lange Weile und lange Nägel zur Schau zu tragen. Andere „Kreise", andere Sitten!

Kurz ist das Leben, lang die Kunst. Wie erlernt man sie in der Spanne Zeit? Ein altes, lateinisches

Sprichwort behauptet: Die Liebe lehrt die Musik, — ein deutsches versichert dagegen: Hunger lehrt geigen und singen. Da haben wir die beiden mächtigsten Triebfedern für alles menschliche Thun: Liebe und Hunger. Ein anderes weist auf die Noth, die Mutter der That, die heilige Noth, die Eisen bricht, die Alles lehrt: beten und arbeiten, ob Liebes- oder Hungersnoth, gleich viel, sie lehrt auch den Affen geigen. An die Tonzeichen knüpfen sich etliche Redensarten. Hiebe nach Noten oder aus dem *ff* (desgleichen uns dem Salze) gibt es, wenn der Lehrer dem faulen Schüler *stipites Coryli* (Haselstaudenzweige) verschreibt, der Meister das verstockte Gemüth des widerwilligen Burschen durch Umschläge von concentrirter Hanffaser zu erweichen bemüht ist. Dann pflegt Alles nach Noten zu gehen, d. i. glatt und schnell! Ach, die Jugend ist gar zu flüchtig, und auf eine Handvoll Noten kommt es ihr niemals an! Sie weiss nicht, wie schnell man ins Fis geräth, d. h. in Versuchung und Stricke, in Verlegenheit und Bedrängniss. Warum sagt man wohl: ins Fis kommen? Die Veranlassung zu diesem Ausdrucke kann eine dreifache sein. Wer als Schüler zum ersten Male aus dem friedlichen Cdur, allwo es nicht Kreuz, nicht Leid gibt, heraustreten muss, um seine geringen Kräfte im Kampfe mit den „Schwarzen" zu erproben, die hier wie anderswo die Oberen sind, der irrt sich leicht. Die früheren Claviere reichten nur bis zum dreigestrichenen *f*; spielte Jemand ein Stück, in welchem das höher gelegene *fis* vorkam, so war der Spieler an dieser Stelle mit seinem Latein zu Ende! Die Stimmung der Instrumente geschah ehemals nach den Gesetzen oder Gewohnheiten der ungleichschwebenden Temperatur; die gebräuchlichen Tonarten wurden auf Kosten der ungebräuchlichen rein gehalten: Fisdur muss damals greulich geklungen haben. Modulirte Einer, so war diese Tonart für den Musiker das, was der Abgrund für den Wanderer ist. Man nahm sich also wohlweislich in Acht, ins *fis* zu gerathen!

Takt ist die Seele der Musik; der feine, richtige Takt gilt daher als Inbegriff der unentbehrlichen Umgangsformen. Die Bezeichnung Betteltterz kann nicht älter sein, als die Singerei, welche in manchen italienischen Opern unter der Rubrik „Duett" sich findet. Mit Terzen zu secundiren, das ist so leicht, dass es jeder Bettler kann, oder: solche Terzengänge zu componiren, das wird selbst dem Bettelmusikanten nicht schwer fallen. Ganz modern scheint der Tischkartenwitz mit dem Ess-Dur zu sein; etwas älter ist die Drohung: Ich werde Dir das Geh-Dur beibringen! Als eine Reminiscenz an die Zeiten der Solmisation kommt mir das Wort faseln vor. (Die Tonbenennungen *ut re mi fa sol la* rühren aus dem Mittelalter her.) Das widersinnige Solmisiren lief oftmals in ein gedankenloses Auf- und Hersagen aus, und das verstehen wir ja unter „faseln". In Mattheson's „Orchestre" (1717) spottet Menippus über die veraltete Gesangmethode:

> Ich denke wohl daran, wie er (der Cantor) mich abgebläut,
> Da ich nicht so geschickt, wie er im fasoliren.

„Gesang verschönt das Leben!" trotz Cantor und Bakel, Guido und Solmisation. „Ein guter Gesang wischt den Staub vom Herzen! Heiterer Gesang hält das Rädchen im Gang", behauptet die Spinnerin; „beim Brauen gesungen, geräth das Bier", hört man im Brauhause; „allein singen und allein dreschen ist eine langweilige Arbeit", versichern die Leute auf der Tenne. „Ein kurzer Gesang wirkt oft mehr, als eine lange Predigt", das wollen die Herren Kanzelredner nicht glauben! „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang!" Dieses Kraftwort Luther's spricht für sich selbst. „Ein süsser Gesang hat manchen Vogel betrogen!" Die dämonische Gewalt des Gesanges wurde früh erkannt; es genügt, an die Sirenen zu erinnern. Auch der welterfahrene Sirach spricht (Cap. 9, 4) warnend: „Hüte dich vor der Sängerin, dass sie dich nicht fange mit ihren Reizen!" Seume unterschätzt jedenfalls die Gefahr, wenn er versichert:

> Wo man singt, da lass dich ruhig nieder, —
> Böse Menschen haben keine Lieder!

„Wer auf dem Markte singt, dem bellt jeder Hund ins Lied"; das kann heissen: sieh dir die Leute an, ehe du deine Kunst zeigst, oder: sei nicht gar zu empfindlich gegen Kritik und Störung; die letztere tadelt schon der Menschenkenner Sirach: „Wenn man Lieder singt, so wasche nicht darein, sondern spare deine Weisheit bis zu einer anderen Zeit!" Man sollte diesen goldenen Spruch am Eingange jedes Concertsaales, am Kopfe jedes Programmes in fettester Schrift anbringen! „Wer schlecht singt, singt viel!" — das passt auf manchen Dilettanten. Auch die einzelnen Stimmen sind sprichwörtlich bedacht; „ein hungriger Magen singt einen bösen Alt", oder „er brummt einen Bass, wie die Hornisse im Stiefel".

„Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen", eine Bemerkung, die man erstmals an den Vögeln gemacht und dann anderweitig bestätigt gefunden hat. Merkwürdig ist die Vorstellung, welche das Sprichwort vom Gesange der Engel erweckt. Sollte man sich nicht eine „süsse Harmonie" darunter vorstellen dürfen? Im Gegentheil! Die Engel im Himmel singen (oder pfeifen) hören bedeutet einen heftigen Schmerz. „Ich werde Sie eine halbe Stunde lang mit angefasstem Gewehr stehen lassen!" drohte mein Unterofficier, „Sie sollen die Engel im Himmel" u. s. w.

„Wess Brot ich esse, dess Lied ich singe!" Ein nützlicher Fingerzeig für kluge, strebsame Leute, ein probates Hausmittelchen, das aber der Zehnte nicht verträgt. „Ich kann ein Lied davon singen!" soll heissen: Ich habs erfahren! „Mit Sang und Klang, mit Pauken und Trompeten", d. i. in solenner Weise.

Unter den Instrumenten bildet die Familie der Geigen eine bevorzugte Sippe. Der Componist behandelt das Streichquartett, die Basis im „classischen" Orchester, mit zuvorkommender Aufmerksamkeit, ihm vertraut er seinen besten Gedanken an. Auch das Sprichwort beschäftigt sich viel mit den Saiten-Instru-

menten. „Andere Saiten aufziehen, die unrechte Saite berühren“, diese Redensarten bedürfen keines Commentars. „Jemandem heimgeigen“, heisst: ihm *mores* lehren, den Standpunct klar machen; „die Wahrheit geigen“, eine sehr undankbare Musik; wer sich mit ihr befasst, „dem wird der Fidelbogen um den Kopf geschlagen“. Eben so unergibig ist es, Bettelleuten aufgeigen. Weit erspriesslicher scheint es, nach Jemandes Geige zu tanzen, — Mancher soll schon sein Glück dadurch gemacht haben. „Wenn die Geige stimmt, muss man nicht an den Wirbeln drehen“, neue Variante des Salomonischen Ausspruchs: Alles hat seine Zeit. Unsere Vorfahren nannten die Geige Fidel *); der Name Fidler hat keinen guten Klang mehr, er ist nur noch in der Zusammensetzung mit „Bier“ gebräuchlich. Die Fidel war das Instrument der Freude und galt daher als Symbol der jauchzenden Lust. „Lustig wie eine Fidel“, heisst es in Siebenbürgen, „der Himmel hängt ihm voller Geigen“, sagt man bei uns. Sollte nicht der Ausdruck „fidel sein“ damit zusammenhängen? Wer gerne tanzt, dem ist leicht gefidelt (oder gepfiffen). Die Fidel macht das Fest! Stille mit der Fidel! soviel als: ruhig bist du! Jemandem die Fidel entzwei schlagen, heisst: ihn seiner Hilfsquellen, seiner Stütze berauben; die Redensart hört man häufig beim Kartenspiel, wenn Einer dem Anderen die Trümpfe abzuholen droht. Die Wichtigkeit der ersten Geige und des ersten Geigers — man nennt ihn Concertmeister — konnte dem Auge des Beobachters nicht entgehen. „Die erste Geige spielen“, das sagt man Leuten nach, die gar zu gerne sich tonangebend geberden; auch streng regierende Hausfrauen werden in dieser Weise verdächtigt.

Seitdem es üblich geworden ist, Fürsten-Congresse und Diplomaten-Conferenzen politische Concerte zu nennen, hat es auch niemals an dem nöthigen ersten Geiger gefehlt. Eine geraume Zeit galt Napoleon als Vorspieler, seit einigen Jahren hat Hr. v. Bismarck das Prädicat eines diplomatischen Concertmeisters. Er besitzt die erforderlichen Eigenschaften in hohem Grade, darüber scheint die Welt jetzt einig zu sein! Wie die Strömungen wechseln, die Stimmungen sich ändern! Es ist noch nicht lange her, da hätte die öffentliche Meinung — wäre sie befragt worden — dem Schöpfer des wieder-geeinten deutschen Reiches höchstens die kleine Trommel anvertraut.

Betrachtet man die Saiteninstrumente als eine Familie, so erscheint die Bassgeige als die Grossmutter derselben; dieser Meinung ist auch das Sprichwort. Sehr verbreitet scheint der umschreibende Ausdruck für „betrunken“: er sieht den Himmel für eine Bassgeige an. In manchen Gegenden vertritt hier der Dudelsack die Stelle der Bassgeige.

Eines der wunderlichsten Instrumente war das Trummscheit, die alte Marine-Trompete (fälschlich Marien-Trompete) oder Trompetengeige, *Tromba* oder *Tuba marina*, „so stark auf dem Meere (von den Schiffsleuten) gebraucht wird“, wie es in Walther's Lexikon (1732) heisst, „klingt wie eine Trompete, aber sanfter und angenehmer“. (Schon Virdung [1511] erklärt das Trummscheit für ein unnützes Ding, und doch ist dasselbe bis in dieses Jahrhundert von Bettlern und als Bassinstrument in Nonnenklöstern gebräuchlich gewesen.*) Glaubwürdige Touristen wollen es sogar noch vor wenigen Jahren im Riesengebirge gesehen und auch gehört haben. Prätorius druckt in seinem „Syntagma“ (1619) die Beschreibung des Glarean von 1547 ab. „Die Deutschen, Franzosen und Niederländer gebrauchen heutiges Tages ein Instrument, *Tympanischiza* von ihnen genannt, von dreien dünnen Bretterlein zusammengefugt, meist mit einer langen Darmsaite bezogen, bisweilen mit einer zweiten, nur halb so langen, um die Resonanz der Octave zu gewinnen. Die Spielleute tragens auf den Gassen herum, berühren die Saite lind (ohne Niederdruck!) an den *Sectionibus* (harmonischen Theilpuncten) mit dem Daumen der linken Hand. Die rechte streicht den Bogen über die Saite, gar oben zwischen der linken Hand und dem obersten Theile, also dass allezeit der geringste Theil der Saite den rechten *Tonum* von sich gibt: und lautet von ferne viel anmuthiger als wenn man nahe dabei ist.“

Dieses dreieckige *Monochordum* (Einsaiter) war 5—7 Fuss lang, unten bis 7 Zoll, oben meist nur 2 Zoll breit. Der eigenthümliche Ton dieses Instrumentes, dem einer gedämpften Trompete ähnlich, wurde durch einen besonderen Steg hervorgebracht, auf welchem die Saite ruht. Er hatte beinahe die Gestalt eines kleinen Schuhes, war vorn niedrig und dünn, hinten hoch und stark. Auf seinem starken Ende lag die Saite auf, ihre Schwingungen theilten sich dem leichten Theile mit, wodurch ein schnarrender Beiton erzeugt wurde. Zur Verstärkung dieses Effects brachte man nach Prätorius' Bericht auch wohl „ein subtiles Nägelchen“ an. Die Erinnerung an dieses „unnütze Ding“ ist dem Schlesier verblieben, er bezeichnet sprichwörtlich ein langes, hageres Frauenzimmer (man verzeihe diesen nicht mehr „feinen“ Ausdruck!) als „Trommte-Marie“. Die entlegene „Marine“ wusste sich der Binnenländer durch die naheliegende „Marie“ zu ersetzen.**)

Zu den Verschollenen gehört auch die Leier, *Lyra rustica, tedesca*, deutsche oder Bauern-Leier. Seit 1786, als der Amtsverwalter Biedermann aus Schloss Beichlingen in Erfurt ein Leier-Concert gab, um zu beweisen, dass auch dieses verrufene Instrument salonfähig sei, ist es mehr und mehr heruntergekommen, heutzutage findet es sich nur noch hie und da in der

*) *fides* = die Saiten; ein Fidel, auch Fider (schlesisch), ein dünner Streifen Brot; Fidibus möchte ebenfalls hierher gehören.

*) In Hoffmann's „Kater Murr“ sieht Johannes Kreisler seine früh verstorbene Tante die Meer-Trompete spielen.

**) Aehnliche Umbildungen: Sein Schäfchen ins Trockene bringen, statt: sein Schiffchen aufs Trockne bringen, ferner: „Knaster den gelben hat uns Apollo präparirt“; — ursprünglich ist Apolda gemeint, und dieses allein gibt einen Sinn.

Hand des Bettlers. Ich hatte 1862 auf einer Promenade „über den Kamm" Gelegenheit, unweit der Riesenbande (Schlesien) einen Leiermann in voller Thätigkeit anzutreffen. Die Brandschatzung schien einträglich zu sein; natürlich: so scheusslich die Musik auch war, sie machte den Eindruck einer Rarität, und die zahlreichen Wanderer griffen tiefer in den Säckel. Die Sprichwörter geisseln die Monotonie, das eigenste Element dieses Instruments. 's ist die alte Leier! soll heissen: immer dasselbe. „Leiern" wird auch das unablässige Weinen der Kinder genannt. Besser geleiert als gefeiert, d. i. besser langsam arbeiten als müssig gehen. Bettelmann's Wahrspruch lautet: was ich am Tag mit der Leier verdien, das geht bei der Nacht wieder Alles dahin! „Verwegen wie ein Leiermann"; dieser Ausdruck bezieht sich auf den schwachen Ton des Instruments. Wenn der Drehorgelspieler die Bewohner eines ganzen Stadtviertels auf einmal martern und zinspflichtig machen kann, musste der Leiermatz in die kleinsten Höfe verrufener Häuser, in die engsten Gässchen dringen, keck vor der Nase des grimmigsten Portiers sich mit seinem Jammerorchester aufstellen. Dazu gehört Muth!

Vom Lächerlichen zum Erhabenen, von der Leier zur Harfe! „In der Mühle kann man nicht Harfe spielen". Eine Variation über das Thema: Alles zu seiner Zeit, Jedes an seinem Ort. Ebenso: Flegel und Harfe kann man nicht zu gleicher Zeit spielen. Welcher frauenfeindliche Misanthrop mag nur behauptet haben: mit Harfen und Lauten schönen Damen den Hof machen, nimmt ein böses Alter! Ein Minnesänger, also ein Mann, der in diesem Puncte Erfahrung hatte, weiss nichts von einem bösen Ende, sondern gibt den Rath:

> Wer den Frauen gefallen will,
> Der lerne Gesang und Saitenspiel.

Kunst gibt Gunst, besonders Frauengunst. Schon die Neugier allein bringt dem Musikanten Aufmerksamkeit entgegen:

> Kein Harfner spielt vorm Haus,
> Die Weiber stecken all die Köpfe raus.

(Schluss folgt.)

---

# Kritik.

## Gesangs-Novitäten.

(Fortsetzung.)

### I. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

***Lieder-Album der „Musikalischen Gartenlaube".*** 1. Dies und Das (Jul. Tausch). 2. Nachtlied (Th. Voigt). 3. Mitten im Winter (Moritz Siering). 4. Die brennende Liebe (Fr. Zieglwallner). 5. Der Einsiedler (Herm. Riedel). 6. Wunsch (Th. Günzel). 7. Gewissheit (Fr. Abt). 8. Höhen und Thäler (W. Freudenberg). 9. Kathlin o More (Gustav Stöwe). 10. Nachts (G. H. Witte). 11. Ungeduld (H. Jeltsch). 12. Seligkeit (Aug. Horn). Leipzig, G. H. Friedlein. 1 Thlr. 20 Ngr.

Wie die Verlagshandlung in einem Vorwort zur Kenntniss bringt, sind die in diesem Album enthaltenen zwölf Lieder unter etwa siebenhundert zur Prüfung eingesandten als die zur Aufnahme in dasselbe am würdigsten von den HH. Preisrichtern Capellmeister Reinecke, Prof. Richter und Dr. Langer ausgewählt worden. Da sich die Güte einer künstlerischen Leistung nicht nach Maass und Gewicht bestimmen lässt, und es aus diesem Grunde wahrscheinlich ist, dass auch manches Andere unter den concurrirenden Liedern derselben Auszeichnung werth gewesen wäre, so haben wir, namentlich mit Rücksicht darauf, dass bei der Auswahl eine bestimmte Anzahl nicht überschritten werden durfte, nicht darnach zu fragen, ob die hier ausgewählten Lieder wirklich die besten sind, sondern ob sie für sich allein betrachtet als gut und einer Aufnahme würdig gelten können, und diese letztere Frage muss mit einem entschiedenen „Ja" beantwortet werden. Unter den hier aufgenommenen Liedern befindet sich keines, das nicht mindestens einer Veröffentlichung werth ist; die meisten derselben aber können sogar den besten Liedern der Neuzeit an die Seite gestellt werden. Zu den letzteren zählen wir hauptsächlich die Compositionen von Voigt, Riedel, Günzel, Freudenberg, Witte, Stöwe (nach unserem Dafürhalten die durch Wahrheit und Tiefe der Empfindung vorzüglichste) und Horn. Da bei der Auswahl neben künstlerischem Werth auch möglichste Popularität und mässiger Stimmumfang bestimmend gewesen, so kann dieses Lieder-Album Sängern jeder Gattung aufs Wärmste empfohlen werden.

---

**Ludwig Scherff.** Die Lieder der Verliebten. Ein Cyklus von zwölf Wechselgesängen für Sopran und Bariton nach eigener Dichtung, Op. 12. Hamburg, G. W. Niemeyer. 1 Thlr. 10 Ngr.

Sowohl die dichterische als musikalische Conception dieses Liedercyklus entbehrt aller Wahrheit und Wärme der Empfindung, sowie auch der Noblesse im Ausdruck. Der demselben zu Grunde liegende Vorwurf, die Empfindungen zweier Liebenden von der ersten Begegnung bis zum Bewusstsein und Geständniss der Liebe in Wechselgesängen sich aussprechen und von Lied zu Lied steigern zu lassen, ist bereits von Chamisso in „Frauenliebe und Leben" (von Schumann so herrlich componirt), und in noch grösserer Ausgeführtheit in „Lebenslieder und Bilder" in so vollendeter Weise zu Ausdruck und Gestaltung gebracht, dass der Wunsch nach einer nochmaligen Behandlung dieses Stoffes überhaupt keinen Raum mehr gewinnt; am wenigsten jedoch, wenn die Leistung eine den vorhergegangenen Meisterwerken gegenüber so abfallende ist, wie die in Rede

stehende. Was zunächst die textliche Handhabung anlangt, so wollte der Dichter seinen Gesängen als Ganzes dadurch eine abgerundete Form geben, dass er jedem Liede genau dieselbe Metrik, Eintheilung und Länge (4füssige Jamben, 4 Verse, 3 Strophen) zuertheilte, ein Verfahren, dessen Monotonie sich schon beim blossen Lesen der Gedichte fühlbar macht, ganz besonders aber auf die musikalische Gestaltung einen nachtheiligen, weil rhythmisch einengenden Einfluss übt. Die Gedanken selbst sowie deren Aeusserungsweise sind, wo sie nicht an Chamisso anklingen, meist ziemlich dürre und entbehren jedes Adels und jeder poetischen Weihe; auch finden sich Härten in der Form des Ausdrucks, wie z. B. „Ach du weisst nicht, sollst du jubeln oder ob dir bangen soll?" u. A. Dennoch könnte man über die letzterwähnten Mängel allenfalls noch hinwegsehen, wenn sich nur in der Musik eine innerliche Durchdringung des Stoffes kundgäbe; doch auch hier fehlt jedes leuchtende Fünkchen, jedes erwärmende Herzbluttröpfchen. Die Ausdrucksmittel, deren sich der Componist zur Veranschaulichung seiner Intentionen bedient, sind so äusserlicher, phrasiger Art, dass man „die Absicht merkt und verstimmt wird". Auch die Musik weist Härten auf, die deshalb übel wirken, weil sie nicht als charakteristische, aus unmittelbarer Eingebung hervorgegangene Ausdrucksmittel erkennbar sind. Als solche führen wir z. B. an: aus No. 1 die enharmonischen Modulationen vom 11. bis 15. Takt; aus No. 5 das übel dissonirende *ges* im 6. Takt; auf Seite 21 die plötzliche Wendung nach A dur im 2. Takt; die plumpe Mischung von Dur und Moll zur Unterscheidung des „Jubels" und des „Bangens" am Ende des 7. Liedes; auf Seite 29 die Verbindung der beiden Accorde vom 3. zum 4. Takt u. s. w. — Das ganze Opus macht den Eindruck, als ob es aus ihm tönte: „Ich möchte wohl, aber das Vollbringen fehlt mir".

---

**Eduard Tod.** Zwei Gesänge, Op. 17. 1. Mein Glück. 2. Antwort. Stuttgart, Ed. Ebner. 10 Ngr.

—— Zwei Gedichte in schwäbischer Mundart (ged. von Grimminger), Op. 18. 1. Unterm Fenschter. 2. Trauriger Morgen. Stuttgart, Ed. Ebner. Einzeln à 5 Ngr.

In den Tod'schen Liedern macht sich neben manchen interessanten und auch wahrempfundenen Zügen wiederum so viel Gesuchtes, Eckiges und Herbes breit, dass die günstige Totalwirkung durch die letzteren überhand nehmenden Eigenschaften wesentlich beeinträchtigt wird. Am wenigsten geschieht dies noch in den schwäbischen Liedern, die im Ganzen natürlich verlaufen und überhaupt als sinnig empfunden bezeichnet werden können, wenn auch die Melodik der Singstimme hin und wieder etwas phrasig und die Begleitung zu sehr gekünstelt ist, was Liedern volksthümlichen Charakters am wenigsten ansteht. Die meisten Absonderlichkeiten und harmonischen Geschmacklosigkeiten aber finden sich im ersten Liede aus Op. 18 (siehe z. B. Takt 2, 6, 14 und 22). Ein hübscher Zug im zweiten Liede ist die nach vorangegangenem Meerestoben plötzlich eintretende Ruhe mit dem Quintsextaccord *h-d-f-g* und der darauf folgenden Cantilene, die in einer interessanten comparativen Beziehung zu einer früheren Stelle im Liede steht. Leider finden sich aber auch in diesem sonst anmuthigen Liede herbe und ungeschickte Momente, wie z. B. auf Seite 6 im 12. Takte der Zusammenklang von *dis* und *d* in dieser Fassung; ferner vom 17. zum 18. Takte der Sprung der Singstimme von *dis* zu *g*; im folgenden Takte die Betonung des Wortes „es" u. m. A. — Immerhin dürfte es nicht uninteressant sein, die Bekanntschaft dieser Lieder zu machen.

---

**Josephine Lang.** Sechs deutsche Lieder (ged. von C. Reinhold). 1. Traumleben. 2. An einer Quelle. 3. Ob ich manchmal Dein gedenke. 4. Frühling ist gekommen. 5. Lebt wohl, ihr Berge. 6. Zu Tod möcht ich mich lieben. Stuttgart, Ed. Ebner. 2 Hefte à 15 Ngr.

—— Zwei Lieder (ged. von Kunde), Op. 34. 1. Im reinsten Gold ich treu bewahr. 2. Die Blumen sind alle verblüht. Stuttgart, Ed. Ebner. 10 Ngr.

In diesen Liedern tritt uns frische, sinnige Empfindung, natürlich fliessende Melodik in der Singstimme, gepaart mit guter Declamation, ungezwungene und dem Inhalt entsprechend charakteristische Begleitung, sowie formelle Gewandtheit entgegen. Alle diese guten Eigenschaften zusammengenommen werden diesen zierlichen, anmuthigen Liedern hoffentlich bald viele Freunde und noch mehr Freundinnen erwerben, um so eher, als es an sich schon interessant ist, dass eine Dame Componistin ist, und noch dazu eine so geschickte. Leider sind die dem Op. 27 zu Grunde liegenden Texte von Reinhold nicht frei von wesentlichen Mängeln: die guten Gedanken darin sind nicht neu, die allenfalls neuen barock oder überschwenglich, die äussere Kundgebung derselben schwerfällig, zum Theil verworren; im Ganzen genommen tragen die Dichtungen den Stempel des Dilettantischen. — Zu den bestgelungenen Liedern (als musikalische Compositionen) dürften aus Op. 27 No. 3, 4 und 6 (abgesehen von der coupletartigen Wiederholung der ohnehin etwas ans Triviale streifenden letzten 8 Takte als Schluss-Ritornell in diesem letzten Liede), ferner No. 1 aus Op. 34 zu zählen sein. (In dem letzteren sind einige ♭ vergessen worden, und zwar Seite 3, Zeile 2, Takt 5 vor *g*; S. 4, Z. 2, T. 5 vor *f* und zwei Takte später ebenfalls vor *f*.)

(Fortsetzung folgt.)

β

## Biographisches.

### Erika Lie.

(Mit Portrait.)

Es war am 14. December 1871, als die Künstlerin dieses Namens im Gewandhause zu Leipzig zum ersten Male auftrat. Sie war hier fast gänzlich unbekannt, und Mancher mochte die Wahl des unzählig oft gehörten F moll-Concertes von Chopin, mit welchem sie debutirte, wohl für gewagt halten. Sofort erkannte man jedoch in der Clavierspielerin eine Erscheinung, welche im Glanze voller künstlerischer Reife den überraschten Zuhörern sich gegenüberstellte. Man fand eine meisterhaft abgeklärte Technik in dem Spiele, feinen Geschmack und hohe Anmuth in dem Vortrage, seelische Wärme und dichterisches Walten in der Darstellung, — im Ganzen eine Leistung so hervorragender Art, dass man nicht Anstand nahm, dieselbe in die Sphäre erster Rangordnung einzustellen. Den gleichen Erfolg hat die Künstlerin seitdem überall davongetragen, wo sie in Deutschland als solche sich kundgab: sie ist in kurzer Zeit zu einem bedeutenden, so wohlverdienten wie festgegründeten Rufe gelangt.

Erika Lie ist in Kongsvinger, einer kleinen Stadt in der Nähe von Christiania, am 17. Januar 1845 geboren. Dort war ihr Vater Advocat, und sowohl er als ihre Mutter, wie ihre älteren Schwestern pflegten im häuslichen Kreise die Musik in edler und liebevoller Weise. Von ihrer Mutter und der einen Schwester erhielt Erika den Unterricht in der Musik bis zu ihrem fünfzehnten Lebensjahre. Der Vater starb; die hinterlassene Familie zog nach Christiania, woselbst dann der Componist Halfdan Kjerulf den weiteren Unterricht der jungen Clavierspielerin, das bedeutende Talent derselben wohl erkennend, in treue Fürsorge nahm. Ein Jahr später wandte sich Erika mit ihrer Schwester nach Berlin, um hier für einen Winter bei Prof. Kullak ihre künstlerischen Studien fortzusetzen und zugleich ihre Ausbildung durch die reichlich dort sich darbietende Gelegenheit, gute Musik zu hören, möglichst vielseitig zu fördern Leider starb, während die Schwestern von ihrer Heimath abwesend waren, ihre Mutter. So standen dieselben allein. Dieser Umstand bewog Erika, längere Zeit in Berlin zu bleiben und sich hier, dem maassgebenden Rathe des Prof. Kullak Folge leistend, ganz zur Künstlerin auszubilden. Sie verweilte vier Jahre in Berlin, indem sie während der beiden letzten Jahre zugleich als Lehrerin in Kullak's Akademie der Tonkunst thätig war. In jeder der jährlichen öffentlichen Prüfungen dieser Akademie trat Erika auf, und nach Beendigung ihrer Studien gab sie auf Kullak's Rath ein eigenes Concert, das von bestem Erfolge begleitet war. Hierauf ging die Künstlerin in zwei Wintern nach London. Dort hat sie, ebenso wie in Copenhagen, Stockholm, Christiania und anderwärts, viele Concerte gegeben. In Stockholm wurde sie zum Ehrenmitglied der königlichen musikalischen Akademie ernannt. Im letztverflossenen Winter hat sie, wie sie selbst sagt, „ihr Glück in Deutschland versuchen wollen und hat im Gewandhaus angefangen", wo sie drei Mal aufgetreten ist. Von da aus ist sie später nach Hamburg, Cöln, Frankfurt a. M., Bremen, Zürich etc. gegangen.

Demnach hat man in Berlin aus den Jahren 1865 und 1866 die Künstlerin gewiss in gutem Andenken behalten, denn die Berichte aus jener Zeit sprechen bereits die vollste Anerkennung über sie aus. Wir ersehen aus diesen Berichten, dass jenes Concert, das erste selbständige der Erika, am 19. April 1866 stattgefunden hat. Aus der Lebensskizze selbst geht unzweifelhaft hervor, dass Prof. Kullak ein wesentliches Verdienst an der Ausbildung der Künstlerin sich erworben. Diesem Verdienst bringt sie selbst nun seine Kronen. Ueber fünf Jahre waren es, dass sie nichts in Deutschland von sich hören liess. Es ist daher einerseits verzeihlich, wenn ihr Name den Meisten entfallen war. Erwägt man nun andererseits, wie schon damals die Künstlerin fast ohne alle Bedingung als bedeutend anerkannt wurde, rechnet man die fünf Jahre hinzu, während deren sie, unbemerkt in Deutschland, sich in aufsteigender Linie bewegte, so erklärt sich die Ueberraschung in Leipzig bei ihrem ersten Auftreten zur Genüge: es war vor Allem die künstlerische Reife, welche diese Wirkung hervorbrachte, das selbständige Bewusstsein der Kunst, welches, geläutert durch mannichfache Lebenserfahrungen und erprobt für Alles, was Rechtens ist, in ihren Vorträgen sich aussprach. In der Wiedergabe Chopin's und Bach's hat uns Erika Lie lebhaft an Clara Schumann erinnert. Ist Eine unter den clavierspielenden Künstlerinnen, welche berufen ist, ganz die Höhe dieser unvergleichlichen Frau zu erreichen, so ist es gewiss jene jüngere Künstlerin: „sie hat", so sagte ein Referent, „wenige Künstlerinnen des Clavierspiels neben, noch wenigere aber über sich". Mit diesem Referenten bauen auch wir grosse Stücke auf ihre Zukunft.

---

## Feuilleton.

### Auch ein Artikel „Ueber das Dirigiren".

Beleuchtet von einem Musikdirector.

Bei den meisten Erzeugnissen unserer musikalischen Tageslitteratur hat man wenigstens die eine Befriedigung, dass sie entweder kaum gelesen oder doch bald vergessen werden. Es lohnt sich deshalb nur selten der Mühe, ein Wort über und gegen sie zu schreiben. Wenn aber bei einem kunstwissenschaftlichen Unternehmen, welches dauernden Werth haben soll, wie das eben erscheinende musikalische Conversationslexikon, eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften von Herm. Mendel, der Dilettantismus nicht aufhört, sich breit zu machen, so ist es Pflicht, energisch dagegen aufzutreten. Wir bedauern nur, dass an der Sache selbst nichts mehr zu ändern ist und dass wir uns

mit der Person abfinden müssen. Das in Rede stehende Product ist der Artikel „Direction" von Dr. Herm. Zopff in der 23. Lieferung des genannten Werkes.

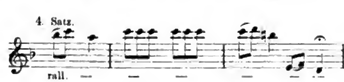
Einen Moment waren wir in Zweifel, ob wir in dem genannten Herrn den gewiegten Musik-Schriftsteller oder den Dilettanten angreifen sollten, doch wollen wir uns das Letztere aufsparen, bis wir dem Artikel „Direction" in seinen zu sammelnden Schriften wieder begegnen.

Zur Sache. Ueber die technischen Anforderungen an den Dirigenten hat Berlioz, und über die geistigen wurde von Wagner so Vorzügliches geschrieben, dass wir gemeint haben, nach solcher Anleitung gehöre nur noch Talent zum Dirigenten. Damit ist aber zugleich die Lücke angedeutet, die beide in ihren bez. Schriften gelassen haben, die jedoch beide vollständig mit ihrer Person ausfüllen, — das Talent ist gar nicht berücksichtigt worden, und diese Lücke mit einem Artikel ausstopfen zu müssen, war bei dem langgefühlten Bedürfnisse dringende Pflicht. So entstand der Artikel des Hrn. Zopff, ein Artikel, dem es nur an der rechten Ordnung fehlt, insofern Falsches, Komisches und Oberflächliches bunt durch einander gewürfelt ist, während wir es sehr gern rubricirt gesehen hätten. Zugleich ist dies der Entschuldigungsgrund unseren Lesern gegenüber, wenn unser Referat etwas bunt ausfällt.

Nach bekannten Regeln über den Bildungsgang eines Dirigenten, sowie über seine Ohren, seine Entschiedenheit und Leutseligkeit kommt Zopff auf die Bewegungen des Taktschlagens und damit zu folgendem Satze: „Jede bedeutendere (!) Fermate ist durch ein Rallentando einzuleiten." Anders als er geschrieben, ist er nicht zu verstehen, so gern wir möchten. Da auch die Einleitung der Fermate jedenfalls das ist, was ihr vorhergeht, so dirigirt Zopff:

Beethoven, 5. Symph., 1. Satz. rall. — Beethoven, 7. Symph., rall. —







Wer lacht da? — Möglich, dass uns Hr. Zopff entgegnet, er habe bedeutendere Fermaten gemeint, seine Hinterthüren verstehen wir jedoch nicht. Nach Aufführung der üblichen Auf- und Niederschläge, die, wie bei Berlioz, viel einfacher und verständlicher durch Figuren hätten erklärt sein sollen, heisst es weiter: „Besteht ein Takt aus Synkopen, so schlage man ebenfalls die Haupttakttheile ruhig weiter und markire nicht etwa die Synkopen! Zum Theil ist dies richtig, wenn nämlich im Orchester zugleich die Haupttakttheile markirt sind; wenn aber der ganze Instrumentalkörper sich in Synkopen bewegt, ist es nach unserer Ansicht eine Rohheit, sie zu zerhacken, mag sich unsere ganze Capellmeisterei dagegen auflehnen. Welch andere Wirkung der Anfang des letzen Satzes der 9. Symphonie,




mit einem breiten Schlage von der Dauer des *b* macht, hätte Hr. Zopff in Bayreuth hören können. Man kann uns hier allerdings Berlioz entgegenstellen, der der Meinung ist, die Wirkung der synkopirten Form werde für alle den Dirigenten sehenden Zuhörer zerstört, und der pikante Rhythmus werde eine gewöhnliche Taktveränderung. Wir meinen, dass die rhythmische Bewegung des Tonstückes, wenn sie überhaupt im Zuhörer zum Bewusstsein gekommen ist, sich auch unmittelbar und ohne Vermittelung des Auges im Gegensatz zu den synkopirten Rhythmen stellt. Maassgebend muss dabei der Componist sein, der bei Synkopen auch nicht entfernt an das Dagegenarbeiten des Dirigenten denkt. Ihm ist das rhythmische Fluidum der Pulsschlag, und jede Störung eben keine neue Bewegung, sondern eine Störung, die auch der gebildete Hörer ohne die üblichen Schläge in das Gesicht empfindet. Der nächste Satz: „Enthält ein zweitheiliger Takt eine Triole, so darf derselbe deshalb nicht langsamer genommen werden" gehört in die musikalische Kleinkinderschule, gezweifelt hat noch Niemand daran. Weit origineller sind die auf das Verhalten des Dirigenten zum praktischen Musiker bezüglichen Auslassungen: „Ungemein besticht (!) den praktischen Musiker genaue Kenntniss seines Instrumentes und Berücksichtigung der technischen Schwierigkeiten, auch besticht (!) es die auf ihren Ton sich etwas zu Gute thuenden Bläser, wenn man sie zuweilen bei Solostellen lobt; ferner setzt sich der Dirigent sehr in Achtung durch scharfes Gehör, besonders indem er die in Mittelstimmen vorkommenden kleinen Nachlässigkeiten rügt und auf klares, gleichmässiges und event. ausdruckvolles Ausführen der Begleitungsfiguren hält." „Neuen und jungen Dirigenten gegenüber versuchte Unarten wie Hineinsprechen, Plaudern, Rauchen, Aufbehalten der Hüte, Bemalen der Stimme etc. rüge man streng, aber ruhig als „gebildeter Künstler" (!) unwürdig. Guten Eindruck (!) macht es, bei gleichmässig fortlaufendem Tempo besonders in den Proben den Taktstock ganz hinzulegen." Das ist so elende dilettantische Mache, dass ein gutes Stück Dreistigkeit dazu gehört, sie überhaupt zu veröffentlichen. Verfasser ist auch Dirigent und hat mit sehr vielen Musikern, zum grossen Theile untergeordneten Bildungsgrades, zu thun gehabt, aber bestochen und betrogen haben sie einander nicht. So viel Ernst und Weihe wird der Dirigent mitbringen, aber nicht à la Zopff erheucheln und machen, dass jeder Musiker mehr oder weniger davon berührt wird. Die Herrschaft, die der Dirigent auszuüben hat, muss eine geistige sein, muss den Musiker innerlich packen, muss ihm die Bedeutung der zu lösenden Aufgabe zum Bewusstsein bringen, oder sie ihn wenigstens ahnen lassen. Wirkliche musikalische Tüchtigkeit ist natürlich Voraussetzung, darüber täuschen durch Tadeln und Rügen lässt sich nicht der unterste Trommelschläger. Im Orchester steckt ein so bedeutendes Quantum musikalischer Routine, dass der Dirigent mit seiner Technik bald zu Ende ist, wenn sie nicht im Dienste des Geistes steht. Es sind Wagnerianismen, die wir schreiben, aber sie sind erprobt und hätten Hrn. Zopff noch nicht zum Wagnerianer gemacht.

Wie der Dirigent bei dem Eintritte neuer Tempi und Tonarten Zeit zum Umstecken, Umstimmen, Wechsel zwischen *pizz.* und *col'arco*, zwischen *con* und *senza sordini* lassen soll, verstehen wir nicht; Herr Zopff wusste wohl nicht, was er schrieb.

Dilettantisches Gerede ist auch der ganze folgende Abschnitt: Beschleunigen des Tempo, um die Musiker in Zug zu bringen, langsameres Tempo, um dem Eilen vorzubeugen, feurige Mienen und Bewegungen, die anzuwenden man bei Sängern „gut thut", dagegen zwar belebendes, aber sonst ruhig gemessenes

Dirigiren Orchestern gegenüber, die Nothwendigkeit auffallenderer Bewegungen, Aufschlagen des Taktes auf das Pult in den Proben, dagegen noble Ruhe und Eleganz in der Aufführung, der gute Eindruck (!), den das Weglegen des Taktstockes macht, — Alles das bedarf keiner weiteren Abfertigung. Merkwürdige Dinge enthalt der Abschnitt über Dirigiren des Chores. Dem werdenden Dirigenten räth er Mitsingen in Chören und motivirt das: „Da wird man bemerken, dass man beim Singen sein eigenes Innere den Ohren Vieler preisgibt. Dieses Preisgeben macht aber auf Jeden, der nicht durchdrungen von der Vollkommenheit seines Gesanges, einen beengenden Eindruck, wenigstens bei hohen Tönen, und unwillkürlich verzieht er Hals, Kopf, Mund oder Zunge zum Nachtheil freier Tonentwickelung." Was ist der Rede dunkler Sinn? Weiter redet er von Anstandsdamen, die dem Plaudern der jungen Mädchen im Chore steuern sollen; müssen denn die guten, alten Tanten auch hierbei sein? Verfasser hat noch keine nöthig gehabt. „Zu vermeiden sind ironische Bemerkungen (guter Rath für Jeden, der keine machen kann!), sowie herrisches Schulmeistern, dagegen ist es bei schweren Stellen gut, dieselben jeder Reihe von Sängern einzuüben." Hübsches Deutsch! Ziemlich roh ist folgender Passus: „Die Damen bleiben auf jedem irgend festhaltbaren Tone liegen und sind zugleich, Alles um sich vergessend, tief in ihre Stimmen oder auch wohl in andere Dinge versunken, ohne auf den Dirigenten zu sehen. Da bleibt oft nichts übrig, als alle Achtel so dicht unter ihren Augen zu schlagen, dass sie dieselben sehen müssen. Will es trotzdem nicht gehen, so singe man selbst die Eintritte, oder einzelne hohe Töne, auch in der Aufführung mit." Welche Bier- und andere Gesangvereine Hr. Zopff dabei im Auge hat, wollen wir nicht untersuchen. Nur das wissen wir, dass ein Dirigent nach Zopff'schem Muster in jedem anstandigen Chore unmöglich ist. Bei Recitativen den Taktstock aus der Hand zu legen, was er noch empfiehlt, ist einfach Unsinn.

Dass nach allem Vorhergegangenen von einer geistigen Erfassung der Aufgabe des Dirigenten nicht entfernt die Rede sein kann, ist klar. Dass Hr. Zopff trotzdem nicht unterlassen kann, auch davon zu sprechen, ist nicht zu verwundern, — er macht auch darin. Was er darüber schreibt, wollen wir nicht hervorheben, in seinem Munde sind es doch lauter Phrasen, sondern nur wie er es thut, und wenn der Stil der Mensch ist, so ist Hr. Zopff ein sehr eigenthümlicher. In den oben angeführten Abschnitten standen ihm wenigstens seine traurigen Erfahrungen zur Seite. Im letzten schwebt er ganz in der Luft, er muss „sein eigenes Innere den Ohren Vieler preisgeben", thut es jedoch ohne Befangenheit. Was ihn dabei besonders charakterisirt, ist die Scheu davor, den Nagel auf den Kopf zu treffen. In lauter Windungen und Drehungen geht er um die Sache herum, vom ersten bis zum letzten Satze, die beide zugleich schlagende Beispiele dafür sind. Der erste: „Eine höchst wichtige Seite ist die geistige Auffassung des Tonstückes." Warum fragen wir, nicht die wichtigste? Hat Hrn. Zopff der Instinct von dieser Inconsequenz zurückgehalten? Hat er gefühlt, dass dem Dilettanten, wie er ihn geschildert hat, die geistige Auffassungsfähigkeit, die dem Dirigenten Hauptsache ist, abgehen muss? Und dieser lächerlichen Einleitung entsprechend ergeht er sich in lauter Bücklingen zugleich vor Mendelssohn (und seinen Epigonen) und Wagner bis zu dem Schlusssatze: Es empfiehlt sich als in hohem Grade lehrreich und anregend „endlich das unbefangene (!) Studium von R. Wagner's leider nur zu Viel des Wahren enthaltenden Schrift „Ueber das Dirigiren", welche sich kein Capellmeister von einigem (!) Ehrgefühl (!) durch die zuweilen (!) etwas (!) rücksichtslose Fassung (!) etc. (!!) verleiden lassen möge." Wie kommt „einiges Ehrgefühl" in Bezug zu Wagner's Schrift? Einiges Ehrgefühl gehört dazu? Nein, Hr. Professor, die ganze Treue und Wahrheit eines Charakters, einer tiefen, edlen Künstlernatur ist nöthig zur Erfassung von Wagner's Ideen, ist nöthig zur Ausfüllung des hohen Dirigentenberufes, von dem Sie keine Ahnung haben. Ehrgefühl! Nach Ihren Begriffen? Kann überhaupt die Ehre in Frage kommen, wo es sich um tiefe Wahrheiten handelt? — — —

Das sind unsere Ansichten. Die Leser mögen entschuldigen, wenn wir dem Artikel des Hrn. Zopff zu viel Ehre angethan haben. Es ist jedoch manchmal nothwendig, anmaassende Uebergriffe eines Litteraten auf einem ihm unbekannten und verschlossenen Kunstgebiete zurückzuweisen. Wir wünschen nur, diesen Zweck erfüllt zu haben.

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

### Graz.

Nur schüchtern wagt sich ein Musikbericht vor, der bei der Wagner-Begeisterung, welche alle Gauen Deutschlands durchbraust, auch nicht von einem kleinen Nachhall zu erzählen weiss. Zur Entschuldigung mag dienen, dass man bei uns leider auch von der Sache, welche fähig war, solch allgemeine und tiefgehende Begeisterung zu erwecken, kaum erst einen kleinen Nachhall vernommen hat. Die Oper bringt zwar zuweilen „Rienzi", „Tannhäuser", „Lohengrin" und in neuerer Zeit den „Fliegenden Holländer," stets mit „verstärktem Orchester", wie die ominöse Anzeige lautet. Diese Aufführungen sind aber knapp den höchst bescheidenen Bedürfnissen unseres Theaterpublicums zurecht geschnitten, welches auch der Wiedergabe einer Wagner'schen Oper nicht mit „verstärkten" Anforderungen entgegengeht; so nimmt sich eine solche auf unserer Bühne etwa aus, wie das Prachtkleid einer eleganten Dame am Leibe einer Kammerzofe; man merkt, der Stoff ist kostbar, allein es mangelt an der sonstigen Ausstattung und insbesondere an der Grazie der Bewegungen, um seine Vorzüge zur Geltung zu bringen. Die musikalische Leitung unserer Bühne ist nicht ohne Verdienst, allein es fehlen ihr wesentliche Erfordernisse zur Aufführung Wagner'scher Werke: Schwung und poetisches Verständniss. Führung des Taktstabes und Handhabung des Rothstiftes bezeugen dies zur Genüge. Die Inscenirung gehört zu den schwächsten Seiten unserer Oper, sie ist häufig sinnwidrig und geradezu lächerlich; auch könnte sie reicher bedacht werden; wir sind weit davon, die Ausstattung einer Hofbühne zu beanspruchen, dennoch wäre uns etwas weniger „Judenthum in der Musik" höchst wünschenswerth.

Obgleich die hiesige Kritik keine Gelegenheit vorübergehen lasst, auf Wagner's Bedeutung hinzuweisen, fehlt es nach dem Gesagten bei uns noch am Boden, welchem echtes Verständniss seiner Musik und demnach echte Begeisterung für dieselbe entspriessen könnte. Dennoch ist es unmöglich, dass der grossartige Kampf und Sieg der Sache Wagner's spurlos an uns vorübergeht. Er fordert auch bei uns entschiedene Parteinahme, welche, von dem innersten Wesen der Bewegung unberührt, oft durch die seltsamsten Motive bestimmt wird. Der Eine verwirft, weil ihm das Alte genügt und er nichts Neues braucht; ein Anderer, weil er den bekannten Faseleien über Wagner's persönlichen Charakter Glauben schenkt; ein Dritter legt sich von Wagner'schen Werken eine — Curiositätensammlung an, er hat nichts dagegen, wenn von diesen Seltsamkeiten gelegentlich die eine oder andere dem neugierigen Publicum vorgeführt wird, aber — nur an der Kette, da sie sonst gefährlich werden könnte. Das Schrecklichste des Schrecklichen ist der theoretische Wagner-Enthusiasmus; der davon Ergriffene construirt sich, gleich dem Schulmeisterlein Jean Paul's, seine „Walküre", seinen „Gehörnten Siegfried", seine „Götterdämmerung" im Kopfe und erstirbt vor diesen selbstgeschaffenen Götzen in Andacht und Bewunderung. Von allen Feinden Wagner's sind diese die gefährlichsten, sie fordern die Opposition heraus und bieten ihr die willkommensten Blössen.

Aus dem Geschilderten werden Sie entnehmen, warum bei uns bis nun kein Wagner-Verein entstanden ist, und auch kaum einer entstehen wird.

Einen dankenswerthen Schritt zur Verbreitung Wagner'scher Musik hat unser Musikverein mit der möglichst gelungenen Aufführung des Vorspieles zu „Tristan und Isolde" unternommen. Das Werk, welches von unseren Musikern mit grosser Vorliebe

studirt worden war, fand ein sehr empfängliches Publicum, und der Wunsch nach Wiederholung wird vielfach gehört. Leute, welche in dieser Aufführung eine Entweihung des Kunsttempels erblickt hätten, gab es bei uns nur wenige, vielleicht nur einen Einzigen; dieser hatte dabei wohl die einzig mögliche Sühne einer solchen Entweihung gegenüber im Auge, nämlich die Aufführung eigener Compositionen.

Ausserdem boten die Programme des vierten und fünften Musikvereinsconcertes noch die „Coriolan"-Ouverture, den ersten Satz der 3. Symphonie (Emoll) von Herzogenberg und die Symphonie in Fdur von Rubinstein.



Erika Lie.

Im vierten Musikvereinsconcerte lernten wir eine vorzügliche Schülerin Rubinstein's, die Pianistin Kathinka Phrym kennen, welche auch ein selbständiges Concert bei uns gab. Entschlossener, wenn gleich nicht besonders kräftiger Anschlag, elastischer Vortrag, seelenvolle Melodieführung, insbesondere ein wunderbar duftiges Pianissimo zeichnen ihr Spiel aus. Die Gewohnheit öfteren Auftretens wird demselben den letzten Schimmer von Zaghaftigkeit, welcher die Entfaltung desselben noch hie und da beeinträchtigt, nehmen. Einen mächtigen Rivalen hatte Frl. Phrym am blinden Pianisten Hrn. Josef Labor aus Wien, welcher bald darauf bei uns concertirte. Sein Spiel ist sehr correct und sicher, sein Ausdruck von ungewöhnlicher Innigkeit, sein Gedächtniss bewunderungswürdig. Das Programm seines Concertes umfasste fast sämmtliche Claviercomponisten neuerer Zeit; die bedeutenderen Werke derselben, sowie Bach's Wohltemperirtes Clavier soll er vollkommen notengetreu aus dem Gedächtnisse spielen, — gewiss staunenswerth, wenn man erwägt, mit welchen Schwierigkeiten für den Blinden das Studium derselben verbunden ist.

Das Florentiner Quartett, ein treuer Gast, ist auch heuer nicht ausgeblieben, war jedoch, wie allgemein bemerkt wurde, nicht so disponirt, wie gewöhnlich.

Als hervorragend interessant ist das Concert Heinrichs von Herzogenberg zu bezeichnen, in welchem derselbe vor seinem allseitig bedauerten Scheiden von Graz seinen Freunden Rechenschaft von seinem verdienstvollen Streben ablegte. Seine neu vorgeführten Compositionen bekundeten, dass man nicht irrte, wenn man sich schon nach seinem „Columbus" viel von seinen Anlagen versprach. Die Conceptionen Herzogenberg's sind breit, hie und da noch zu massig angelegt; sie werden durchaus von lebenskräftigen Ideen getragen, welchen nur die entsprechendste Form nicht immer zu Gebote steht. Das bedeutendste Werk des

Componisten, welches wir kennen zu lernen Gelegenheit hatten, ist seine „Odysseus"-Symphonie. Sie theilt sich in vier Sätze: 1 Die Irrfahrten; 2. Penelope; 3. Die Gärten der Circe; 4. Das Gastmahl der Freier. Schon diese Eintheilung wird uns das Bedenkliche der gewählten Form nahelegen. Der erste Satz ist schildernd, der zweite entrollt ein Seelengemälde, der dritte giebt wieder ein Landschaftsbild, der vierte eine dramatische Scene. Die Form der Symphonie ist nach Möglichkeit beibehalten, damit aber der dramatische Fluss unterbunden. Die musikalische Entwickelung ist nicht einheitlich bedingt, sondern entspringt einem Compromisse von Schilderung, Stimmung und Erzählung. Eine Symphonie hätte unseres Erachtens auf die Darstellung von Handlungen verzichten und sich mit Charakteren oder Stimmungen begnügen müssen; nur so hätte sie unbeschränkt ein inneres Leben entfalten können; in der vorliegenden Form gravitirt sie zu sehr zur Cantate hin; die dramatische, nur am Worte Gestalt gewinnende Entwickelung fehlt ihr jedoch. So vortreffliche, hie und da berauschende Schilderungen uns auch geboten werden, fehlt es doch im Ganzen an der Darstellung menschlich bewegten Lebens. Sehr charakteristisch erfundene Motive kennzeichnen uns zwar (in Wagner's Weise) vortrefflich die auftretenden Gestalten; wir erkennen sie immer und immer wieder, allein stets nach denselben äusserlichen Merkmalen. Sie sind, wie in Preller's Odyssee-Landschaften, welche dem Tondichter zur Anregung gedient haben dürften, nur Staffage. Die Behandlung des Orchesters ist eine höchst wirksame, wohl etwas verschwenderische. Das Werk bezeugt sowohl in seinen Vorzügen als auch in seinen Mängeln eine bedeutende Gestaltungskraft, und ich bin überzeugt, dass man in Ihrer Stadt, welche Herzogenberg nun zum Wohnsitz erkoren hat, bald von namhaften Thaten desselben hören wird.

Unsere Gesangvereine sind in der zweiten Hälfte der Saison nur mit kleineren Chorwerken herausgerückt. Eine Ausnahme machte der Singverein, welcher in einem geistlichen Concert u. A. Bach's Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss" zum Besten gab.

Schliesslich wäre noch eines Concertes zu erwähnen, welches der sehr begabte junge Violoncellist Korál gab; leider stellt sich der Fortbildung seiner aussergewöhnlichen Fähigkeiten ein durch übermässiges Studium herbeigezogenes hartnäckiges Leiden im Arm als nahezu unüberwindliches Hinderniss entgegen.

Quintus Octavius.

## Kürzere Berichte.

**Cöln**, 24. Juni. Am 10. Juni gab unser Tonkünstlerverein seine zweite diesjährige öffentliche Aufführung im Isabellensaale des Gürzenich. Die grösseren Piècen waren Clavierquartett in G moll, Op. 25, von Joh. Brahms und Capriccio für Pianoforte mit Begleitung eines zweiten Pianoforte, Op. 35, von B. Scholz. Das Brahms'sche Quartett — wohl eine der schönsten seiner Arbeiten auf diesem Gebiete — wurde von den Herren Gernsheim, v. Königslöw, Japha und Rensburg mit trefflicher Bravour vorgetragen. Wir hätten nur den einen Wunsch, das *pp* des Streichquartetts möchte tonvoller sein; die bezügliche Vorliebe für den tonlosen Ton haftet überhaupt unserem Cölner Quartett etwas zu sehr an, und jeder Ton hat doch am Ende Anspruch, gehört zu werden, und zwar bestimmt und deutlich gehört zu werden. Das Capriccio von Scholz macht stellenweise sehr viel Lärm, ohne wieder sonst dafür merklich zu entschädigen. Ein fast übermässiges Gewicht war auf Gesangsvorträge gelegt, wohl nur, um unserem neuen Professor der Gesangskunst am Conservatorium — Hrn. Carl Schneider — Gelegenheit zu geben, sich beim Publicum zu introduciren. Dessen bedarf es aber nicht, Herr Schneider war als Oratoriensänger seiner Zeit der Liebling des rheinischen Publicums und steht noch bei Allen in der besten Erinnerung. Wir freuen uns herzlich, diesen tüchtigen Mann als Lehrer zu besitzen, — indessen die Zeit des Singens ist vorbei: der reiche Schmelz ist noch immer ungetrübt, aber statt der hellen Kraft figurirt jetzt die heroische Anstrengung — und das macht geradezu einen beängstigenden Eindruck. Nicht sonderlich erbaut waren wir auch von den anderen Entrefilets: 3 kleine Stücke (Giga, Loure und Bourrée) für Violine von S. Bach mit hinzugefügter Clavierbegleitung von G. Japha. Nur die Bourrée konnte sich ungetheilten Beifall erringen. Im Ganzen war also die Tonkünstlersoirée etwas mager. Wir sind der unmaassgeblichen Meinung, der Tonkünstlerverein könnte die kleinen Nippsachen in seinen öffentlichen Productionen etwas weniger cultiviren. Einem auserlesenen Publicum, wie es eben in diesen Soireén vertreten ist, darf man schon consistentere Kost bieten. — Seiner Zeit schrieb ich Ihnen, dass eine Theater-Chorschule hier ins Leben treten solle. Das ist geschehen, aber nach kaum dreiwöchentlichem Bestehen die Mädchenschule schon wieder aufgelöst worden. Die Classe war vorläufig 10 Mädchen stark — für den Anfang ganz artig. Leider scheint der Geldpunct eine unliebsame Rolle gespielt zu haben. Die Männerclasse zählt etwa 40 Mitglieder und besteht vorläufig noch. A. G.

**München**, 23. Juni. Die k. Musikschule veranstaltete heute Vormittag ihr zweites Prüfungsconcert und führte folgendes Programm durch: 1) Einleitung und Doppelfuge für Orgel, componirt und vorgetragen von A. Glötzner (im 4. Jahre Schüler der Compositions- und Orgelclassen des Prof. Rheinberger). 2) Quintett in H moll für Clavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell componirt von Max Meyer aus Weimar (im 2. Jahre Schüler der Compositionsclasse des Prof. Rheinberger und der Clavierclasse des Hrn. C. Bärmann jun.), vorgetragen von HH. Max Meyer (Clavier), Max Hieber (im 5. Jahre Schüler der Violinclasse des Hrn. Concertmeister Abel), J. Schuster (im 4. Jahre Schüler des Hrn. Concertmeister Abel) und Heinrich Schübel (im 3. Jahre Schüler des Hrn. Hofmusiker Werner). 3) Sonate für Flöte von Händel, gespielt von Carl Freitag (im 4. Jahre Schüler des Hrn. Hofmusiker Freitag). 4) Variationen für Violine von Ferd. David, gespielt von Ferd. Fernbacher (im 5. Jahre Schüler des Hrn. Hofmusiker Brückner und seit 2 Jahren Hofmusikeleve. 5) Duo für Clavier und Clarinette von C. M. v. Weber, gespielt von Frl. Vict. Hoffmann (im 1. Jahre Schülerin des Hrn. Gius. Buonamici) und Bernh. Wittstatt (im 5. Jahre Schüler des Hrn. Hofmusiker C. Bärmann sen.). 6) Cantilene für Violoncell und Clavier, componirt von Aug. Moosmair (im 4. Jahre Schüler der Compositionsclasse des Prof. Rheinberger). 7) Concert in C moll für zwei Claviere und Streichorchester von J. S. Bach, gespielt von den Fräulein Anna Steppes und Emilie Mileche (im 1. Jahre Schülerinnen des Hrn. C. Bärmann jun.). 8) Psalm für Chor, Soli und Orgel, componirt von Hans Bussmeyer (im 2. Jahre Schüler der Compositionsclasse des Prof. Rheinberger), gesungen von Frl. Hummel, Frl. Giehrl und Hrn. Max Fleisch (Gesangschüler der 3. und 2. Gesangsclasse des Hrn. J. Hey). — Vor Allem veranlassen uns die Compositionsleistungen der Schüler Glötzner und Max Meyer zum Ausdruck grösster Anerkennung. Die Doppelfuge für Orgel verbindet Empfindungstiefe mit einer Klarheit der Durchführung, wie sie gewiss selten bei so jungen Schülern getroffen wird. Der Componist spielte sein Werk mit meisterhafter Ruhe und so vollendeter Technik, dass er den Wettkampf mit den anerkanntesten Organisten nicht zu scheuen braucht. Das Clavierquintett Max Meyer's zeugt von ungewöhnlicher Begabung und Phantasie. Wir möchten das Werk eine romantische Dichtung nennen, deren Adagio und Scherzoso mit zartem, ausdrucksvollem Wesen uns besonders ansprachen. Auch der Psalm Hans Bussmeyer's, von dem jungen Componisten dirigirt, erregte volle Befriedigung, und wäre nur zu wünschen, dass der junge Mann seine Studien in Buenos-Ayres, wohin er sich nächstens begibt, nicht verwässern und versengen lässt. Die übrigen Instrumentalleistungen waren sämmtlich auf erfreulicher Höhe, und verdient vor Allem der Clarinettist Wittstatt rühmliche Erwähnung. Unter den anwesenden mit grossem Interesse zuhörenden Fremden bemerkten wir ausser H. v. Bülow die Directrice der Florentiner Cherubini-Gesellschaft, Mme Lanssot und Hrn. Prof. Klindworth aus Moskau.

M.

## Concertumschau.

**Aschersleben.** Kirchenconcert in der St. Stephanikirche am 23. Juni: „Ave Maria" von Liszt, „Ave verum" von Mozart, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell aus Leipzig (Compositionen

von Franck, Händel und Haydn), Orgelvorträge des Hrn. Reubke aus Halle (Werke von Bach, Merkel und Rheinberger [Sonate in C moll]).

**Dresden.** Symphonieconcert des Stadtmusikcorps am 14. Juni: Militairsymphonie von Haydn, Ouverturen zu „Fidelio" von Beethoven, „Calipso" von Winter und „Deborah" von Th. Berthold, Marsch von Schubert, All'Ongarese von Weber.

**London.** Am 11. Mai Concert des Frl. Bondy (Pianoforte) unter Mitwirkung von Frau Fl. Lancia, Frl. Frenie und der HH. C. Bohrer (Gesang), J. Ludwig (Violine), W. H. Hann (Viola) und M. Vieuxtemps (Violoncell): Clavierquartett in A dur von Brahms, ClaviervioIinsonate in Es dur Op. 12 von Beethoven, Claviersoli von Mendelssohn, Gluck und Liszt, Gesangsoli von Schumann, J. Stern, Rossini, Mattei, Leila, H. Smart und Chopin, Violin- und Violoncellsoli von Ernst und Bach. — Am 11. Juni von Hrn. Louis Ries (Violine) im Verein mit Frl. A. Whinery und HH. Maybrick (Gesang), F. Taylor (Pianoforte), F. Ries (Violine), J. Zerbini (Viola) und Daubert (Violoncell) gegebenes Concert: Clavierquartett in A dur von Brahms, Streichquartett Op. 12 von Mendelssohn, Violin-, Violoncell- und Gesangsoli von Schumann, Händel, Pergolesi, Rameau, Mozart, Gounod, Macfarren und F. Ries. — Am 15. Juni von Hrn. J. Sarjant veranstaltetes Concert für classische und moderne Claviermusik: Sonate Op. 40, No. 3, von Clementi, Französische Suite in E dur von J. S. Bach, Sonaten in Es dur, Op. 27, und C dur, Op. 53, von Beethoven, Musette und Tambourin von Rameau, Ballade in G moll von Chopin, Gavotte von Gluck-Brahms, „Novellette" Op. 21, No. 1, und Scherzino von Schumann.

**Mainz.** 4. Liedertafelconcert: „Ave verum" von Mozart, „Opferlied" von Beethoven, „Frühlingsbotschaft" von Gade, „Nachtgesang im Walde" von Schubert, „Zigeunerleben" von Schumann, Streichquartette von Beethoven (Op. 132) und Schubert (in D moll und C moll-Fragment). Die Quartette wurden vom Wiesbadener Quartett der HH. Wilhelmj, Scholle, Knotte und Fuchs gespielt. — Der Berichterstatter der „Mainzer Zeitung" weiss „Kenner", welche diese Quartettgenossenschaft schon jetzt dem Florentiner Quartett J. Becker weit vorziehen und schliesst seine Hrn. Wilhelmj gehaltene Verhimmelung mit dem angeblichen Citat eines „geistreichen Musikers": „Aug. Wilhelmj ist für die Violine prädestinirt, und wäre dieselbe noch nicht erfunden, so hätte sie speciell für ihn erfunden werden müssen". Den grössten Enthusiasmus habe der ausgezeichnete Gast mit den eingelegten Solostücken (Rêverie von Vieuxtemps [!] und Romanze von Chopin-Wilhelmj) erregt. — Der Himmel reinige die Mainzer Presse von solchen Enthusiasten!

**Merseburg.** Vocal- und Instrumentalconcert im Dom am 16. Juni unter Mitwirkung des Frl. Klauwell (Gesang) und des Hrn. Gumbert (Horn) aus Leipzig, des Hrn. Musikdirector Engel und des Hrn. Organisten Ratsch aus Merseburg mit Werken von Prätorius, Franck, Händel, Bach, Hauptmann, Lorenz und D. H. Engel.

**Sondershausen.** 5. Lohconcert: Symphonien von Beethoven (C moll) und Mozart (Es dur), Ouverturen von Cherubini („Wasserträger") und Weber („Beherrscher der Geister"), 2. Violinconcert von Spohr (Hr. Reinboth).

**Zofingen.** Am 16. Juni von Musikdirector Hrn. E. Petzold geleitete Aufführung von Mendelssohn's „Paulus". Der Chor- wie Orchesterkörper hatte dabei namhafte Verstärkung erfahren, die Orgelpartie lag in den vorzüglichen Händen des Hrn. Organisten Jucker aus Basel, und die Vocalsoli wurden von tüchtigen einheimischen Kräften vertreten. Der Gesammtaufführung wird ein treffliches Gelingen nachgerühmt. — Am Vormittag desselben Tages fand ein Orgelconcert unter Betheiligung der HH. Jucker, Petzold (Orgel) und Heisterhagen (Violine) mit Werken von B. Jucker (Präludium und Adagio für Orgel), Bach, Tartini und Schumann statt.

**Zwickau.** 3. Abonnement-Symphonieconcert des Stadtmusikcorps: „Frühlingssymphonie von O. Bolck, Ouverturen zu „König Stephan" von Beethoven und zu „Die Jungfrau" von C. Kreutzer, Intermezzo für Streichinstrumente von R. Wuerst, 1. Clarinettconcert von Weber (Hr. Friede).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Am 20. d. M. debutirte im Kroll-Theater Frl. Wilde vom Stadttheater zu Stettin als Norma. Hr. Wachtel jun. wiederholte an der ersteren Bühne am 18., 21 und 23. d. M. nochmals seine Darstellung des Chapelou. Das Nationaltheater ist wegen zu geringen Besuches Anfang voriger Woche geschlossen worden. Die dadurch brotlos gewordene Operngesellschaft hat am 22. d. M. im hiesigen Königsstädter Theater ein Gesammtgastspiel eröffnet. — **Dresden.** Hr. Labatt von der Wiener Hofoper eröffnete sein bereits erwähntes hiesiges Gastspiel am 19. als Tannhäuser und setzte dasselbe am 22. d. M. als Lohengrin fort. Hr. Riese vom Nürnberger Stadttheater sang am 18. den Arnold im „Tell" und am 21. und 23. den Chapelou. Hr. Decarli trat im Laufe der vergangenen Woche noch als Sarastro, Walter Fürst („Tell") und Landgraf Hermann („Tannhäuser") auf. — **Frankfurt a. M.** Frl. Minnie Hauck beschloss ihre hiesigen Darstellungen am 17. d. M. mit nochmaliger Repräsentation der Zerline im „Don Juan". Am 19. und 21. d. M. gastirte hier ein anderes Mitglied der Wiener Hofoper, Hr. v. Bignio, als Don Carlos („Ernani") und als Nelusco („Afrikanerin"). — **Leipzig.** Frl. Link von Cöln setzte ihr Gastspiel am 18. und 23. d. M. als Undina fort. Weiter debutirten im hiesigen Stadttheater am 21. d. M. in „Dinorah" Hr. v. Bongardt vom Stadttheater zu Basel (Hoel) und Frl. Pauli vom herzogl. Hoftheater zu Dessau (Dinorah). Im nächsten Monat wird, wie wir vernehmen, Hr. Hajos vom Ungarischen Nationaltheater zu Pest hier sechs Mal in Wagner'schen, Meyerbeer'schen und Verdi-schen Opern auftreten. — **Mannheim.** Die am 16. d. M. stattgehabte Aufführung von Gounod's „Margarethe" leitete wiederum der k. preuss. Hofcapellmeister Hr. Carl Reiss aus Cassel. — **New-York.** Die k. k. österr. Hofopernsängerin Frl. Ilma v. Murska hat mit dem Director des hiesigen Stadttheaters eine im nächsten Herbst zu unternehmende Concertreise durch die grösseren Städte Nordamerikas contrahirt. — **Prag.** Hr. Audreoli di Stagno aus Madrid führte seine Gastdarstellungen an der hiesigen Czechischen Nationaloper am 18. als Masaniello, am 20. als Edgardo und am 22. d. M. als Faust mit Erfolg weiter. — **Stuttgart.** Neuerdings sang Hr. Dr. Pockh aus Darmstadt hier den Plumket („Martha") und den Kellermeister Hans („Undine"). — **Weimar.** Als 3. Gastrolle sang Frl. Ilma v. Murska am 23. d. M. hier die Gilda im „Rigoletto". — **Wien.** Im Strampfer-Theater erreichten die Vorstellungen der von Director Franchetti geleiteten Italiener am 19. d. M. mit Aufführung von Rossini's „Moses" ihren Abschluss. Von hier begibt sich der Impresario nach Mailand, um daselbst eine neue Gesellschaft für die italienische Opernsaison in Bukarest zusammenzustellen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 22. Juni: „Lasst uns gehen zu Gottes Garten", Johannislied von L. Papier; „Unendlicher, Gott unser Herr", achtstimmige Motette von L. Spohr. Am 23. Juni: „Du Hirte Israels" von J. S. Bach. Am 24. Juni: „Verleih uns Frieden" von Mendelssohn. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 9. Juni: „Herr, du siehst mich vor dich treten" von Mendelssohn (für Chor bearbeitet von H. Giehne); „Adoramus" von Jac. Ant. Perti. Am 16. Juni: „Lasst uns singen von der Gnade des Herrn" von Mendelssohn (für Chor bearbeitet von H. Giehne); „Ehre sei dem Vater und dem Sohne" (achtstimmig) von Mendelssohn. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 23. Juni: „Mache dich auf, werde Licht", Chor a capella von F. Kücken. St. Jacobikirche am 23. Juni: Chor (Gesegnet ist der Mann, der sich auf den Herrn verlässt") und Choral („Wer in dem Schutz des Höchsten ist") von H. Bellermann. — **Dresden.** Frauenkirche am 22. Juni: Orgelfuge in H moll von S. Bach; „Domine, ad adjuvandum me" von Ho-

milius; Choralvorspiel „Ach bleib mit deiner Gnade" (für Orgel) von G. Merkel; „Vater unser", Motette von Fesca. Am 23. Juni: Psalm 95 von A. Bergt. — **Stettin.** Vespergottesdienst in der Schlosskirche: Präludium von S. Bach, „Ego Deus omnipotens", Bibelhymne für Männerchor von G. Flügel; „Tröstet Zion, spricht euer Gott", Recitative und Arie für Tenor von Händel; „Salvum fac regem" für gemischten Chor von C. Löwe; Violoncellsolo von Müller; „In der Einsamkeit" („Du bist in Kerkerbanden mit deiner Noth allein") für Männerchor mit Orgelbegleitung von G. Flügel; „Hallelujah" (für Orgel) von Händel; „Die Ehre Gottes aus der Natur" („Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre") von Beethoven. — **Weimar.** Stadtkirche am 23. Juni: Psalm 42 (für Sopransolo, gemischten Chor und Orgel) von Müller-Hartung. — **Wien.** K. k Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 23. Juni: Messe in C von Drobisch mit Einlagen von L. Weiss. Pfarrkirche zu Inzersdorf am 21. Juni: Deutsche Messe von F. Schubert mit Einlagen von Ed. Sellner, Gottfr. Preyer und Franz Krenn.

## Opernübersicht.

(Vom 16. bis 21. Juni.)

**Leipzig.** Stadtth.: 18. Undine; 21. Dinorah. Franzius-Th. in Gohlis: 16. Troubadour; 20. Postillon von Lonjumeau. — **Berlin.** Kroll-Th.: 16, 18. u. 21. Postillon von Lonjumeau; 17. Figaro's Hochzeit; 19. Jüdin; 20. Norma. Nationalth.: 16. und 17. Romeo und Julie (Bellini). Walhalla-Volksth.: 16. u. 20. Flotte Bursche; 19. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Breslau.** Lobe-Th.: 17. Herr und Madame Denis (Offenbach). — **Dresden.** Königl. Hofth.: 16. Zauberflöte; 18. Wilhelm Tell; 19. Tannhäuser; 21. Postillon von Lonjumeau. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 17. Don Juan; 19. Hernani; 21. Afrikanerin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 16. Margarethe; 19. Teufels Antheil. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 20. Fliegender Holländer. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 16. Margarethe; 20. Teufels Antheil. Novomestské divadlo: 20. Lucia. Letni divadlo na hradbach: 16. Carovny prsten („Morilla" von Hopp); 18. Nema z Portici („Stumme" von Auber); 19. Princezna Trebizoudská. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 16. u. 18. Jüdin; 20. Martha. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 19. Robert der Teufel; 21. Lucia von Lammermoor. — **Wien.** Carl-Th.: 18. Fleurette; 19. Salon Pitzelberger (Offenbach); 20. Tromb-Alcazar (Offenbach). Theater an der Wien: 16. Le petit Faust (Hervé); 18. u. 19. Barbe-bleu. Strampfer-Th.: 18. u. 19. Moses.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Sonate in Fmoll für Pianoforte und Violine. (Hamburg, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Bazzini (A.), Symphonie-Cantate. (Florenz, Concert im Saale der Academia Filarmonica.)

Berlioz (H.), Harold-Symphonie und Ouverture zu „Benvenuto Cellini". (Sondershausen, 3. Lohconcert.)

Bolck (O.), „Frühlingssymphonie". (Zwickau, 3. Abonnement-Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Brahms (J.), Ein deutsches Requiem. (Utrecht, Musikfest der Maatschappij tot Bevordering der toonkunst.)

— — „Triumphlied" für achtstimmigen Chor und Baritonsolo mit Orchester. (Carlsruhe, Abschiedsconcert des Hrn Capellmeister Levi.)

— — Streichsextett in Gdur. (Lemberg, 3. Concert des Galizischen Musikvereins.)

— — Clavierquartett in Adur. (London, Concert des Frl Bondy und Concert der HH. L. Ries und Genossen.)

— — Sonate in Fmoll für zwei Claviere. (Hamburg, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Bruch (M.), Scenen aus der „Frithjofsage". (Solothurn, Liedertafelconcert.)

— — Violinconcert. (Ebendaselbst, Abschiedsconcert des Hrn. Margadant.)

Gade (N. W.), „Kalanus". (Utrecht, Musikfest der Maatschappij tot Bevordering der toonkunst.)

Joachim (J.), Grosser Marsch No. 1 für Orchester. (Dresden, Concert des Stadtmusikcorps.)

Kwast (J.), Claviertrio. (Utrecht, Musikfest der Maatschappij tot Bevordering der toonkunst.)

Lessmann (O.), Festmarsch zur Beethoven-Feier. (Charlottenburg, Symphonieconcert unter Leitung des Autors.)

Liszt (F.), „Legende von der heiligen Elisabeth". (Cassel, Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins.)

— — „Tasso's Klage und Triumph". (Sondershausen, 3. Lohconcert.)

— — „Mazeppa". (Ebendaselbst.)

— — Marsch der Kreuzritter aus der „Legende von der heiligen Elisabeth". (Ebendaselbst. Charlottenburg, Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. O. Lessmann.)

Meyroos (H. A.), Cantate zum 300jährigen Gedächtniss der Befreiung Enkhuizens von dem spanischen Joch. (Enkhuizen, Concert aus demselben Anlass.)

Raff (J.), „Im Walde", Symphonie. (Sondershausen, 4. Lohconcert.)

Reinecke (C.), Entr'act aus der Musik zu „Kurprinz Friedrich Wilhelm". (Ebendaselbst.)

Rheinberger (J.), Clavierquartett in Esdur. (Hamburg, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Scheller (G.), Claviertrio. (Ebendaselbst.)

Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde". (Sondershausen, 3. Lohconcert.)

Weyermann (M.), Sonate in Emoll für Pianoforte und Violine. (Berlin, Soirée des Tonkünstlervereins.)

## Journalschau.

Echo No. 25. R. Wagner und W. Weissheimer. — Nachrichten und Notizen. — Beilage: Kritik. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 25. Der Liebesbrief Beethoven's. Aus dem Anhange des 3. Bandes von Thayer's „Leben Beethoven's". Mitgetheilt von der „N. fr. Pr.", mit Anmerkungen versehen von A. Kalischer. — Feuilleton: Ein erstes Debut. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 26. Die Aufführung der 9. Symphonie unter R. Wagner in Bayreuth. Von H. Porges. — Besprechung: C. F. Pohl, Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium. — Berichte und Notizen. — Hugo Ulrich. Nekrolog. — Kritischer Anzeiger.

### Musikalische Kannegiesserei.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 25 in einem Berichte über das Düsseldorfer Musikfest mit Bezug auf die Ouverture „Le carneval romain" von Berlioz:

„. . . . es würde als ein sehr bedenkliches Experiment bezeichnet werden müssen, wenn die Musikcomités diese Art von angeblicher (!) Musik bei uns einzubürgern versuchen wollten" etc.

### *Anfrage.*

Herr Redacteur! Sie haben in Ihrem vielgelesenen „Wochenblatt" eine neue Rubrik über Kannegiesserei eröffnet. Wäre es nicht gerathen, auch in jeder Nummer Beweise zu liefern, dass Wagner nicht ganz Unrecht hatte, als er behauptete, die Zeitungsschreiber seien zum Theil der deutschen Sprache unmächtig? Falls Sie mir erlauben wollten, die Berliner Zeitungen zu diesem Zwecke auszubeuten, würde ich mich bemühen, stets das Neueste und Amusanteste auf diesem Gebiete für Sie ausfindig zu machen. Für heute einige Proben, der Musikzeitung „Echo" entnommen, welche ja — wie bekannt — eine unerschöpfliche Quelle unfreiwilligen Humors ist.

Unter den Pariser Mittheilungen (s. No. 25) findet man die Notiz: „Für diese Oper hat sich St. Saëns eine seltsame Tonleiter gebildet, auf der mehrere Stücke aufgebaut sind und denselben ein seltsam orientalisches Gepräge geben". (Seltsamer Stil mit seltsam orientalischem Gepräge!) Ferner hat mich angesprochen die Art der Kritik, welche Quantz gegen seinen königlichen Schüler geübt haben soll: „Gefiel ihm etwas nicht, so hustete, nieste oder schneuzte er sich". (Er hustete sich? Er nieste sich?)

Auf S. 279 sagt das „Echo": „Fux stand hinter dem Kaiser und wendete die Seiten um." (Wie mag er das gemacht haben? Wahrscheinlich sind die Blätter gemeint!) Eine reiche Ausbeute gewährt S. 275. Von Frau Diez heisst es: „kurz ist Sängerin in des Wortes vollster Bedeutung!" (Sollte sie länger sein?) — „Der Raum gebietet aber auch der übrigen Solisten zu gedenken". (Das ist hübsch vom Raum.) — Die Mitgliederzahl des deutschen Gesangvereins in Kalkutta ist nach dem „Echo" „schon bis auf 54 Personen gelangt" „die trotz der wohl nie hier unter 27 Grad R. fallenden Sonnenhitze" einmal wöchentlich zusammenkommen". Die — trotz — der — wohl — nie — hier — unter —, welche Grazie des Ausdrucks! Ein Leser Ihres Blattes.

Zur Antwort: Wir haben Ihre Einsendung vorstehend abgedruckt, doch müssen wir für eine Fortsetzung danken, indem wir es sogar in Hinblick auf die durch Ihre Bemühungen zu erhoffende Verbesserung der deutschen Schreibweise der Redaction des „Echo" nicht wagen dürfen, unseren Abonnenten zu wiederholten Malen Gerichte derartiger Allotria vorzusetzen. D. Red.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In Betreff des angeblich von Victor Hugo an Rich. Wagner gerichteten, in den verschiedensten Zeitungen unter dem Geleite der duftendsten Randglossen zum Abdruck gelangten, in Wirklichkeit wohl dem Hirn „eines Wiener oder Münchener Journal-Witzlings" entsprossten Briefes gibt R. Wagner in einem an Dr. Pusinelli in Dresden in dieser Sache geschriebenen und von Letzterem der Oeffentlichkeit überlieferten Briefe u. A. zu bedenken, „dass nie ein gebildeter Franzose, als welcher Victor Hugo am Ende doch wohl auch angesehen werden dürfte, einem deutschen Autor bayerische Gulden vorwerfen und über dessen Verhältniss zu seinem erhabenen Wohlthäter sich unehrerbietige Witze erlauben werde." Wenn derselbe weiter meint, dass sicher nur von den Organen der öffentlichen Meinung in Deutschland ein ähnliches Verhalten gegen ihn in die französische Presse hinübergeführt worden sein könne, so hat er mit dieser Beschuldigung leider nur zu sehr Recht.

* Die jetzt in Cassel tagende Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins muss, nach den zahlreichen Anmeldungen zur Theilnahme an derselben zu schliessen, eine ausserordentlich belebte sein. Ihr Verlauf wird lehren, dass die Genüsse, welche man sowohl von den zur Aufführung angesetzten Compositionen, als auch von den Leistungen der betheiligten Künstler erhoffte, den hohen Erwartungen in vollem Maasse entsprachen. Wir kommen ausführlich auf diese Festtage zurück.

* Im Königreich Polen wohnhafte oder daselbst geborene Componisten können sich an einer Preisbewerbung betheiligen, welche die Philharmonische Gesellschaft in Warschau auch für das laufende Jahr ausschreibt. Als Preisaufgaben sind gestellt die Compositionen 1) eines Trios für Clavier, Violine und Violoncell und 2) eines dreistimmigen Gesanges für Frauenstimmen mit Clavierbegleitung. 150 Silberrubel erhält der Autor des besten Trio, ein Drittel dieser Summe der Componist des preiswürdigsten Gesanges. Ausserdem sind auch Preise für die zweitbesten Arbeiten ausgesetzt: 70 Silberrubel für das Trio, 30 für den Gesang. Unter den Richtern befinden sich auch unsere deutschen Meister Raff und Kiel. — Der Ablieferungstermin der Compositionen ist auf die Zeit vom 3.—15. Oct. beschränkt.

* „J. Schuberth's kleine Musik-Zeitung" schreibt aus New-York: „Die Musical Church Association unter Dr. Pech's Leitung hat ein musikalisches Wunder vollbracht, sie hat Beethoven's bedeutendstes Vocalwerk, dessen Missa solemnis, zuerst in Amerika zur Aufführung gebracht und zwar befriedigend" etc. Das Datum dieses Ereignisses ist nicht angegeben.

* Zu Liszt's Esdur-Concert sind soeben erst die Orchesterstimmen erschienen, unglaublich für diejenigen, welche dieses Concert noch nicht gespielt haben, aber wahr für die Pianisten, welche mit dem Vortrage dieses Werkes bereits seit Jahren sich Lorbeeren geholt haben.

* Das Bostoner Riesenmusikfest wurde am 17. Juni in Gegenwart einer circa 30,000 Köpfe zählenden Hörerschaft eröffnet. In die Leitung des ohngefähr 16,000 Personen starken Chores und 1500 Mann zählenden Orchesters theilten sich die HH. Strauss und Gilmore. Der Humbug soll bis zum 4. Juli fortgesetzt werden. — Bez. dieses Festes schreibt die „N.-Y. M.-Z." u. A.: „Während man in Amerika das Ding mit etwas misstrauischen Augen anzusehen nicht umhin kann, scheinen die Europäer, in erster Linie wohl aus pecuniären Rücksichten, dem Unternehmen mehr gewogen zu sein. Die Europäer hassen den Yankee-Humbug, aber sie lieben den amerikanischen Dollar, und wenn derselbe auch nur von Papier ist" etc. Dieser Vorwurf ist jedenfalls etwas voreilig und leichtsinnig ausgesprochen, denn wenn ihn gen. Blatt auch mit Aufführung der europäischen Musikcorps und einzelnen Künstler, die sich für diesen Spectakel fischen liessen, zu begründen versucht, so darf es deshalb noch lange nicht der gesammten europäischen Bevölkerung die allerdings lächerlichen Sympathien Einzelner entgelten lassen.

* Die gegenwärtig in München stattfindenden Aufführungen von R. Wagner's „Tristan und Isolde" und „Fliegendem Holländer" unter H. v. Bülow's mustergiltiger Leitung haben natürlich wiederum einen starken Besuch von auswärtigen Zuhörern, unter denen sich Namen des besten Klanges befinden', herbeigezogen. Mit grossem Enthusiasmus wurde Hr. v. Bülow begrüsst, als er am ersten Abend („Fliegender Holländer") ans Dirigentenpult trat.

* Des verstorbenen Mosonyi Oper „Almos" und Erkel's neue Oper „Brankovics" sollen im Pester Nationaltheater bald nach Beendigung der Ferien in Scene gehen. Auch Wagner's „Holländer" soll bestimmt im Laufe der kommenden Saison daselbst zur Aufführung gelangen.

* Wie eine Berliner Musikzeitung wissen will, beabsichtigt man im Wiener Hoftheater im nächsten Jahre unter anderen Musteraufführungen auch solche von Meyerbeer'schen Opern.

* Durch die gegenwärtig in Wien im Theater an der Wien gastirende Meynadier'sche Truppe wird daselbst am 27. d. M. eine neue Operette von Hervé, „Les Turcs" betitelt, zur erstmaligen Aufführung gebracht werden.

* Nach den „Bl. f. Th., M. u. K." hat Ch. Gounod demnächst vor, in einem in der Albert-Halle zu London zum eigenen Benefiz zu veranstaltenden Concert als Sänger zu debutiren.

* Der Walzerkönig Johann Strauss, welcher gegenwärtig in Amerika weilt, wird noch im Juli nach Deutschland zurückkehren und am 1. August in Baden-Baden seine beliebten Concerte beginnen.

* Hr. Robert Heckmann, dessen hervorragende Leistungen als Violinist wir oft zu würdigen Gelegenheit hatten, wird mit September d. J. in die ihm unter den ehrenvollsten Bedingungen angetragene und zugesicherte feste Stellung eines 1. Concertmeisters und Sologeigers am neu erbauten Stadttheater zu Cöln treten.

**Auszeichnungen.** Die Brüsseler HH. Ed. Fétis, Musikschriftsteller, und Limnander, Componist, sind mit dem Officierkreuz des belgischen Leopold-Ordens decorirt worden. — Dem Director der Pariser Italienischen Oper, Hrn. Verger, sind der Orden der italienischen Krone und der spanische Carl's III. zugegangen. —

Die Philharmonische Gesellschaft in New-York hat die HH. F. Liszt, J. Raff und R. Wagner zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt.

**Gestorben.** Der Componist und Musikdocent Gustav Zogbaum ist am 16. d. M. in Berlin gestorben. — In Paris starb Anfang d. M. der an verschiedenen dortigen Kirchen in Stellung gewesene Capellmeister Fél. Victor Renaud — Der hochbetagte französische Organist Michel Enjelbert hat in Yxeuil das Zeitliche gesegnet. — In St. Louis verschied Ende Mai Ed Sobolewski, Dirigent der dortigen Philharmonischen Gesellschaft. Der Verstorbene, 1804 in Königsberg geboren, gründete seinen Namen als Componist, Musikschriftsteller und praktischer Musiker in seiner Vaterstadt, siedelte 1854 nach Bremen und 1859 nach Amerika über, wo er zuerst in Milwaukee sich ansässig machte.

*Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

C. G. P. Grädener, 2. Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente, Op. 57.

H. Grädener, Capriccio für grosses Orchester, Op. 4.

E. Grüel, Sonate für Pianoforte, Op. 4.

J. Raff, Phantasie-Sonate für Pianoforte, Op. 168.

W. Tappert, Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet.

*In Sicht:*

C. G. P. Grädener, Symphonie in C moll für grosses Orchester, Op. 25.

**Briefkasten.** *W. Sch.* in *D.* Wir haben Ihre beiden Briefe erhalten und werden sie als weitere Belege Ihres Charakters zu jenen früheren Zeilen legen, in welchen Sie sich so rücksichtslos über Ihre eigenen künstlerischen Thaten aussprechen. — *W. S* in *M.* Wir sind Ihnen gegenüber nie „bitter" gewesen, wir möchten diesen Umstand jetzt aber ernstlich bereuen. — *L. P.* in *C.* Wir wissen nichts davon, dass R. W. Festtheilnehmer sein wird. Sie dürfen nicht Alles glauben. — *H. P.* in *M.* Wir können das Versprochene doch sicher erwarten?

# Anzeigen.

# Novitätenlisten No. 3 von 1872.

## Empfehlenswerthe Musikalien,

[240.] publicirt von

## J. Schuberth & Co., *Leipzig und New-York.*

**Fradel, Carl,** Op. 36. 4. Historiette (Rastlose Liebe) für Pianoforte . . . . . . . , . — 10

**Hoffmann, R.,** So weit entfernt! (So far, so far away), Lied für eine Singstimme mit Pfte. — $7\frac{1}{2}$

**Krug, D.,** Op. 63. Le petit Repertoire de l'Opéra pour Piano à 4 ms. No. 21. Don Juan de Mozart. No. 22. Zampa de Hérold. No. 23. Stradella de Flotow. No. 24. Elisir (Liebestrank) de Donizetti à 10 Ngr.

—— Op. 78. Le petit Repertoire populaire pour Piano à 4 ms. No. 21. Der Heimathsstern von Canthal. No. 22. Champagner-Galopp von Lumbye à 10 Ngr.

**Kücken, Fr.,** Op. 90. No. 2. Grosse Sonate in Cmoll für Pianoforte und Flöte . . . 2 —

**Landrock, Gust.,** Op. 30. Capriccio für Pfte. — 10

**Müller, C. F. W.** von New-York, Op. 89. Zwei Lieder für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Die lustigen Musikanten, von P. Grundmann. Partitur und Stimmen . . . . — $17\frac{1}{2}$

—— No. 2. Wanderlied der Waldhornisten von Fr. Brunold. Partitur und Stimmen. — $27\frac{1}{2}$

**Nossberg-Hablowetz, K.,** Op. 2. Marien-Polka (schnell) für Pianoforte . . . . . . . . — $7\frac{1}{2}$

**Oechsner, A.,** Op. 32. Heft 1. Drei Lieder von Fr. Oser für vier Männerstimmen. Frühlingsahnung. Winterlied. Rausche, froher Bach! Partitur und Stimmen . . . . . — $27\frac{1}{2}$

—— Op. 32. Heft 2. Drei Lieder für vier Männerstimmen. Der Mai ist da, von Fr. Oser. Ein französisches Lied, von Chamisso. Abendlied, von Fr. Oser. Partitur u. Stimmen. 1 $2\frac{1}{2}$

**Reiser, Aug.,** Op. 3. Treuer Tod von Th. Körner, für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen . . . . . . . . . . . — 15

**Ritter, Fr. L.,** Op. 7. Fünf vierstimmige Männerchöre mit deutschem und englischem Text. Waldfräulein. Abendruhe. Das Krokodil. Der Handwerksbursche. Preiset den Herrn. Partitur und Stimmen . . . . . . . . 1 $7\frac{1}{2}$

**Schmitt, Jac.,** Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 kleine Tonstücke (Opern- und Volksmelodien, Tänze etc.) für Pianoforte zu 4 Händen. Heft 2, 3, 4 à 20 Ngr.

**Volkslieder, Zwei,** für vierstimmigen Männerchor.

No. 1. Ritters Abschied, von Joh. Kinkel. Partitur und Stimmen . . . . — $7\frac{1}{2}$

No. 2. Mutterseelenallein, von A. Braun. Partitur und Stimmen . . . — $12\frac{1}{2}$

---

Verlag von
*J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur.

[241.] **Symphonien**

von

# Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

## Partitur.

**Pracht-Ausgabe.**

| Nr. | Op. | | | Thlr. |
|---|---|---|---|---|
| Nr. 1. | Op. 21. | in Cdur . . . . | Netto Thlr. | 1. — |
| „ 2. | „ 36. | in Ddur . . . . . | „ „ | 1. 15 |
| „ 3. | „ 55. | in Esdur (Eroica). | „ „ | 1. 15 |
| „ 4. | „ 60. | in Bdur . . . . . | „ „ | 1. 15 |
| „ 5. | „ 67. | in Cmoll . . . . . | „ „ | 1. 15 |
| „ 6. | „ 68. | in Fdur (Pastorale) | „ „ | 1. 15 |
| „ 7. | „ 92. | in Adur . . . . . | „ „ | 1. 15 |
| „ 8. | „ 93. | in Fdur . . . . . | „ „ | 1. 15 |
| „ 9. | „ 125. | in Dmoll (mit Chor) | „ „ | 3. — |

**In elegantem Einbande kostet jede Symphonie 15 Ngr. mehr.**

---

[242.] Auf Wunsch des Instrumentenmachers Herrn **Mollenhauer** zu **Cassel** bescheinige ich demselben gern, dass seine Fabrikate (Holz-Blasinstrumente), welche das Musikcorps des 3. hessischen Inf.-Regim. No. 83 seit 1866 bezogen, **sehr solid, rein** und **dauerhaft** gebaut sind.

Die Instrumente haben sich in den Feldzügen gegen Frankreich 1870—1871 sehr gut erhalten, es ist auch nicht Eines, welches an Reinheit verloren hätte.

Hiermit kann ich die Instrumente des Herrn Mollenhauer allen Musikcorps auf das Angelegentlichste empfehlen.

**Cassel,** den 1. Mai 1872. ***A. Müller,***
Capellmeister im 3. hessischen Inf.-Regim. No. 83

---

[243.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

## J. Pickenhahn in Leipzig,

**Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.**

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[244.]

---

[245.] **Offene Stelle für Musiker.**

Gesucht: Eine Lehrerin für Pianoforte und Gesang an die Musikschule zu Leyden. Antritt 1. Aug. Adr. Hr. **B. Bloog**, Secretair gen. Institutes.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 5. Juli 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren

# Musikalisches Wochenblatt.

**Organ für Musiker und Musikfreunde.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 28.

Inhalt: 

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)*)

### Zweiter Act.

#### 4. Scene.

Dem gramversehrten Wälsungenpaar naht Brünnhilde; todkündend soll sie dem Helden entgegentreten, dessen Lob stets Allvater Wotan ihr gelehrt, und ihr bangt vor dem schweren Amt, das ihr vom Schicksal auferlegt worden ist. Doch bleibt sie ihrer Pflicht als Walküre eingedenk; ihrem ritterlichen Wesen entsprechen auch die Klangfarben des Orchesters: Tuben und Pauke durchschauern die bange Stille wie Grabeston, aus dem Rhythmus der Pauken erhebt sich wie von ferne Hunding's drohende Gestalt, während die Tuben den Ernst Brünnhildens ausdrücken. Das erste Motiv der Scene bildet einen Theil aus dem Thema, welches nach den ersten acht Einleitungstakten in seiner ganzen Ausdehnung von Trompeten vorgeführt und im Verlauf der Scene zur dominirenden Gesangsmelodie ausgesponnen wird; ich benenne dasselbe Brünnhildens Walgesang (A. 140).




*) Siehe die Nummern 14, 16—21 und 24—26 des vor. Quart.

Diesem Thema verbindet sich zunächst die Weise des Walhalla-Motivs als charakteristische Beigabe für die Würde Brünnhildens, wie sie vom Wohnsitz der erhabenen Götter entsendet, dem göttlichen Willen zu Dienst bestimmt ist; beide Themen, stets den Bläserchören der Tuben oder Hörner, Posaunen und Trompeten zuertheilt, durchziehen den ersten Abschnitt der Scene, welchen ich mit A. 142, Z. 1 abgrenze. Auf der Mitte des Abschnittes steht eine Cadenz in Gesmoll (A. 140, Z. 5); mit diesem Gesmoll-Accord beginnt Brünnhilde ihre Anrede an Siegmund. Zu Ende des Abschnittes aber erklingt die Cadenz im freundlichen Gesdur; denn die Helden, welche die Walküre sich erkor, die führt sie zu den Freuden der ewigen Götterburg Walhalla. Durch diese eben genannten Cadenzen werden zwei Perioden innerhalb des ersten Abschnittes bezeichnet, der sich in den Grenzen der Grundtonart Fismoll bewegt (denn das mit Fis enharmonische Ges ist aus praktisch-technischer Rücksicht für die Blechinstrumente geschrieben). So einfach nun die Harmonik auftritt, so lassen sich doch interessante Beobachtungen an die Erscheinung der Septimenaccorde knüpfen insofern, als dieselben für den periodischen Bau Anhaltspuncte bieten. Sogleich der zweite Takt A. 140, Z. 1 weist die Septimenharmonie *cis-eis-gis-h* auf, nachdem im ersten Takt mehrere Intervalle desselben vorgehalten wurden, nämlich *eis* durch *d*, *gis* durch *a*. Da nun aber mit dem zweiten Takte erst der volle Septimenaccord entsteht, so fällt auf diese Harmonie der eigentliche dynamische Accent, d. h. wir hören den ersten Takt nur als Auftakt, zu welchem der vierte Takt als Ergänzung zu rechnen ist. Für die dynamische

Theilung der ersten acht Takte diene daher folgendes Schema zur Veranschaulichung.



Ueberzeugender spricht für diese Gliederung der Zusammenhang mit der Gesangsmelodie, welche an den erwähnten Ges moll-Accord anknüpft. Von dieser Stelle an verlangen beide Melodien neben einander folgende Gliederung:




Während der ersten drei Takte treffen sich beide Melodien in ihren Accenten, mit dem vierten Takte geht jede ihren eigenen Weg, die Orchestermelodie aber verlängert die viertaktige Periode, damit der fünfte Takt den Auftakt für Siegmund's Melodie: „Wer bist du" etc. offen halte. Die Gliederung der 14taktigen Periode zu Ende des 1. Abschnittes kann ich füglich dem Leser selbst überlassen. Werfen wir nun noch einen prüfenden Blick auf das Thema des Walgesangs Bsp. 34. An sich hat die Melodie den Charakter ritterlichen Stolzes, die Intervalle streben im Raume einer Octave stets auf den Hauptaccenten nach oben; der Bass aber wendet sich in entgegengesetzter Richtung nach abwärts. Ueber dem Basse entfaltet sich nun eine Harmoniefolge, welche den Charakter der Melodie zu verwischen scheint, namentlich da der Ruhepunct stets auf einer Septimenharmonie liegt und so den Eindruck des Weichlichen empfinden lässt. In diesem Widerspruche zwischen Melodie und Harmonie finden wir Brünnhilde trefflich gezeichnet. Wohl ist sie der ritterliche Bote des Schlachtengottes, aber sie ist auch, wie Siegmund, Wotan's Kind. Wie bangt ihr, Siegmund das Todesloos zu künden, weil sie weiss, dass Wotan ihn nicht minder liebt als seine Wunschmaid; — wenn nun diese Harmonien unser Ohr treffen, ist es uns nicht, als ob Brünnhildens gepresstes Herz die schimmernde Brustwehr sprengen möchte, unter welcher ihre Gefühle gefesselt liegen müssen?

Brünnhildens geheimnissvolles Wesen zu ergründen, wendet sich Siegmund fragend an sie, und so erfährt er der Walküre Bestimmung und sein eigenes künftiges Schicksal. Stufe um Stufe knüpft sich die Steigerung der Scene an die verschiedenen Fragen Siegmund's. Der thematische Gehalt des 2. Abschnittes (bis A. 145, Z. 5 angenommen) beschränkt sich auf Brünnhildens Walgesang und das Walhalla-Motiv, indem sich an jenes Thema die Fragen Siegmund's, an dieses die Antworten Brünnhildens reihen. Jedoch erleidet hier die Harmonisirung des Walgesanges eine Abänderung insofern, als das Thema auf schlichten Dreiklängen fortschreitet: nur an drei Stellen in diesem Abschnitte wendet Wagner auf der Höhe der Melodie die Septimenharmonie an: da nämlich, wo Siegmund die Hoffnung ausspricht, in Walhall den Vater Wälse zu finden (A. 143, Z. 4: *h-dis-fis-a*) und eine Frau begrüssen zu können (A. 144, Z. 2), endlich wenn er fragt, ob Sieglinde in Walhalla ihn umfange (A. 145, Z. 3). Die Dreiklangsfolge durch den ganzen Abschnitt bildet eine ununterbrochene Kette, an deren einzelnen Gliedern gleichsam als Wahrzeichen die Intervallenreihe des Walgesanges steht; der Wechsel der Hauptharmonien von den Worten: „der dir nun folgt" bis A. 144 stellt sich daher folgendermaassen dar:

Fis moll — A dur — E
a — D — Fis
h — C — E
A — Des (Cis) — As — Des.

An diesem reichen harmonischen Leben erwachen die Orchesterstimmen zu erwärmender Fülle; den Clarinetten und Fagotten fällt der Synkopenrhythmus der Begleitung zu, die Hörner ergreifen jetzt das Walhalla-Thema; nur wenn des Allvaters Wotan gedacht wird, dann dröhnt dasselbe aus Posaunen und Tuben; frohlockend verkündet die Trompete mit dem Walküren-Thema die Thaten der kühnen Mädchen (A. 143, Z. 3), und in welch lieblich schmeichelnder Weise sind nicht die Freuden auf Walhalla ausgemalt, wenn Brünnhilde dem Helden rühmt, wie Wotan's Tochter traulich den Trank dort ihm reichen wird! (A. 144, Z. 3–5.) Da vernehmen wir zuerst aus der Clarinette jenes Freia-Motiv, an welchem Siegmund das Ideal eines Weibes, das er in Walhall zu finden wünscht, noch immer vorschwebt. Nun aber entwickeln die Orchesterstimmen eine Beredtsamkeit, welche den Helden das Weib vergessen machen soll. Da sind Götter und Helden versammelt — Posaunen und Trompeten breiten sich in behaglicher Accordfolge aus; da freuen sich die Walküren ihrer Thaten — die Hörner geben ihre Schlachtfanfare wieder; andere unter ihnen scherzen in neckischem Spiele — Flöten und Oboen markiren in leichtbeschwingten Rhythmen Anklänge aus dem Walhalla-Motiv, von einer trillernden Flöte umschwirrt; wieder andere wiegen sich in friedlichen Träumen — die Clarinetten ergehen sich in rhythmisch wiegender Melodiephrase; der zarten Harfe schwellende Accorde durchströmen all die Lust, an welcher Allvater Wotan im Glanze seiner Herrlichkeit sich freut; — denn auch seiner ehrwürdigen Erscheinung gedenken die Tuben, wenn sie zum Schlusse in weichem, doch ernstem Klange das Walhalla-Motiv erschallen lassen. Obwohl der Clavierauszug dieses Bild in schönster Fülle wiedergibt, so kann ich mir doch nicht versagen, wenigstens den oben berührten, auf Flöten und Clarinetten fallenden Antheil der musikalischen Ausstattung hier ausführlicher zu notiren:




Doch Siegmund achtet all dieser Wonnen nicht; wieder schwebt aus Clarinette zur Flöte hinauf jenes Freia-Motiv über das Walhalla-Thema empor, und als die verlockenden Stimmen schweigen, da erfasst ihn abermals nur der eine Gedanke, ob er in Walhalla die bräutliche Schwester begrüssen dürfe. In düsteren Trauertönen kündet ihm Brünnhilde, dass Sieglinde noch Erdenluft athmen müsse, und dass gegenseitige Trennung das Loos des Wälsungenpaares sei.

Mit dem Eintritt des Sehnsuchts-Motivs (A. 145, Z. 5) sind wir beim 3. Abschnitt angelangt, den ich bis A. 151, Z. 1 ausdehne. Eine kurze Periode von 12 Takten berührt das Walhalla-Thema und das bekannte Freia-Motiv, wenn Siegmund der Walküre seinen Gruss an Wotan, als den Vater Wälse, an die Helden und holden Wunschmädchen entbietet, zu denen er der Walküre nicht folgen will. Wie ganz anders ist hier das Anfangs-Motiv der Scene harmonisirt? Zwar drängt die Harmonie des ersten Taktes ebenfalls nach Auflösung; dieselbe geschieht jedoch hier im Dreiklang, und unmittelbar reiht sich das Motiv mit der ursprünglichen Harmonisirung an, um Brünnhildens Walgesang vorzubereiten, an welchen sich jetzt dieselbe Harmoniefolge wie in der Einleitung zur Scene knüpft. (Vergl. A. 146, Z. 5 mit A. 147, Z. 4.) Entlehnte im vorhergegangenen Abschnitt Siegmund seine Gesangsweise dem Thema des Walgesangs, so macht sich jetzt Brünnhilde dasselbe zu eigen, indem ihrem Gesang die hellklingende Trompete zur Seite steht und Siegmund mit einer Melodie, welche an das Sehnsuchts-Motiv ein Motivglied aus dem Walgesang schmiegt, entgegnet (A. 147, Z. 1—3). Schon hat die Stimmung der Scene, die bisher von ruhigem Ernste beherrscht war, sich geändert; denn durch die behaglich breite Accordbegleitung drängt sich eine prägnant rhythmisirte Figur, welche beharrlich von der Bratsche durchgeführt wird, bis zu der Stelle, wo Brünnhilde bekennt, dass sie gekommen sei, um Siegmund den Tod zu künden (A. 148, Z. 1). Die hier eintretende Cadenz bietet zum Beschluss der ersten grösseren Periode des 3. Abschnitts einen Ruhepunct, und mit Hinweis auf die Gliederung der Sprach- und Orchestermelodie, wie ich sie im 1. Abschnitte dargestellt habe, mag sich der Leser der lohnenden Mühe unterziehen, auch innerhalb der eben besprochenen Periode die Gliederung vorzunehmen. Immer mehr zieht jetzt die oben erwähnte Begleitungsfigur der Bratsche unsere Aufmerksamkeit auf sich, denn sie wird schliesslich von allen Streichinstrumenten in dreifacher Octave erfasst. Mehr und mehr wächst die Aufregung Siegmund's; mit Recht fragt er auch Brünnhilde: „Wo wäre der Held, dem heut ich fiel?“ Selbst Hunding's Streiche fürchtet Siegmund nicht, denn mit dem Siegesschwert droht er Verderben dem Feinde und trotzt der Walküre. Wohl ertönt da im freudigen Cdur das Schwert-Motiv; aber wenn nun Brünnhilde verkündet, dass dem Schwerte seine „Tugend“ entzogen werde, da gellt uns aus den Trompeten in herben Tonfolgen (A. 149, Z. 3) die Machtlosigkeit des geheiligten Nothung entgegen. Die jetzt im Triolenrhythmus begleitenden Orchesterstimmen bilden daher einen schmerzlichen Contrast zu ihrer Aufgabe in der 3. Scene des 1. Actes, wo sie den Helden bejubelten, als er zaglos den Stahl der Esche entriss (vergl. A. 65). Das Schwert, das zur Rettung aus Schmach und Verderben dienen sollte, es stürzt die Wälsungen zurück in die Schauer kaum überlebten Jammers; doch kümmert den Helden nicht Sorge um sein Leben, nur das Weib beklagt er, das seinem Schutze sich unvertraut und nun von ihm verlassen werden soll. Von Neuem bricht die Noth über die Wälsungen herein, unstet bewegt sich deren Motiv durch die Bratsche und die Violoncelle (A. 150), bis endlich der auf verschiedenen Taktheilen intermittirende Triolenrhythmus in gleichmässigen Fluss geräth. Verzweifelnde Angst erpresst jetzt Siegmund die Worte: „Muss ich denn fallen, nicht fahr ich nach Walhall, Hella halte mich fest!“

Ein aus Tuben und Contrabässen wild anstürmendes Motiv, das den tiefen Unmuth des Helden zum Ausdruck bringt, führt in den weiteren 4. Abschnitt der Scene ein (A. 151).

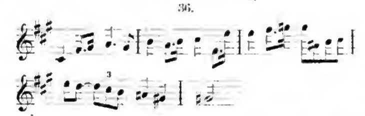
35.



Weniger seiner Formähnlichkeit halber, als wegen der Aehnlichkeit in ethischer Hinsicht lässt sich dieses Motiv mit dem in Bsp. 26 gegebenen Zornes-Motiv Wotan's vergleichen. Wie nämlich dort Vater Wälse sich gegen das Schicksal auflehnt, so ruft jetzt der Wälsungenspross Siegmund Schmähe über den, der ihm das Schwert geschaffen. Jenes Motiv hält auf

der Höhe an und lässt damit den selbst momentan gebeugten Wotan immerhin auf dem Gipfel göttlicher Macht erscheinen; dieses Motiv aber fällt wieder zur Tiefe herab, um den durch göttliche Gewalten dem Sturze anheimgegebenen Menschen Siegmund zu beklagen. Nach einer kurzen Episode, während deren Brünnhilde ihre Trauer darüber kundgibt, dass Siegmund sonst nichts erhaben dünke, als das arme Weib Sieglinde, erhebt sich das Motiv Bsp. 35 als Einleitung in dem Bau des 4. Abschnitts. Reiches rhythmisches Leben erwächst aus den thematischen Combinationen: neben der accordlichen Fülle, welche an ununterbrochenen Triolenrhythmus gebunden und von sporadisch eingestreuten Sechzehntelläufen der Bratsche durchzogen ist (A. 152), halten die Bässe jenes Motiv in Bsp. 35 fest, während die Gesangs- und Orchestermelodie das Thema des Walgesanges in der Weise ausspinnen, dass der Hebung der Melodie (auf der Octave) eine zweite Motivkette angereiht wird, wodurch das Thema des Walgesangs erst eigentlich seinem ganzen Umfang nach entfaltet wird.

36.



Durch diesen Ausbau des Themas kommt aber Brünnhildens Verhältniss zu Siegmund zur Geltung; denn während des 1. Abschnittes (A. 142) ging das Thema stets eine Verbindung mit dem Walhalla-Motiv ein. Brünnhilde hat auch bisher nie ihre Stellung als Walküre dem Helden gegenüber verleugnet; jetzt aber, wo Siegmund sie der Hartherzigkeit beschuldigt und Walhall's spröde Wonnen verachtet, jetzt entbrennt in Brünnhilde das Mitgefühl für den Sprossen Wälse's. Für diese innere Umwandlung Brünnhildens zeugt schon die Schlusswendung der 1. Periode des Abschnitts, wenn sie sagt: „Siegmund, befiehl mir dein Weib, mein Schutz umfange sie fest!“ Dass dem Motivanhang des Themas Bsp. 36 jener Gefühlsausdruck innewohnt, beweist deutlich die 2. Periode des Abschnittes. Wenn nämlich Brünnhilde Siegmund ins Wort fällt: „Halt ein, Rasender!“, da macht sich jenes Motiv eindringlich in Octaven aus Violinen, Oboen und Flöten geltend (A. 154, Z. 2). Mit der einschmeichelnden Weise des Sehnsuchts-Motivs umspielt auch die Flöte die Worte: „Befiehl mir dein Weib“; endlich stellt Brünnhilde an Siegmund das Ansinnen, um des Pfandes willen, das wonnig Sieglinde von ihm empfing, der Liebe und dem Leben zu entsagen, und die Violinen rufen uns in einer Terzfolge sogar das Entsagungs-Motiv zurück (A. 154, Z. 3, Takt 2). Siegmund aber bleibt dem Rathe Brünnhildens verschlossen, und aus den Bässen spricht wiederum sein wachsender Groll: „Dient das Schwert nicht gegen den Feind, so fromm es wider den Freund; zwei Leben nehme es denn mit einem Streich!“ Von Bedeutung erscheint hier die Chromatik aus Oboen, Clarinetten und Posaunen, welche die Verzweiflungsausbrüche Siegmund's umlagert. Ist das nicht Loge, dessen Schadenfreude sich am Unglück weidet? Züngelt in der 32tel-Bewegung der Bratsche nicht die vernichtende Lohe dazwischen? Es ist lohnend, mit dieser Stelle die musikalische Charakterzeichnung Loge's aus der letzten Scene des „Rheingold“, A. 209, Z. 3, 4 und A. 210, Z. 1, 2 zu vergleichen

Liess uns der 4. Abschnitt der Scene die beginnende Umwandlung Brünnhildens in ihrem Verhalten gegen Siegmund errathen, so stellt uns der 5. Abschnitt Brünnhilde von der Macht des Mitgefühls hingerissen, in ihrer Begeisterung zum Kampf für Siegmund dar. „Halt ein, Wälsung! Sieglinde lebe und Siegmund lebe mit ihr!“ So ruft jetzt die Walküre dem Helden zu, dem sie das Todesloos zu künden beschieden war; denn sie hat vergessen, dass sie des göttlichen Heervaters gehorsame Tochter sein soll. Das Orchester charakterisirt das aufwogende Mitgefühl in treffender Weise durch eine Umgestaltung des Walgesangthemas nach Rhythmus und dynamischer Gliederung: das Gefühl des Zusammenhangs der einzelnen Motivglieder ist zerstört durch die Betonung nach Synkopen (Bsp. 37a), der ruhige Ernst ist vollkommen verwiesen durch den *staccato*-Vortrag. Auch das zweite Motiv des Walgesanges erfährt eine Aenderung (Bsp. 37b), leidenschaftlich bewegt eilt dasselbe nach oben, während es ursprünglich der sanften Regung weiblichen Mitgefühls als Widerhall diente. Ich gebe hier die eben erwähnten Umgestaltungen (A. 155, Z. 3, 4) und bemerke, dass die Vortragsweise dieser Episode im Auszug den begleitenden Instrumenten entnommen ist, welche als Stützen für die harmonischen Fortschreitungen auftreten; das wesentlich Charakteristische der Figur aber kommt den Violinen zu, welche über jenen Begleitungsinstrumenten liegen.

37.




Beide Motive illustriren die 1. Periode des 5. Abschnittes bis dahin, wo Brünnhilde dem Siegmund Rettung vor dem Feinde verspricht; dann aber ertönt der Schlachtruf Hunding's. In den Bässen wirbelt die unheimlich düstere Figur auf, welche in der 3. Scene über das trübe Traumbild Sieglindens sich lagerte;

immer erregter wird Brünnhildens Sprache, von schlagenden Accordfolgen begleitet und von leidenschaftlich aufstrebenden Melodiephrasen umschlungen. „Leb wohl, Siegmund, seligster Held! Auf der Walstatt sehen wir *uns* wieder!“ — Dies ist der Walküre letzter Gruss an den Wälsung, der ihr mit gehobenem Muthe nachblickt. Der kühnen Maid jubeln jetzt alle Orchesterstimmen nach, wenn dieselben wetteifernd in dem auf mannichfaltigem Harmoniewechsel schwebenden Walgesangthema sich ergehen; aber auch des neu ermuthigten Helden Siegmund gedenken sie, wenn das Wälsungen-Motiv stets auf Intervallen der Durscala in ihren Jubelgesang sich mengt (A. 158, Z. 3, 5). Als *nun* die Wogen der Leidenschaft sich legen, da erhebt die Bratsche die unruhige Begleitungsfigur, welche in dem 3. Abschnitt den erwachenden Groll Siegmund's vernehmen liess, — vergessen ist jetzt der Hader, denn die Walküre steht im Bunde mit den Wälsungen, statt zum Tod führt sie dieselben zum Leben, statt Untergang bereitet sie ihnen Sieg. Von den Tuben ertönt noch einmal das Motiv Brünnhildens, um sich durch die Violoncelle mit dem Sehnsuchts-Motiv zu verbinden; in letzterem liegt nun der Anknüpfungspunct für die 5. Scene: um des Weibes willen wendet die Walküre das Schlachtenloos, und in liebender Sorgfalt neigt sich der Held über die grmugebeugte Schwester, deren Harm zauberfester Schlaf bezähmt.

5. S c e n e.

Nachdem uns die 2. Scene die Wendung des Geschickes der Wälsungen vor Augen geführt, vollzieht sich in der letzten Scene die Katastrophe: an Wotan's eigenem Speere zerschellt das Schwert Siegmund's, der Held fällt der göttlichen Rache Fricka's zum Opfer. Ein Blick über die ganze letzte Scene hinweg lässt erkennen, wie die Musik der Handlung entsprechend ohne eigentlichen Ruhepunct dem Ende zudrängt. Schon bei Besprechung der 3. Scene des zweiten Actes habe ich die Eigenthümlichkeit hervorgehoben, dass im Verlauf derselben nur ein einziger Ganzschluss auftrat; ebenso eilt auch diese letzte Scene, ohne dass der harmonische Fluss irgendwie unterbrochen wäre, auf die Schlusstonart Dmoll zu. Trotzdem ist der formelle Aufbau durch das präcise Ineinandergreifen der Handlung und des musikalischen Inhalts ein vollkommen klarer.

In dem Anblick des schlummernden Weibes gewinnt Siegmund Ruhe: des Sehnsuchts-Motivs zarte Klänge rühren das Herz des Helden, und mit freudigem Gefühle denkt er der Walküre, weil sie es war, die dem traurigen Weibe so reichen Trost geschaffen haben mag, dass die Schlummernde nun in lächelndem Traum sich wiegt. Sinnig tritt daher aus den Violoncellen das Lenzeslied hervor (A. 160, Z. 1), nachdem vorher ein neues Motiv bei den Worten Siegmund's: „Leblos scheint sie, die dennoch lebt“ sich eingedrängt hatte. Es ist dieses Motiv, hier im $^3/_4$-Takte gegeben, eine Variante aus dem Schlummer-Motiv, welches in der letzten Scene des 3. Actes zu seiner eigentlichen Bedeutung gelangt; denn dort wird Brünnhilde auch in des Schlafes Bann gelegt, bis der Held naht, der die Scheintodte zu neuem Leben weckt.

38.

Jetzt aber wird Siegmund durch den Hornruf und die dumpf rollende Bassfigur an die bevorstehende Schlacht gemahnt; bis diese gekämpft, möge Sieglinde schlummern, dann aber zu seligem Frieden erwachen. Die Musik gibt in dem kurzen Raum von 6 Takten (A. 160, Z. 3) die Gefühlswelt Siegmund's in wunderbar schöner Weise wieder. Als den herrlichsten Lohn des Kampfes erkennt der Held die Liebe Sieglindens. — Die Clarinette schwingt sich mit jenem Freia-Motiv auf und spinnt ihren Gesang mit dem W ä l s u n g e n - M o t i v fort. Noch einmal kämpft wohl der kühne Wälsung mit harter Noth — es schliessen sich daher die Motivglieder genau den Intervallen der verminderten Septimenaccorde *gis-h-d-f* und *cis-e-g-b* an; doch nach dem Kampf mag holder Friede die Wälsungen lohnen — die beiden letzten Motivglieder erfasst jetzt das Violoncell mit der melodischen Intervallenreihe *fis-e-d-cis* auf der harmonischen Grundlage eines Durdreiklanges und zweier Dominantseptimenaccorde. Des Stierhorns rauher Schall ruft jetzt den Helden von der Seite der geliebten Schwester. Aus den Bässen ringt sich das Verfolgungs-Motiv Hunding's empor, entschlossen bricht Siegmund auf, mit gezücktem Schwerte eilt er dem Feinde entgegen, wobei freudigen Klanges des Schwert-Motivs Fanfare schmettert. (1. Periode.)

Auf wenige Augenblicke nimmt der scenische Vorgang unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Das aufsteigende Gewölke und die Verfinsterung der Bühne illustriren neben dem Tremolo der Geigen die Bassfiguren aus Bsp. 33; sie lassen zugleich auch die Ankunft des Gegners, die überdies auch in dem Rhythmus des dazwischen dröhnenden Stierhornrufes angedeutet ist, auf den Kampfplatz ahnen, und aus den Holzblasinstrumenten zuckt endlich das Motiv auf, welches in der Einleitung zum 1. Act schon das grelle Wetterleuchten versinnlichte (Bsp. 3). Durch die plötzlich eintretende Stille schwankt, von der Bratsche aufgenommen, ein stets zur Quinte sich hebendes Motiv, aus welchem die traurige Oede spricht, von der Sieglinde umgeben ist; ich nenne dasselbe S i e g l i n d e n s S c h r e c k e n s t r a u m - M o t i v (A. 161).

39.

Bei weiterer Ausspinnung des Motivs wird dasselbe mit dem Wälsungen-Motiv verkettet, wodurch die Rhythmik sich lebendiger gestaltet. Auch Hunding's Helden-Motiv und die schon mehrfach erwähnte Bassfigur treten der musikalischen Ausstattung bei. Alle diese Motive umschlingen nun die Vision Sieglindens, und wenn endlich die Violinen mit einem chromatischen Lauf zur Höhe stürmen, da springt Sieglinde von ihrem Lager auf, Blitze blenden ihr Auge, es ertönt mit dem Stierhornruf zugleich Hunding's Stimme: „Wehwalt, steh mir zum Streit!", und die Verlassene muss erkennen, dass ihr Traumgesicht nur zu wahr gesprochen. Kühn antwortet jedoch Siegmund seinem Gegner, und im Orchester stossen das Schwert-Motiv und Hunding's Helden-Motiv auf einander; angstvoll aber lauscht Sieglinde. „Haltet ein, Männer, tödtet erst mich!" Mit diesem Rufe will sie zwischen die Kämpfenden treten, doch von einem grell leuchtenden Blitzstrahl geblendet, schwankt sie zur Seite. (2. Periode.)

Zu spät ist es, die Gegner zu trennen; schon naht die muthige Walküre, schon hören wir sie jubeln: „Triff ihn, Siegmund, traue dem Schwert!" Der Streit entbrennt, Trompeten künden mit dem Schwert-Motiv fröhlichen Sieg dem Wälsung, Posaunen mit dem Walküren-Thema stärken seinen Muth: doch des allgewaltigen Wotan's Speer nimmt beides ihm — Muth und Sieg. In Stücke zerstaucht das Schwertes Stahl, und von des Feindes Waffe wird des Wälsungen Herz durchbohrt. Siegmund fällt; mit ihm sinkt die Hoffnung Wotan's, dass der schwertbewehrte Wälsung den Gott befreien könnte von der Verträge lästigem Zwange; — so erklärt sich nämlich das Zusammentreffen des Schwert-Motivs (Cmoll) mit dem Vertrags-Motiv, das aus Bässen und Tuben den Hörer mächtig ergreift. Als Siegmund der Walküre getrotzt, wollte er mit Sieglinde nur sterben oder leben; jetzt lässt der sterbende Bruder die vereinsamte Schwester der Fürsorge der Walküre zurück. Den gefallenen Helden betrauern Fagotte und Hörner mit den Klängen aus Siegmund's Helden-Motiv (Bsp. 4); durch das Motiv Brünnhildens aber, mit jener Bratschenfigur aus dem 3. Abschnitt der 4. Scene verbunden, reflectiren dem Gefühle des Hörers die Vorgänge aus jener Scene. Die Episode der Rettung Sieglindens durch die Walküre (A. 166, Z. 4—6, 10 Takte) ist musikalisch so gegeben, dass zwei, die plastische Seite des Vorgangs markirende Motive dasjenige Thema umschliessen, welches dem Gefühlsmoment Brünnhildens entspricht (a, b, c).




Wir sehen, wie die Walküre das schmerzbetäubte Weib mühsam dem Orte der Gefahr entreisst (a), wie sie das Werk der Rettung vollführt, weil von der Macht der Liebe dazu getrieben (b, als ein aus Bsp. 36 umgestaltetes Motiv zu betrachten), und wie sie in ängstlicher Flucht von dannen eilt (c, das Walküren-Thema auf immer höheren Intervallen und in rhythmischer Steigerung dargestellt). (3. Periode.)

Der Tod Siegmund's hat auch Wotan's Herz schmerzlich getroffen; wie die Walküre der Stimme der Liebe folgte, so wäre auch er lieber dem Drange seines Vaterherzens gefolgt und hätte Siegmund gegen Hunding geschützt. Noch einmal lassen daher die Posaunen das Motiv Brünnhildens vernehmen, und der weichen Empfindung Wotan's kommt das Violoncell zu Hilfe durch das hier in breiten Rhythmen entfaltete Walgesang-Thema. Nun aber wendet sich Wotan zu Hunding: als Knecht Fricka's möge er ihr melden, dass „Wotan's Speer gerächt, was Spott ihr schuf" (A. 167). Allerdings hat Wotan dem Willen der Göttin willfahrt, aber sie hat durch ihre Eifersucht auch verschuldet, dass Wotan sich noch in den Banden lästiger Verträge beschränkt sieht; in diesem Sinne muss daher das Vertrags-Motiv aufgefasst werden, wenn es in unmittelbare Folge zum Motiv aus Hunding's Gastreden (Bsp. 10c) gestellt wird. Vor dem verächtlichen Wink Wotan's sinkt jetzt auch Hunding todt zu Boden. Dem eben angedeuteten Gedankenzusammenhang entsprechend tragen die Violoncelle, von Posaunen unterstützt, das Verhängniss-Motiv in die Scene, denn Wotan fühlt in sich den tiefsten Unmuth, dass Alles sich gegen ihn verschworen; es erfasst ihn mit furchtbarer Wuth, dass sogar Brünnhilde sich erkühnte, gegen seinen Willen zu handeln. In ergreifenden Worten macht er seinem Grimme Luft; dann aber jagt der zürnende Heervater der fliehenden Walküre nach, und wehe der Verbrecherin, wenn sein Ross sie erreicht! Wir ahnen das grausame Geschick des ungehorsamen Kindes, wenn wir den orchestralen Inhalt dieser Episode mit jener aus der 2. Scene, A. 123 vergleichen. Dort schon hat Wotan Brünnhilde vor den Folgen des Ungehorsams gewarnt, jetzt hat sie die Strafe für sich heraufbeschworen, zu deren Vollzug der herzlose Loge mit Freuden bereit sein wird. Das orchestrale Nachspiel, welches den zweiten Act beschliesst, zeigt uns Wotan, wie er zornglühend durch die Lüfte jagt: in den Violinen stürzen hastige Sechzehntelfiguren nieder, aus den Bässen, von Posaunen und Fagotten verstärkt, rauscht dieselbe Motivkette im *staccato* auf und nieder, welche in der 2. Scene (A. 109) während der Unterredung Wotan's mit Brünnhilde seine aufflammende Gemüthserregung verfolgte; mit schlagenden Rhythmen werfen die Bläserchöre grelle Harmoniefolgen in die Flucht der leidenschaftlich bewegten Figurenwelt, und so bietet das ganze Instrumentalensemble das Ebenbild aus dem Schluss der 2. Scene, wo Wotan in wilder Aufregung sich von Brünnhilde trennte. Auch jetzt eilt er dahin unter dem Drucke des unerbittlich harten

Geschickes, Allem entsagen zu müssen, was durch Bande zärtlicher Liebe seinem Herzen theuer gewesen; schon musste er seinen Lieblingshelden Siegmund sterben sehen, nun ist auch Trennung von seiner Lieblingsmaid ihm beschieden.

Mit Siegmund's Tod ist das Ziel des Dramas erreicht, — die Schlusstonart des 2. Actes, Dmoll, weist uns auf den Anfang des 1. Actes zurück: damit wird der erste Kreis der in den Dramencyklus verwobenen Ereignisse abgeschlossen.

(Fortsetzung folgt.)

## Kritik.

**Fr. Wüllner.** Sonate in Emoll für Pianoforte und Violine, Op. 30. Wien, J. P. Gotthard.

Der Name des Autors bietet an und für sich eine hinlängliche Bürgschaft dafür, dass wir es hier mit einem solid gearbeiteten Werke zu thun haben; wir brauchen dies also hier nicht besonders zu constatiren, sondern es handelt sich vielmehr nur darum, zu ermessen, ob und inwiefern die vorliegende Composition sich durch besondere Schönheiten von anderen modernen Violinsonaten auszeichnet, resp. ob dieselbe Aussicht hat, mit der Zeit allgemein bekannt und beliebt zu werden oder nicht. Im Allgemeinen scheint uns allerdings die Erfindung in diesem Stücke von derartiger Beschaffenheit zu sein, dass weder dem Spieler noch dem Hörer so recht warm dabei zu Muthe wird. Wir sind zwar weit davon entfernt, dieselbe schlechthin als eine unbedeutende zu bezeichnen; im Gegentheil, an schöne und originelle Weisen und Wendungen in der Bearbeitung mangelt es nicht, aber im Ganzen genommen fehlt doch die eigentliche Gluth, welche wir namentlich bei derartigen Kammermusikwerken für wenige Instrumente, bei denen es hauptsächlich auf geniale Zeichnung ankommt, so ungern vermissen. Dem entsprechend macht auf uns der dritte, „Moderato un poco agitato" überschriebene Satz (die Sonate enthält deren im Ganzen 4) bei weitem den besten Eindruck, und zwar deshalb, weil derselbe mehr oder weniger den Charakter eines langsamen Tanzes ($^3/_4$-Takt) besitzt, also einem Genre angehört, bei welchem es mehr auf Anmuth und Grazie, als auf Leidenschaftlichkeit ankommt. Am besten glauben wir diesen Satz dadurch zu charakterisiren, dass wir sagen, derselbe würde uns wo möglich noch besser gefallen, wenn er nicht Mittelsatz einer grossen Sonate wäre, sondern selbständig als Charakterstück für sich allein dastände. Am wenigsten will uns dagegen der zweite Satz (Andante con moto) besagen, dessen Hauptthema wohl kaum im Stande sein dürfte, die musikalischen Herzen für sich zu gewinnen.

Die Sonate enthält zwar keine aussergewöhnlichen technischen Schwierigkeiten, ist aber doch immerhin als eine sogenannte „grosse Sonate" zu bezeichnen, nicht nur in Bezug auf ihre äusseren Dimensionen, sondern auch in Bezug auf die Behandlung der Instrumente, namentlich des Claviers. — Nur tüchtige Spieler werden sie zur Geltung zu bringen vermögen, und solche seien hiermit auf das Werk aufmerksam gemacht.

**G. H. Witte.**

**Theodor Kirchner.** Robert Schumann's „Liederkreis" und „Frauenliebe und Leben" für Pianoforte übertragen. Leipzig, Gustav Heinze. à 1 Thlr.

Da es bekannt ist, wie sehr Kirchner in Schumann's Musik aufgegangen, so verstand sich bei einem durch seine eigenen Productionsschöpfungen mit Recht hochgeachteten Componisten eine vortreffliche Transscription dieser beiden Schumann'schen Liederhefte um so eher von selbst. Dennoch gestehen wir, dass die in der Vereinigung eigenen Gestaltungswesens und doch der strengsten Pietät vor dem Originale sich manifestirende Meisterschaft unsere Erwartung noch übertroffen hat. Von der Schumann'schen Gesangsmelodie fehlt nicht ein Nötchen, wie auch von dessen Begleitung nichts verloren geht, was nur von einiger Bedeutung ist. Wenn Kirchner die Melodie nach der Höhe oder Tiefe verdoppelt, so geschieht dies nicht blos, um dieselbe der etwas um sich greifenden Begleitung gegenüber besser abzuheben, sondern es hat dies auch innere Veranlassung; ebenso, wenn er die Accorde breitschichtiger setzt, oder wenn er sich sonst Abweichungen vom Original erlaubt. Wo solche sich auch finden, sind sie stets mit so pietätvoller Objectivität gehandhabt, dass sie den Schumann'schen Intentionen nicht nur nicht entgegenstreben, sondern sie wo möglich zu noch grösserer Anschaulichkeit bringen, insofern nämlich diese Abweichungen unmittelbar aus dem charakteristischen Inhalte der Dichtungen geschöpft sind und durch eine intensivere Darstellung der Schumann'schen Intention das gesungene Wort gewissermaassen zu ersetzen suchen. In melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung dagegen ist Kirchner den Originalen überall treu geblieben, selbst da, wo der Rhythmus der Singstimme von der Declamation der Worte abhängt und in Folge dessen in jeder Strophe Varianten erleidet, wie in No. 3, 6 und 7 aus „Frauenliebe und Leben". Dass selbst die beste Uebertragung von Liedern vorwiegend declamatorischen Charakters nicht ganz im Stande ist, die Singstimme vergessen zu machen, darf nicht erst erwähnt werden, und dies betrifft im vorliegenden Falle hauptsächlich die Lieder No. 3 aus „Frauenliebe" und No. 7 aus dem „Liederkreis". Ganz vortrefflich aber in ihrer blossen Clavierwirkung sind No. 1, 4, 5 und 6 aus ersterem, sowie No. 3, 5, 8, 9 und 12 aus dem letzteren Werke.

**Oo.**

# Feuilleton.

## Telephonie.

Eine Studie, sehr nützlich zu lesen.

Zu verschiedenen Malen tauchte in den letzten Jahren die Idee auf, durch Elektromagnetismus Claviere mittönend zu machen, so nämlich, dass, wenn z. B. ein Pianist irgendwo concertirt, wir in den Stand gesetzt wären, nach erfolgter „Stromverbindung“ zwischen seinem Bechstein und dem unsrigen der musikalischen Genüsse theilhaftig zu werden, ohne all den Beschwernissen und Unannehmlichkeiten ausgesetzt zu sein, als da sind: weiter Weg und Verspätung, Erhitzung und Erkältung, die Unkosten der Toilette und die Umständlichkeiten in der Garderobe, Gasblendung und Stockfinsterniss, schlechter Platz und langweilige Umgebung. Die Vortheile sind noch gar nicht in ihrer ganzen Ausdehnung zu übersehen! Finde ich, dass den Forderungen meines Geschmackes durch das Programm nicht überall genügt werde, so vermag ich mit Leichtigkeit dem missliebigen Stücke mich zu entziehen: der Draht wird einfach ausgehakt, die Zufuhr bis zur nächsten Nummer somit abgeschnitten. Ist ein sehr wichtiges Moment!

Gelänge die Erfindung, und fiele ihre praktische Verwendung nach Wunsch aus, dann würde der Concertgeber die theure Saalmiethe sparen und vom Lampenfieber niemals heimgesucht werden; ja — curios genug —, er könnte vor leeren Bänken spielen und doch ein volles Haus gehabt haben. Freilich, auf Dacapo-Verlangen, Beifallklatschen und Hervorruf müsste er verzichten! Mir ist unbekannt, wie weit den verschiedenen Erfindern die Sache mittlerweile geglückt ist; ich beabsichtige nicht, ihnen Concurrenz zu machen, man wolle mich mit diesen Menschenfreunden nicht verwechseln!

Es liegt mir nämlich fern, den Bedürfnissen einer Menge, eines Publicums entgegenzukommen, meine Absicht geht vielmehr dahin, nur „Zweien“, je einem Männlein und einem Fräulein, zu dienen. Ich denke mir Beide in dem leidenden Zustande, welchen Halm, der Dichter, mit poetischer Uebertreibung also schildert:

> Zwei Seelen und ein Gedanke,
> Zwei Herzen und ein Schlag.

Es wird ferner angenommen, dass die gemeinten Zwei eine fest und tief wurzelnde, Widerwärtigkeiten nicht scheuende, „höheren Orts“ jedoch nicht gebilligte Neigung zu einander haben, dass sie Wand an Wand, jedenfalls auf Hörweite einander nahe wohnen und ausser dem selbstverständlichen „Piano“ auch die etwas seltenere Gabe besitzen, musikalisch zu hören. Diese zwei Seelen mit einem einzigen Gedanken haben sich etwas sehr Wichtiges, Dringendes mitzutheilen. Ihm hat der gestrenge Vater Nachbar das Haus verboten, der officielle Weg durch den Briefträger ist natürlich verlegt, die „Vertraute“ erntete neulich für ihre guten Dienste arge Verdriesslichkeiten, ein Zettel, mit sympathetischer Dinte beschrieben, wurde von der argwöhnischen Mama aufgefangen und als „muthmaasslich verdächtig“ ohne weitere Untersuchung confiscirt; es ist vorerst nicht möglich, auch nur ein Blättchen der Geliebten in die Hand zu schmuggeln, — kurz, Holland befindet sich in höchsten Nöthen! Zwar wird die Wachsamkeit der Hüter gar bald an Schärfe verlieren, aber unterdess kann ein Malheur geschehen! Der Lehrer male sich die beängstigende Lage der beiden Unglücklichen nach Maassgabe seiner Erfahrung, nach Beschaffenheit seiner Phantasie aus. Jedem ist zu Muthe, als läge zeitlich eine Ewigkeit, räumlich ein Meer zwischen ihnen. Die gebräuchlichsten Heil- und Hausmittel verfangen nichts, der Trennungsschmerz spottet jeder Medicin.

Die Sprache der Blumen ist eine sehr unvollkommene, die Symbolik der Farben beschränkt sich auf einige wenige Begriffe, wie Treue, Eifersucht, brennende Liebe, Trübsal. Abendluft und Nachtigall, Luna und Venus sind unzuverlässige Botschafter, obgleich die Dichter aller Zeiten uns vom Gegentheil überzeugen wollten. Die Poeten haben uns Märchen erzählt, Fabeln eingeredet, oder Zeit und Menschen sind anders geworden. Der Bach, der rieselnde, murmelnde, plätschernde, silberhelle, traute, schnelle, muntere, übernimmt keine Bestellungen mehr für die schöne Müllerin. Wenn er auch noch wie früher mit geheimnissvoller Miene geschäftig zu Thale rinnt, so folgt er lediglich der „Zwangszügigkeit“, welche das Naturgesetz der Schwere ihm vorschreibt, und wenn er am Klappern der Mühle nachweislich nicht ganz unschuldig ist, so erklärt sich das einfach aus dem Umstande: man hat ihm ein Mühlrad in sein Bett gestellt! Ja, ja, selbst die Poesie kann vor der Aufklärung nicht bestehen; hier wie anderswo zeigen sich die zerstörenden Einflüsse der Naturwissenschaften, denen bekanntlich fast gar nichts heilig ist.

Ich erhebe Anspruch auf das Verdienst, durch meine Telephonie*) die Wissenschaft der Poesie dienstbar zu machen. Man lese und urtheile dann selbst! Mancher wird sagen: Das ist Alles längst dagewesen, unzählige Male haben sich die Herzen „auf Flügeln des Gesanges“ gefunden, — wohl wahr, aber wie das Lallen zur ausgebildeten Sprache, so verhält sich jeder frühere Versuch zu meiner — Entdeckung. (Der Leser verzeihe diese selbstgefällige Behauptung; ich hasse die Heuchelei, welche da sagt: „nach meiner unmaassgeblichen Ansicht“, oder „meine Wenigkeit“ und immer das Gegentheil meint.)

Ein gewissenhafter Forscher, besonders wenn er ein Deutscher ist, bucht zunächst das vorhandene Material; er weiss, Jeder steht auf den Schultern der Vorgänger, und nun gibt er durch Zeichnung und Beschreibung ein Bild von jeder einzelnen Schulter. Beliebter Kürze halber begnüge ich mich damit, zwei Beispiele telephonischer Verständigung anzuführen. Die Stelle der übrigen mögen etliche allgemeine Bemerkungen vertreten. Als Löwe, der berühmte Balladencomponist, noch Student in Halle war, lernte er Frl. Julie v. Jacob, seine nachmalige Frau, kennen. Die Geliebte wurde im Jahre 1819 nach Dresden geschickt, um sich dort in Musik und Malerei weiter auszubilden. Löwe reiste ihr nach, stellte sich Abends unter das Fenster und meldete seine Ankunft durch eine Melodie aus Rossini's „Tankred“**), durch welche Beide gewöhnt waren, sich zu verständigen. „Die Folge war eine Verlobung“, heisst es ziemlich naiv in der Selbstbiographie, herausgegeben von Bitter. Ich erwähne das, nicht als ob mir der ursächliche Zusammenhang völlig klar wäre, sondern nur, weil ein sorgfältiger Scribent Ereignisse von solch eminenter Wichtigkeit unter keinen Umständen verschweigen darf.

Ueberall, wo es deutsche Musikanten gibt, wird folgender Pfiff als zünftiges Wahrzeichen verstanden:

Wer ihn hört, wendet sich gewiss sofort nach dem Rufenden um. Auch ein Beweis von Telephonie!

Mehr oder weniger sind Tausende durch die erfinderische Noth zu eigenen Versuchen getrieben worden. Zu allen Zeiten cursirt eine Menge Allerweltslieder, deren Texte — wenigstens die Anfänge derselben — beinahe Jedem geläufig und gegenwärtig sind, sobald die Melodie gesungen oder gespielt wird. Vor 20 Jahren konnte man sich mit der Nachbarin etwa in folgender Art unterhalten. Er beginnt: „Eine Perle nenn ich mein!“ Sie antwortet: „Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!“ Weiter: „Entflieh mit mir, und sei mein Weib!“ Antwort: „An Deiner Hand durchs ganze Leben möcht ich wohl wandern!“ Die Zusage eines heimlichen Stelldicheins war möglich durch das weitverbreitete Ständchen: „Kommt die Nacht mit ihrem Schatten, schleich ich still zum Garten hin!“ Für ihn schickte sich dann die Stelle aus Nicolai's „Lustigen Weibern“: „Wie freu ich mich! Wie freu ich mich, wie treibt mich das Verlangen!“ „O süsse Anna!“ Dieser Schmerzensschrei aus derselben Oper liess sich durch den Meyerbeer'schen Seufzer: „Robert! Robert! mein Geliebter!“ correct beantworten. Waren Gründe vorhanden, eine „Verstümmelung der Depesche zu vermuthen“, oder blieb sonst

*) Fernklang, nach Analogie der Telegraphie oder Fernschreibekunst.

**) Vielleicht die schöne Cavatina: „Di tanti palpiti, di tante pene“. Die Tante Palpiti und die Tante Pene standen damals in der Blüthe ihrer Beliebtheit.

etwas unklar, dann half Boieldieu's „Weisse Dame“: „Ich kann es nicht verstehen!“ klang es wieder hinüber. Man konnte schmollen, zanken und sich wieder versöhnen, soweit wäre Alles ganz hübsch. Die Sache war aber gefährlich; denn es dauerte gar nicht lange, so erregte das Wechselspiel die Aufmerksamkeit der Leute, misstrauisch behorchte man dieses „Trösten in Tönen“; der Vater verschloss das Clavier und steckte den Schlüssel zu sich! Es ist erwiesen, dass die heilige Noth, die Liebesnoth nämlich, alle schlummernden Kräfte des damit behafteten Menschen in kräftiger Weise zu wecken vermag. — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ums Jahr 1782 machte Joh. Friedrich Klöffler, Concertdirector und Finanz-Assessor beim regierenden Grafen von Bentheim-Steinfurt, eine Kunstreise im Norden. Der Mann war eigentlich Flötenvirtuos und Componist für sein Instrument. Ausserdem schrieb er Vieles für Orchester, u. A. ein Spectakelstück: „Essai d'une Bataille en Musique“ mit Prolog, Intrade, Märschen, Kanonaden, Stürmen, Attaquen, Kriegsrath, Angriffen, Trott und Galopp der Pferde, Flucht der Feinde, Heulen und Schreien der Blessirten, Sieg, Rückzug u. s. w. Diese Schlachtmusik war für zwei Orchester berechnet und gelangte in Berlin, Hamburg, Kopenhagen und Lübeck zur Aufführung. Letztgenannte Stadt zählte unter ihren Bürgern einen musikalisch anstelligen Perrückenmacher, Namens Pfingsten; derselbe hatte im Bataillen-Concert „die Pratsche gespielt“ und eine „Idee“ mit hinweggenommen. Er ist der Erfinder der Trommelsprache! Wunderlicher Ausdruck für ein wunderliches Ding!

Pfingsten studirte mit seinem zehnjährigen Sohne unablässig, entwarf eine Tabelle, welche die Noten für sämmtliche Buchstaben des lateinischen und deutschen Alphabets, für alle Zeichen und Zahlen enthielt. Bald war der kleine Schüler im Stande, einzelne Worte und kurze Sätze, welche der Vater ihm vortrommelte, niederzuschreiben. Die weiteste Entfernung, in welcher Vater und Sohn per Trommel mit einander gesprochen, ist tausend Schritt gewesen. Das Instrument war 13 Zoll hoch und 12 Zoll breit, sein Ton wird als sehr stark geschildert. Pfingsten machte einige Verbesserungen, er benutzte sowohl das obere als das untere Fell, jedes war in einem anderen Tone gestimmt. Durch öffentliche Productionen wurde die Trommelsprache in weiteren Kreisen bekannt; heute ist sie vergessen, und wenn nicht das „Journal aller Journale“ ihr damals einen Artikel gewidmet hätte, wüsste ich auch nichts davon. Die „Tabelle“, an welcher mir hauptsächlich gelegen wäre, scheint verloren zu sein; man findet auch in dem Journal nichts weiter als die obigen Angaben. Es ist klar, dass die Combinationen aus den rhythmischen Elementen „lang und kurz“ die klingenden Analogien für das Alphabet u. s. w. hergeben mussten. Wozu die verschiedene Stimmung der beiden Felle gedient haben mag, geht aus der lückenhaften Beschreibung nicht weiter hervor.

Pfingsten's Trommelsprache war mir — wenn auch nur als Curiosum — viele Jahre im Gedächtniss geblieben, als ruhender Keim, will ich sagen. Eines Tages gebe ich eine telegraphische Depesche auf, die Manipulation des Beamten interessirt mich, der hörbare Wechsel von „lang und kurz“ gemahnt mich an die Trommelei des Lübecker Perrückenmachers. Ein freundlicher Mann weiht mich in das „System Morse“ ein, welches in höchst sinnreicher Weise lediglich aus „Strichen und Puncten“ seine verschiedenen Zeichen zusammensetzt. Unsere Notenschrift lässt sich bekanntlich*) auf dieselben Uranfänge zurückführen: die *Virga* (Zweig, Stab, Gerte), der Strich, als Zeichen für die **Longa**, die Länge; das *Punctum* (Stich, Tüpfel, Punct) als Zeichen für die **Brevis**, die Kürze, — sie bilden die Grundbestandtheile der Neumen. Aus diesen haben sich unsere Noten weiter entwickelt.

Der Güte meines Freundes verdanke ich die „Tabellen für den Gebrauch des Morse'schen Apparates“. Zu Nutz und Frommen hilfsbedürftiger Leser und Leserinnen will ich nun versuchen, das gewonnene Material für meine Telephonie zu verwerthen.

*) Bekanntlich? Ist nur so eine Redensart: Unter den Mitarbeitern eines neueren musikalischen Werkes hat die Ansicht Platz gegriffen, die Neumen (Tonschriftzeichen im Mittelalter) seien geometrische Figuren gewesen!

Eine ausführliche Darlegung erscheint nicht nothwendig, da Jeder in der Lage ist, sich die erwähnten Formulare zu verschaffen. Gesetzt, der Nothschrei: O süsse Anna! wäre zu befördern, dann kämen folgende Zeichen in Anwendung:

O s ü s s e A n n a
— — — . . . . . — — . . . . . . . . — . — — . — — . . —
!
— — . . — —

Der Punct wird als Einheit angenommen; sein Verhältniss zum Strich ist dienstlich festgesetzt, es heisst: 1 Strich = 3 Puncte. Ich weiss nicht, wie streng man es im Bureau damit nimmt; für unsere Zwecke kommt nur das Eine in Betracht, dass die Gegensätze lang und kurz überhaupt deutlich hervorgehoben werden.

„O süsse Anna!“ Wer diese drei Worte, inhaltschwer, telephonisch hinausklingen lassen will, der setze sich, natürlich nach vorangegangener Verständigung mit der Nachbarin, ans Clavier, intonire erst *fortissimo* und *unisono* den Anruf:

soll die Angelegenheit als „sehr dringend“ gemeldet werden, auch dafür sorgt meine Tabelle: — . . . — . . Hoffentlich kommt die Antwort . . . — . , d. h. verstanden! Die eigentliche Depesche würde ich etwa durch nachstehende rhythmische Formeln ausdrücken:

O s ü s s e A n n a !

Nach meinem Dafürhalten ist es erspriesslich, diese Berichte in der Form des Orgelpunctes abzufassen; es fällt nicht so auf, die Rhythmen lassen sich durch tiefe Töne besser markiren, mit der rechten Hand drückt man harmonisch und melodisch aus, „was die Seele bewegt“. Sollte ein Telegraphenbeamter in der Nähe wohnen, dann „Vorsicht!“ Ein solcher würde gar bald hinter die Schliche kommen! Deren Ohr ist gar fein!

Dem Vorwurfe, meine Erfindung sei gemeinschädlich, sie verleite zur Anzettelung von allerhand Liebesintriguen, kann ich kaum wirksamer begegnen, als durch den Hinweis auf die bekannte Thatsache, dass ehedem viele Mütter ihren Töchtern nicht gestatteten, das Schreiben zu erlernen, aus Furcht, sie möchten die Fertigkeit zu Liebesbriefen verwenden! Man ist nicht mehr so ängstlich.

Hat die Telephonie auch noch keine Gegenwart, die Zukunft gehört ihr sicherlich. Ich schweige von den überaus fruchtbaren Anregungen, welche sie auf junge Componisten ausüben muss, ich betone hier nur das Zeitgemässe der Idee. Strikende Arbeiter haben die Phrase vom „menschenwürdigen Dasein“ erfunden, die deutschen Frauen reden und träumen viel von der „Erwerbsthätigkeit des weiblichen Geschlechts“. Keine wünscht sich mehr die Grabschrift jener Römerin: *Domi mansit, lanam fecit.* (Sie hütete das Haus und drehte die Spindel.) Sie sehnen sich nach Comptoir und Amtsstube, sie möchten calculiren, disponiren, expediren; statt in der Haushaltung thätig zu sein, studiren sie die Finessen der Buchhaltung, statt der Kinder wollen sie Briefe wiegen u. s. w. Wohlan, ich denke für den Telegraphendienst gibt es keine bessere Vorbereitung als meine Telephonie. Eine solch innige Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen ist noch niemals dagewesen.

Wilhelm Tappert.

# Tagesgeschichte.

## Bericht.

**Dresden.** Bei concertlich völliger Windstille — nur erst Ullman spukt bereits am Horizont des kommenden September — rührt und regt sich die Oper unter bevorzugter Betheiligung des Publicums. An Hrn. Riese aus Nürnberg hat Dresden, das ihn vom 1. Mai 1873 an engagirt, eine solide und stimmlich glänzende Acquisition gemacht. Der Sänger singt fortgehende schwunghafte Cantilenen italienisch befeuert. Eine classische Oper und eine musikdramatische stehen als wichtige Proben noch aus. Der Riese'sche Erfolg fusste seither auf Tell, Raoul, Postillon, Troubadour und Diavolo, demnächst folgt Tannhäuser. — Hier eine Bemerkung. Es wird Wagner als unsäglich prätentiös vorgeworfen, ein eignes Theater haben zu wollen; „ob denn die vorhandenen Bühnen" u. s. w. — man kennt das. Was aber unfähige Intendanten leisten, zeigt obiger Riese. Er reisst jetzt die Direction aus der grössten Verlegenheit, mitten im Sommer volle Häuser erzielend. Vor sechs Jahren war er schwerlich schlechter, als heute. Und warum engagirte ihn Hr. v. K. nicht 1865 in Dresden? Hr. Riese sagte beim Contrahiren: „er werde als Postillon nicht die Peitsche knallen, sondern — das Posthorn blasen". Drob freute sich wohl der Intendant? Weit gefehlt „Nä — härnse" — so folgerte der Kunstinstitutsdirector im Dialekt, „wenn Sie nicht knallen — knallen ist die Hauptsache, darauf kommt es ja an, das könnte ich wirklich nicht verantworten" u. s. w. Darauf reiste Herr Riese ab Der gute Bureaukrat liegt jetzt im Grabe. Der Fall ist bekannt geworden — wie viel stille Kunstschädigungen hat er begangen? Graf Platen, sein Nachfolger, liess vorige Woche Hrn. Riese gewähren: es ward nicht geknallt, und das Publicum schien durch den entzückten Beifall bezeugen zu wollen, dass ihm das vom Sänger recht hübsch geblasene Flügelhorn für musikalischer gelte als — die Peitsche. Am Theater „ist Alles möglich" sagt man, — an den Hoftheatern — „noch viel mehr", möchte man zufügen. — Hr. Labatt von Wien gastirte ohne einen äusseren, es sei denn ein Achtungs-Erfolg als Tannhäuser, Lohengrin und Eleazar. Es fehlen der Stimme und dem Sänger sinnliche Schöne und Leidenschaft für diese überzeugenden Poesien. Doch waren die Leistungen durchweg solide und wohlgeplant. — Capellmeister Schuch (von der Gesellschaft Artôt) tritt am 1. August hier als Musikdirector bei dem Hoftheater ein. Seine Gewandtheit ist erwiesen — sein musikalischer Charakter ist unbekannt. — B. Friedel, der zum Hofmusikhändler ernannt ward an C. F. Meser's, des Verstorbenen Stelle (ihm galten die neulichen pikanten Klagen über die skandalösen Wagner-Auszüge) hat seine neue Firma enthüllt, und zwar stark vergoldet. Da sagt dann der Witz: „Das reine Gold hätte ihm „Rheingold" eingebracht", und in der That hat diese thätige Handlung bereits einige 50 Auszüge allein der „Meistersinger" verkauft. Der Meser'sche Verlag soll — was sehr wichtig wäre*) — an B. Schott oder A. Fürstner übergehen. L. H.

## Concertumschau.

**Baden-Baden.** 2. Matinée für classische Musik: Esdur-Symphonie von Haydn, Introduction und Finale aus „Tristan und Isolde" von R. Wagner, „Loreley"-Vorspiel von Wallace, Violoncellvorträge des Hrn. Cossmann (Concert von Schumann, Romanze von B. Cossmann und „Papillon" von Popper), Claviervorträge des Frl. A. Chaissés. — 3. Matinée für classische Musik: Ocean-Symphonie von Rubinstein, „Liebesliedchen" von W. Taubert, „Freischütz"-Ouverture von Weber, Violinvorträge des Hrn Léonard (Concertstück eigener Composition und Allegretto von Viotti), Claviervorträge der Frau Hallwachs-Heintz (Cdur-Phantasie von Schubert-Liszt und Tarantelle über Motive aus der „Stummen von Portici" von Liszt). — Ueber letztere Künstlerin schreibt das dortige Badeblatt (R. P.) u. A.: „Frau Hallwachs zeichnet sich nicht nur durch eine völlig virtuos ausgebildete Technik aus, sondern ihr Vortrag zeugt auch von einer künstlerischen Reife, ihre ganze musikalische Durchbildung von einer Solidität und einem feinen Geschmack, welche bei einer jungen Dame mit Recht überraschen und doppelt fesseln müssen".

**Cassel.** Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins vom 27. Juni—1. Juli: 1. Tag. Abendconcert im k. Theater: „Die Legende von der heiligen Elisabeth", Oratorium von F. Liszt. Solisten: Frau Dr. Merian-Genast, Frl. M. Breidenstein, Frl. M. Klauwell, HH. v. Milde, Jul. Krause und Leop. Müller. — 2. Tag. Abendconcert im k. Theater: Ouverture zu „Richard III." von R. Volkmann, „Gesangscene" für Violine von Spohr (Hr. Jacobsohn), Sologesänge mit Clavierbegleitung von H. Zopff (Hr. Em. Schmitt), „Sigurd Slembe", Orchesterstück von J. S. Svendsen, Ouverture zu „Prinzessin Ilse" von M. Erdmannsdörfer, Lieder mit Pianofortebegleitung von O. Lessmann (Fr Dr. Merian-Genast), Adur-Clavierconcert von F. Liszt (Hr. Urspruch), Waldsymphonie von J. Raff. — 3. Tag. a) Matinée für Kammermusik: Esdur-Clavierquartett von J. Rheinberger (HH. v. Schlözer, Wipplinger, Klesse und Leop. Grützmacher), Lieder mit Clavierbegleitung von W. Tappert (Frl. Breidenstein), Hmoll-Scherzo von Chopin und Campanella von F. Liszt (Hr. v. Schlözer), Romanze für Violine von A. Wilhelmj und Notturno von Chopin, für Violine übertragen von A. Wilhelmj (Hr. Wilhelmj), Lieder mit Pianofortebegleitung von O. Bolck und Aug. Horn (Frl. Klauwell), Orgelfuge über BACH von Liszt (Hr. Urspruch). b) Abendconcert in der Hof- und Garnisonkirche: Passacaglia für Orgel von G. Frescobaldi (Hr. Rundnagel). Largo für Violoncell mit Orgelbegleitung von J. M. Leclair und Siciliano für dieselben Instrumente von Friedemann Bach (Hr. Lorleberg), „Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi" von Heinrich Schütz (Solisten: Frl. Breidenstein, Frau Dr. Merian-Genast, Frau Hempel-Kristinus, HH. Schmitt, Krause und v. Milde), Concertphantasie über „Nun danket Alle Gott" für Orgel von R. J. Voigtmann (der Autor), zwei Sätze aus dem „Miserere" von F Wüllner, „Benedictus" aus der Ungarischen Krönungsmesse von F. Liszt (Violinsolo: Hr. Fleischhauer, Orgelsolo: Hr. Rundnagel), Psalm 42 von C. Müller-Hartung, „Ach wie flüchtig", Cantate von Bach, Hymne für Altsolo mit Orgelbegleitung von J. Rheinberger (Frau Hempel-Kristinus), „Ave Maria" und „Ave maris stella" von F. Liszt. — 4. Tag. Abendconcert im k. Theater: „Das Geisterschiff", Charakterstück für Orchester von E. v. Mihalovich, Lieder mit Pianofortebegleitung von G. W. Nicolai und O. Metzdorff (Hr Schmitt), Violinconcert von J. Raff (Hr. Wilhelmj), Musik zu Hebbel's Trilogie „Die Nibelungen" von E. Lassen, Violoncellconcert von A. Rubinstein (Hr. Fitzenhagen). Lieder mit Pianofortebegleitung [Studien zu „Tristan und Isolde"] (Frau Dr. Merian-Genast) und Huldigungsmarsch von R. Wagner — 5. Tag. Matinée im Hann'schen Saal: Fmoll-Clavierquintett von J. Brahms (Frl. Hertwig, HH. Heckmann, Fleischhauer, Jacobsohn und Fitzenhagen), Lieder mit Pianofortebegleitung von Rob. Franz (Hr. Leop. Müller), „Schilflieder" für Oboe, Viola und Pianoforte von A. Klughardt (HH. Ludwig, Fleischhauer und der Autor), Lieder mit Pianofortebegleitung von F. Liszt (Frl. Reiss), Streichquartett Op. 132 von Beethoven (HH. Wilhelmj, Fleischhauer, Jacobsohn und Fitzenhagen), Andante für Violoncell mit Pianofortebegleitung von Tscheikoffsky (Hr. Fitzenhagen), Lieder mit Pianofortebegleitung von F. Liszt (Frl. Klauwell).

**Halle a. S.** Soirée der Singakademie am 18. Juni: Theile aus dem „Deutschen Requiem" von Brahms, „Volkslied" und „Mailied", Terzette von F. Hiller, Hymne für Sopransolo (Frau Voretzsch) und Chor von Mendelssohn, Sonate von Bergt und Improvisation über „Schön Griselidis" von Reinecke, beide Nummern für zwei Claviere. — Musikalische Soirée am 28. Juni mit Compositionen von Rob. Franz: Psalm 117 für zwei gemischte Chöre; Lieder für gemischten Chor: „Ave Maria", „Die Trauernde", „Frühlingswonne", „Ein Tännlein grünet wo", „Volker spielt auf", „Tanzlied im Mai"; Lieder für Männerchor:

*) „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser".

„Nachtlied", „Das Lieben bringt gross Freud"; Lieder am Clavier, gesungen von Hrn. Gura aus Leipzig: „Stille Sicherheit", „Im Mai", „Herbstsorge", „Der Fichtenbaum", „Die helle Sonne leuchtet", „Gewitternacht", „Es hat die Rose sich beklagt".

**Königsberg.** Musikfest in der Pfingstwoche: „Judas Maccabäus" von Handel, „Vom Fels zum Meer", Siegesmarsch von Liszt, „Israels Siegesgesang" und „Demetrius"-Ouverture von Hiller, „Der Thurm zu Babel" von Rubinstein, Gesangvorträge der Frau Pochmann-Schultz, des Frl. Doniges und der HH. Bletzacher und Otto, Claviervorträge des Festdirigenten Hrn. Ferd. Hiller.

**Leipzig.** 62. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins: Serenade Op. 8 und 1. Symphonie von Beethoven, Ouverture zur „Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn, Vocal- und Claviersoli (Frl. H. Friedrich und Frl. Hedw. Schleiffer).

**Weissenfels.** Von Hrn. Cantor Liebe am 16. Juni veranstaltetes Kirchenconcert mit Werken von Palestrina, Stradella, Boccherini, Gallus, Clari, Eccard, Händel, Bach, Hauptmann, Liszt („Ave maris stella"), Haydn, Hesse und Mendelssohn. — Dieses Concert hat nach der „N. Z. f. M." nicht nur von „dem edlen und reinen Streben" des Hrn. Veranstalters, sondern auch „von dem guten Geschmack des Publicums" das beste Zeugniss abgelegt.

**Wiesbaden.** Orgelconcert des Hrn. Wald am 24. Juni: Orgelvorträge des Hrn. Concertveranstalters (Compositionen von Thiele, Bach, Hesse und Kühmstedt), Adagio aus Op. 132 von Beethoven und Variationen aus Haydn's Kaiserquartett, vorgetragen von den HH. Wilhelmj, Scholle, Knotte und Fuchs, welche Herren in Gemeinschaft mit Hrn. Wald (Orgel) ausserdem noch ein Andante von Raff und ein Adagio von Merkel spielten, Gesangvorträge des Frl. Emma Burgeff („Busslied" von Beethoven) und des Hrn. Philippi. — Der „Rhein. Kurier" betont in seinem Bericht zunächst, dass dieses Concert durch die Hinzuziehung anderer Kräfte, u. A. des Hrn. Wilhelmj, einen „grossartigen" Charakter gewonnen habe, bleibt aber eine nähere Erklärung dessen, was er unter diesem Ausdruck versteht, schuldig.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Nach einer sehr kurzen Unterbrechung, welche Hr. Wachtel jun. zu einem Auftreten in Dessau benutzte, nahm derselbe seine Darstellungen im Kroll-Theater am 28. Juni wieder auf. Im August dieses Jahres wird der Gast abermals im Kroll-Theater auftreten. Die Operngesellschaft des geschlossenen Nationaltheaters setzt ihre Gesammtgastdarstellungen auf der hiesigen Königstädter Bühne fort. — **Brünn.** Frl. Pagay vom Wiener Strampfer-Theater ist für die hiesige Oper engagirt worden. — **Dresden.** Am 25. Juni sang Hr. Riese noch den Manrico im „Troubadour" hierselbst. Hr. Labatt verabschiedete sich von hier am 28. Juni als Eleazar in der „Jüdin". — **Leipzig.** Frl. Link vom Cölner Stadttheater beschloss ihr hiesiges Gastspiel am 26. Juni als Alice in „Robert der Teufel". In derselben Oper gastirte ausserdem noch Frl. Mayer vom grossherzogl. Hoftheater zu Weimar als Isabella. Das Gastspiel der ersteren Dame soll übrigens, wie wir vernehmen, zu einem Engagement geführt haben. — **London.** Mlle. Tietjens verlässt uns im Herbst d. J., um eine bis Ostern 1873 dauernde Kunstreise durch Nordamerika zu unternehmen. — **Prag.** Hrn. Andreoli di Stagno's 6. und 7. Gastrolle boten am 26. den Robert und am 28. Juni den Masaniello. — **Stuttgart.** Hr. Dr. Pockh von der Darmstädter Hofoper beschloss seinen hiesigen Gastspielcyklus am 30. Juni als Don Pedro in der „Afrikanerin". — **Weimar.** Als letzte Gastrolle gab Frl. Ilma v. Murska hier am 25. Juni die Martha in Flotow's gleichnamiger Oper. — **Wien.** Frau Dustmann ist von 1873 ab auf drei Jahre für die hiesige Hofoper wieder engagirt worden. Während der im nächsten Jahre hier stattfindenden Weltausstellung wird Frau Friederike Grün im Hofoperntheater abermals eine Reihe von Gastdarstellungen geben. — **Wiesbaden.** In der ersten Hälfte v. M. gab die unter Leitung des Impresario Pollini stehende italienische Operngesellschaft, mit Frau Desirée Artôt-Padilla als Primadonna, hier eine Reihe gut besuchter und sehr günstig aufgenommener Vorstellungen. Es gelangten hierbei u. A. zur Aufführung die Opern „Dom Pasquale", „Barbier von Sevilla", „La Traviata" und „Troubadour".

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 29. Juni: „Jesu, meine Freude" von S. Bach. Nicolaikirche am 30. Juni: „Du Hirte Israels, höre" von J. S. Bach. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 30. Juni: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben", Hymne von Mozart. St. Jacobikirche am 30. Juni: „Sanctus" für Chor a capella von D. Bortniansky. — **Dresden.** Frauenkirche am 29. Juni: Drei Sätze aus dem sechsstimmigen „Magnificat" in C von A. Homilius; „Gott, du bist meine Zuversicht" für Männerchor von J. Otto. — **Wien.** K. k. Hofpfarrkirche am 29. u. 30. Juni: Messen von Mercadante und Mozart mit Einlagen von L. Weiss und Krall. Dominicanerkirche am 29. Juni: Neue Festmesse in B von Jos. Zangl mit Einlagen von L. Rotter und R. Seegner. Am 30. Juni: Messe No. 4 in C von R. Führer mit Einlagen von L. Weiss und Zsasskowsky. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 29. Juni: Messe in C von Drobisch mit Einlagen von C. R. Kristinus, Hahn und Winter. Am 30. Juni: Messe von Huber mit Einlagen von Bernhard. Am 7. Juli: Messe in C von Beethoven. K. k. Hofcapelle am 29. Juni: Messe in G von L. Rotter mit Einlagen von demselben und M. Haydn. Am 30. Juni: Messe in C von Gänsbacher mit Einlagen von J. Haydn und Preindl. St. Salvatorkirche am 29. Juni: „Grüss Gott", geistliches Lied von Heiser. Am 30. Juni: Graduale von L. Weiss. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 29. Juni: Krönungsmesse in C von Mozart mit Einlagen von Döcker und Rotter. Am 30. Juni: Messe von R. Führer.

## Opernübersicht.

(Vom 22. bis 30. Juni.)

**Leipzig.** Stadtth.: 23. Undine; 26. Robert der Teufel; 30. Lucia von Lammermoor. Franzius-Th. in Gohlis: 23. Postillon von Lonjumeau; 25. Troubadour; 28. Czaar und Zimmermann. — **Berlin.** Kroll-Th.: 22. u. 24. Favoritin; 23. u. 28. Postillon von Lonjumeau; 25. u. 30. Troubadour; 26. Freischütz; 27. Martha; 29. Jüdin. Königstädt. Th.: 23. Freischütz; 24. u. 26. Troubadour; 27. u. 29. Czaar und Zimmermann; 30. Don Juan. Walhalla-Volksth.: 22. u. 25. Schöne Galathea; 26., 28. u. 30. Hanni weint, Hansi lacht. — **Breslau.** Lobe-Th.: 26. Paimpol und Perinette. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 22. Lohengrin; 23. Postillon von Lonjumeau; 25. Troubadour; 28. Jüdin; 30. Fra Diavolo. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 23. Wilhelm Tell; 24. Robert der Teufel; 26. u. 30. Troubadour; 28. Don Juan. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 23. Figaro's Hochzeit; 26. Teufels Antheil; 30. Catharina Cornaro (Lachner). — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 25. Fliegender Holländer; 28. u. 30. Tristan und Isolde. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 22. u. 28. Zigeunerin (Balfe); 26. Prinzessin von Trebisonde. Neustädt. Th.: 25. Rienzi. Novomestské divadlo: 22. Faust a Markéta; 26. u. 30. Robert d'abel; 28. Nema z Portici. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 23. Undine; 30. Afrikanerin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 23. Rigoletto; 25. Martha. — **Wien.** Carl-Th.: 23. u. 26. Leichte Cavallerie; 27. Salon Pitzelberger; 29. u. 30. Meisterschuss von Pottenstein (G. v. Zaytz). Theater an der Wien: 23. Barbe-bleu; 24. La grande-duchesse de Gerolstein; 25. Voyage en Chine (Bazin); 27., 28., 29. u. 30. Les Turcs (Hervé).

## Rückblick.

Im Laufe des Monats Juni waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 27 Vorstellungen mit 13, Meyerbeer in 13 V. m. 5, Verdi in 21 V. m. 5, Suppé in 17 V. m. 4, Auber und Wagner in je 16 V. m. je 5, Lortzing und Mozart in je 13 V. m. je 3, Weber in 11 V. m. 2, Flotow in 10 V. m. 2, Donizetti in 9 V. m. 2. Adam in 9 V. m. 1, Rossini in 8 V. m. 3, Gounod in 8 V. m. 1, Boieldieu in 7 V. m. 2, Halévy in 7 V. m. 1, Hervé in 6 V. m. 2. Bellini in 4 V. m. 2 verschiedenen Werken, Hopp in 3 V., Balfe, Bazin, Jonas, Kreutzer, Marschner, Nicolai und G. v. Zaytz in je 2 V. mit je einem Werke und Beethoven, Brandl, Gluck, Lachner, Méhul, Smetany und Thomas je einmal vertreten.

## Journalschau.

Echo No. 26. Die Kanone als Concertinstrument. Vom Capellmeister A. Dregert. — Berichte und Notizen. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 26. Besprechungen (Compositionen von J. Raff [Op. 159], C. Reinecke [Op. 113] und H. Riedel [Op. 4]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 27. Besprechung (L. Nohl, Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Ueber das Casseler Musikfest schreibt uns unser Hr. Tappert mit flüchtiger Hand, Ausführlicheres für unsere nächsten Nummern in Aussicht gebend: „Vom Wetter leidlich begünstigt, von allen Seiten thatkräftig unterstützt, von Nah und Fern besucht, fand hier in den letzten Tagen des Juni die Tonkünstlerversammlung statt, welche der „Allgemeine deutsche Musikverein“ angeregt und veranstaltet hatte. Eine Reihe von schönen Tagen liegt hinter uns, Lust und Last boten sie den zahlreich Erschienenen, Mancher wird sich zur Stunde noch nicht erholt haben. Ueberreichlich wurden uns die Genüsse zugemessen: sechs Concerte, jedes von durchschnittlich mehr als dreistündiger Dauer, das war für einen normal gebauten Menschen zu viel, selbst wenn er sein Plätzchen unter den Zuhörern hatte. Ich bewundere die Spannkraft der Mitwirkenden, von denen die meisten weder eine Probe versäumt, noch eine Einladung zum „gemüthlichen Beisammensein“ ausgeschlagen haben. Der Tagesarbeit folgten — nach alter, deutscher Sitte — heitere Stunden; sobald der Musendienst beendet, opferten wir Bacchus und Gambrinus! Eine Woche lang waren die gesetzlichen Bestimmungen, die Polizeistunde betreffend, in Cassel suspendirt; der weise Rath: schlafe vor Mitternacht, wurde als Ammenmärchen verlacht. Man glaubt gar nicht, wie anstrengend eine solche Festwoche selbst für Musiker ist! Aber schön war es doch, und wir werden uns mit Vergnügen an all das Erlebte erinnern! Bei der Mannichfaltigkeit der Interessen, bei der Verschiedenheit der Wünsche geht es natürlich nicht ohne Verstimmungen und Enttäuschungen ab, indess muss man bei derartigen Gelegenheiten lediglich den Totaleindruck im Auge behalten und darnach urtheilen. Ueber diesen Punct und alles Andere werde ich mich in einem umständlichen Berichte weiter auslassen“ — Aehnlich lauten auch die Urtheile über die Casseler Tage, welche wir von heimkehrenden Leipziger Festtheilnehmern hörten. Wir enthalten uns aber für heute aller eingehenderen Mittheilungen und verweisen blos auf die unter Concertumschau enthaltene nackte Programmangabe.

* Unseren Lesern wird es interessant sein, im Nachstehenden die Satzungen der vom Allgemeinen deutschen Musikverein gegründeten Beethoven-Stiftung kennen zu lernen: §. 1. Die Beethoven-Stiftung, welche bereits bei der (mit einer Beethoven-Feier verbundenen) im Jahre 1870 zu Weimar abgehaltenen Tonkünstlerversammlung beschlossen und am 15. Aug. 1871 vom Allgemeinen deutschen Musikverein zur Erinnerung an Beethoven's Secularfeier gegründet worden ist, hat zunächst den Zweck, bereits anerkannten, verdienstvollen Tonkünstlern Ehrengaben zu verleihen. §. 2. Diese Ehrengaben können: a) in einmaligen, b) oder auch auf eine gewisse Reihe von Jahren zugedachten Verwilligungen bestehen und werden auf Grundlage der in No. 34 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom 18. Aug. 1871 nach vorhergegangenem Benehmen mit dem Gesammtvorstand erlassenen Bekanntmachung*) vom Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins, welchem unter Beirath des Gesammtvorstandes die Beschlussfassung über die zu gewährenden Ehrengaben zusteht (in der Regel am Geburtstage Beethoven's) bewirkt. §. 3. Die Ehrengaben können bestritten werden: a) aus einmaligen, dem Allgemeinen deutschen Musikverein von Förderern der Beethoven-Stiftung ausdrücklich für dieselbe übergebenen Beträgen (Summen), b) aus den Zinsen des nach und nach zu vergrössernden Stammcapitals. §. 4. Das Stammcapital beruht auf einem Vermächtniss eines Vereinsmitgliedes, des im Juli 1871 zu Aachen verstorbenen Tonkünstlers R. Pflughaupt, an den unter dem Protectorat Sr. k. Hoh. des Grossherzogs von Sachsen stehenden, mit den Rechten einer juristischen Persönlichkeit versehenen Allgemeinen deutschen Musikverein. In runder Summe hat dies Vermächtniss 2000 Thlr. ergeben. §. 5. Die Vergrösserung des Capitals soll hauptsächlich geschehen: a) durch bereits erfolgte und noch zu hoffende Schenkungen und Zuwendungen, b) durch den Reinertrag der für die Beethoven-Stiftung zu veranstaltenden Concerte. §. 6. Sobald das Stammcapital die Höhe von 20,000 Thlrn erreicht haben sollte, dürfen $^1/_3$ der Zinsen nach Ermessen des Directorium auch zu allgemeinen künstlerischen Zwecken, Preisausschreiben etc. seitens des Allgemeinen deutschen Musikvereins verwendet werden. §. 7. Die gesammte Verwaltung der Beethoven-Stiftung steht dem Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu, welches zunächst für eine besondere Rechnungsführung zu sorgen, über die Anlegung der Gelder zu beschliessen und demgemäss in seinem ersten Rechenschaftsbericht eines jeden Jahres an den Gesammtvorstand auch über diese Stiftung Rechenschaft zu geben, resp. über das Resultat in der Generalversammlung Bericht zu erstatten hat. §. 8. Aenderungen dieser mit Genehmigung des Gesammtvorstandes festgestellten Satzungen haben nur Giltigkeit, wenn sie von Zweidrittel der Majorität desselben beschlossen sind. §. 9. Im Falle einer Auflösung der Beethoven-Stiftung fällt das Vermögen derselben dem Allgemeinen deutschen Musikverein zu.

* Als Curiosum vom Casseler Musikfest ist zu erwähnen, dass ein gewisser Dr. Wilh. Mohr aus Cöln eine kleine, „Das Gründerthum in der Musik. Ein Epilog zur Bayreuther Grundsteinlegung“ betitelte Brochure eigener Fabrik eigenhändig unter anwesenden Freunden und Bekannten gratis colportirte, wohl in der Befürchtung, dass diese kaum Appetit zu einer den Geldbeutel berührenden Verspeisung dieser litterarischen Wassersuppe gefunden hätten.

* Die „Wiener Zeitung“ (amtliches Organ) schreibt: „Die wachsende Bedeutung der Kunst und des Kunstunterrichts hat die Nothwendigkeit herbeigeführt, dem im Ministerium für Cultus und Unterricht bestehenden Departement für Kunstangelegenheiten einen erweiterten Wirkungskreis zuzuweisen und eine bewährte fachmännische Kraft als ständigen Beirath für dieselbe heranzuziehen. Es wird hierdurch nicht nur die Bahn geebnet, heilsame und unerlässlich nöthige Kunstreformen herbeizuführen, sondern auch Wünschen zu entsprechen, welche rücksichtlich der Akademie der Künste in beiden Häusern des Reichstages Ausdruck gefunden haben.“ — Ob Hrn. Dr. Hanslick hierbei das Glück wohl lächeln wird?

* Wir sind heute im Stande, auch aus der musikalischen Moldaustadt Prag die Gründung eines Wagner-Vereins, dem

*) S. No. 35, S. 548 d. vor. Jahrg. unseres Blts.



die HH. Director J. Krejci, Capellmeister L. Slansky, Prof. J. Lieblein, Jos. v. Portheim, Prof. A. Bennewitz und F. Hegenbarth vorstehen, als Thatsache zu registriren.

* Der Dresdener Tonkünstlerverein hat soeben seinen Jahresbericht April 1871 bis April 1872 versandt, und kennzeichnet sich derselbe auch in diesem sowohl mit der in dem letzten Vereinsjahr bewiesenen künstlerischen Rührigkeit, als durch seinen fortdauernden reichen Mitgliederbestand, welchem die tüchtigsten dortigen Musiker beizählen, als einen der lebensfähigsten unserer deutschen Tonkünstlervereine. In den Programmen während des beregten Zeitraumes war die neuere Zeit mit den Namen Bauernfelder, J. Brahms, Döhring, G. Fischer, Gernsheim, Goldmark, Grieg, F. Liszt, Svendsen, Veit, Raff, Rheinberger, Rubinstein etc. vertreten. Unter den letztjährigen Bereicherungen der Vereinsbibliothek ist auch die Musikzeitung „Echo", und zwar als „Organ des deutschen Tonkünstlerverbandes" aufgeführt. „Ernst ist das Leben, heiter die Kunst" — und am heitersten unser Bibliothekblatt „Echo"! wird im Stillen das oder jenes Mitglied des Dresdener Tonkünstlervereins denken.

* Hr. Organist A. W. Gottschalg in Weimar fordert in der von ihm redigirten „Urania" im Auftrag eines zu diesem Zweck gebildeten Comités zu Beiträgen für ein einfaches aber würdiges Denkmal auf die Grabstätte des dort verstorbenen Prof. Dr. Töpfer auf. Der Kostenbetrag für dieses Zeichen pietätvoller Anerkennung ist auf 2—300 Thlr. veranschlagt, mit seiner Deckung hat bereits Hr. Prof. Müller-Hartung durch Ueberweisung einer Concerteinnahme von 40 Thlr. einen guten Anfang gemacht. Bei den anerkannten Verdiensten des Verstorbenen ist ein Scheitern des Unternehmens an der Gleichgiltigkeit der in Frage kommenden Kreise gar nicht zu fürchten.

* Die „Neue Zeitschrift für Musik" tischt, trotzdem dass R. Wagner selbst sich vorher öffentlich in dieser Angelegenheit geäussert hatte, in ihrer No. 27 recht nachträglich den angeblichen Victor Hugo'schen Brief an Rich. Wagner ihren Lesern auf.

* Das Sängerfest in St. Louis (Amerika), dem bekanntlich Franz Abt die Ehre seiner Anwesenheit schenkte, hat am 12. Juni seinen Anfang genommen.

* Das schwäbisch-bayerische Sängerfest fand am 23. Juni in Lindau statt.

* Von der kundigen Hand eines unserer tüchtigsten Mitarbeiter geht uns folgende vorläufige Mittheilung über die am 28. und 30. v. M. in München stattgefundenen Aufführungen von R. Wagner's „Tristan und Isolde" zu: R. Wagner's Meisterschöpfung wurde vom Publicum mit einem geradezu glühenden Enthusiasmus aufgenommen; ich bin selten Zeuge einer grösseren oder gleich tiefen Ergriffenheit gewesen, wie sie gestern bei dem weitaus grösseren Theile der Zuhörer zu Tage trat. Man fühlte, wie nicht etwa blos die Musik als solche diesen allgewaltigen Eindruck machte, sondern wie ein Jeder von der Tiefe des tragischen Conflictes ergriffen wurde, den der Dichter mit höchster Kunst zu gestalten wusste. Es ist dies in einem Werke, in dem andererseits gerade der lyrische Strom des Gesanges mit einer Allgewalt sich ergiesst, die kaum ihres Gleichen hat, ein grosser Triumph der Kunst. Denn diese hat immer dann ihr eigentliches Ziel erreicht, wenn die Mittel des Ausdrucks scheinbar ganz zurücktreten. — Lassen Sie mich nun nur mit wenigen Worten der ausführenden Künstler gedenken. Herr und Frau Vogl, die Darsteller der beiden Träger der Handlung, Tristan und Isolde, haben durch ihre Leistung unvergänglichen Ruhm gewonnen. Ihre Namen gehören nun nicht mehr blos der Chronik des Theaters, sie gehören der Geschichte der Kunst an. Bei einer eingehenden Beurtheilung müsste ich noch einige Bedenken in Betreff der Auffassung von Einzelnheiten vorbringen, im Grossen und Ganzen muss ich das Urtheil aussprechen, dass die Leistungen dieses Künstlerpaares auf der Höhe ihrer Aufgabe standen. Gerade die schwierigsten Momente gelangen am besten. Die Auffassung des dritten Actes durch Hrn. Vogl zeugt von wirklichem Erfassen des Kernes der Sache und einem tief eindringenden Studium. Bei Frau Vogl überrascht die oft mit vehementer Naturkraft hervorbrechende dramatische Energie, wie sie sonst nur selten anzutreffen ist. — Vor Allem muss aber mit höchstem Lobe H. v. Bülow's gedacht werden, der, um es mit einem Worte zu sagen, den „Tristan" in so meisterhafter Weise dirigirt, als wenn er selbst der Schöpfer des Werkes wäre. Die Künstler des Orchesters wussten aber auch alle Intentionen ihres Führers in idealer Vollendung zu gestalten."

* Dem zu Anfang der kommenden Wintersaison in Strassburg zu eröffnenden Theater ist von der kaiserl. deutschen Regierung eine Subvention von 100,000 Frcs. zugesagt worden.

* Anlässlich des Berliner Universitätsjubiläums wird am 31. Juli eine grosse Galavorstellung im dortigen Opernhause stattfinden; als Festoper ist Wagner's „Lohengrin" ausersehen worden.

* Anton Rubinstein hat, wie man wissen will, in Salzburg die Composition einer neuen tragischen, wiederum geistlichen Oper, welche den Titel „Lea" führt, in Angriff genommen. Der von Mosenthal verfasste Text behandelt eine Episode der Maccabäergeschichte und lehnt sich zum Theil an die denselben Stoff behandelnde Tragödie von Otto Ludwig an.

* Anlässlich der Weltausstellung werden im Jahre 1873 im Wiener Hofopertheater die Vorstellungen ununterbrochen stattfinden und die Ferien somit in Wegfall kommen.

* Verschiedene Städte der Provinz Preussen erfreuten sich vor Kurzem wohlgelungener Kirchenconcerte, welche der k. Musikdirector Markull aus Danzig unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Krüger aus Danzig, des Oratoriensängers Hrn. Odenwald aus Elbing und des Violinspielers Hrn. Löwenthal, eines Schülers von Joachim, veranstaltete, und die nach dortigen Berichten einen in jeder Beziehung befriedigenden Erfolg gehabt haben. Hr. Markull beabsichtigt, dieses künstlerische Unternehmen unter günstigen Umständen im nächsten Herbst wieder aufzunehmen und auf noch weitere Städte, als die jetzt berührten, auszudehnen.

* Hr. Jos. Müller, gerichtsamtlich als „früherer Redacteur" der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" bezeichnet, hat nun, wie aus einem Inserat in unserer heutigen No. hervorgeht, sein Recht gegen die ihm in unserer No. 2 irrthümlich zugewiesene „dreiste Lüge" gefunden. Unsere Leser werden es gewiss nicht einem Aerger über die zu leistende Geldstrafe zuschreiben, sondern im Angedenken unserer verschiedenen Mittheilungen über die redactionellen Thaten des Hrn. Jos. Müller ganz am Platz finden, wenn wir, gestützt auf die aus so guter Quelle kommende Nachricht vom Redactionsaustritt des gen. Herrn, der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" und ihrem Hrn. Verleger zum Weggang dieses Redacteurs gratuliren.

* Das neueste auf Gastspiele berühmter Sänger bez. Versprechen des Theaterdirectors Hrn. Haase in Leipzig hatte die seit Langem sehnlichst erwartete Frau Mallinger zum Gegenstand, ist jedoch wie schon verschiedene frühere derartige Ankündigungen dieses musterhaften Directors ebenfalls ohne Erfüllung geblieben. Als „reicher Ersatz" für diese ausbleibende Gastin wurde in einer vom „L. T." gebrachten Nachricht Frl. v. Murska als Lucia (!) hingestellt, auch ein netter Vergleich, wenn man weiss, dass als Antrittsrolle der Frau Mallinger die Eva in den „Meistersingern" in Aussicht war. Sollte diese Naivität, wie angenommen wird, von der Direction des Stadttheaters selbst ausgehen, so überbietet sie allerdings fast eine andere bekanntere derartige Probe dieser Leitung, nämlich die jeder Urtheilskraft im Vergleichen entbehrende Manier der Direction, die jeweilige Mitwirkung des Hrn. Director Haase im Schau- oder Lustspiel auf dem Theaterzettel durch das bekannte Sternchen als besonderes Ereigniss auszugeben. Oder hält die Direction F. Haase den Schauspieler F. Haase als Künstler wirklich für um so Vieles bedeutender, als die besten seiner Mitglieder (z. B. Gura in der Oper)?

* Bei dem Liederfeste des schwäbischen Sängerbundes in Hall (23. und 24. Juni) hat der Stuttgarter Liederkranz unter

Leitung seines Dirigenten Prof. W. Speidel mit dem Chore „Morgenlied" von Rietz den ersten Preis errungen. — Unter den aufgeführten Compositionen scheint ebenfalls das Werk eines Stuttgarter Autors, nämlich der „Siegespsalm" von I. Faisst, die Palme davon getragen zu haben. Nach einem uns zu Gesicht gekommenen Bericht wäre nach diesem Werke „die Begeisterung der ganzen Hörermasse in stürmischen Beifall losgebrochen", wenn der Aufführungsort, die Kirche, nicht daran gehindert hätte.

* Der durch verschiedene gedruckte Werke bereits in der grösseren Oeffentlichkeit bekannt gewordene Componist Heinrich v. Herzogenberg hat sein Domicil von Graz nach Leipzig verlegt. Die Leser unserer Musikberichte aus ersterer Stadt begegneten ausserdem zu wiederholten Malen einer höchst verheissungsvollen Erwähnung dieses begabten Tonsetzers.

* Hr. David Popper, der renommirte Violoncellvirtuos des Wiener Hofoperntheaters, soll um seine Entlassung aus dieser Stellung nachgesucht haben, um in der nächsten Zeit grössere Kunstreisen (wahrscheinlich in Gemeinschaft mit seiner jungen Gattin, des ehemaligen Frl. Sophie Menter) unternehmen zu können.

**Auszeichnungen.** Der Kaiser von Russland hat der Sängerin Frau Nissen-Saloman die goldene Medaille „pour le zèle" verliehen. — Joachim Raff ist kürzlich zum ersten Ehrenmitgliede der Società del Quartetto zu Mailand ernannt worden.

**Gestorben.** In Lübeck verschied am 27. Juni J. D. Stiehl, Organist an der St. Jacobikirche — Das Mannheimer Hoftheater hat am 28. Juni seinen langjährigen 1. Musikdirector, Dr. Ludw. Hetsch, durch den Tod verloren. — In Paris ist Guérin, ein ehemaliger Violinprofessor am dortigen Conservatorium, verstorben.

## Kritischer Anhang.

**Bruno Ramann.** Album-Poesien für Pianoforte, Op. 19. Dresden, L. Hoffarth. 1 Thlr. 15 Ngr.

Was diesen Album-Poesien zunächst fehlt, das ist: Poesie. Sie kommen uns in der That vor wie dürre, welke Herbstblätter ohne Saft und Kraft. Kaum eines von diesen Stücken wirkt irgendwie geistig anregend; die Melodik strömt nicht aus dem Quell unmittelbarer Empfindung, sondern ihr ist „des Gedankens Blässe" angekränkelt. Combinations- und Formgeschick, sowie äusserlicher Wohlklung ist diesen Compositionen gerado nicht abzusprechen, auch finden sich vorübergehend lebensvollere Momente, die indessen zu vereinzelt dastehen, um die vorherrschende Trockenheit genügend zu säftigen. Die bestgelungenen Stücke dürften noch No. 7 und 8 sein. Uebrigens sind die Stücke sowohl wegen ihrer polyphonen Complicirtheit als der häufigen Spannungen ziemlich schwierig (mindestens für Dilettanten, für die sie doch vorwiegend berechnet scheinen). — Noch machen wir auf einige Stichfehler aufmerksam: Seite 7, Zeile 4, Takt 3 muss als erste Note *h* statt *cis* stehen; S. 30, Z. 7, T. 1 und 2 fehlen ♮♮ vor *f*. β.

**G. Damm.** Uebungsbuch nach der Clavierschule. Leipzig, J. G. Mittler's Commissions-Verlag.

Diese Etudensammlung, eine Fortsetzung zur Clavierschule des Herausgebers, bringt in ziemlich guter Auswahl und fortschreitender Ordnung von der unteren bis zur Mittelstufe 76 leichte Etuden von verschiedenen Componisten alter und neuer Zeit. Es ist zwar mit der Anordnung derartiger Sammelwerke immer etwas Missliches und Unvollständiges, da nur den allgemeinen, nie aber den individuellen Bedürfnissen der Schüler Rechnung getragen werden kann; aber was eine gute Grundlegung betrifft, wird dieselbe doch durch diese Etuden zu erzielen sein. Sehr gut ist die Folge insofern, als ein genügendes Material von rein technischen Uebungen (diatonische Dur- und Molltonleitern in Octaven, Terzen, Sexten und Decimen, sowie in Gegenbewegung, chromatische Tonleiter, Läufer, Uebungen durch alle Dur- und Molltonarten, Anschlag-, Geläufigkeits- und Fingersatzübungen, Octavenübungen, Dreiklänge in Arpeggien, Uebung der Synkopen) die Etuden einleitet. Die folgenden 76 Etuden vertheilen sich ihrer Zahl nach wie folgt: Von Clementi, Händel und Kuhlau je 1, von Corelli 2, von A. E. Müller 3, von Hummel 4, von Steibelt 4, von R. Kleinmichel 10, von R. Schwalm 12, von J. Raff 15 und von H. Bertini 23 Compositionen. Dass aus den für Claviertechnik so wichtigen Werken Clementi's blos eine so kleine Probe (das Präludium No. 5 in Cdur aus dessen „Préludes et Exercices") aufgenommen worden, erscheint eigenthümlich. Verdienstlich ist das Bringen solcher Etuden, wie der von Steibelt, welche sehr gut, ungleich werthvoller und praktischer, als manche der hier gebotenen neueren Studien sind. Die Etuden von H. Bertini sind dessen allbekannten Op. 29, 32 und 100 entlehnt. Neuesten Datums sind die Compositionen von R. Kleinmichel, Rob. Schwalm und Joachim Raff. Wenn der Erste mehr technische Zwecke, der Zweite mehr das Vortragsstudium in seinen Etuden nach Art der von St. Heller verfolgt, so enthalten die Etuden von J. Raff Beides vortheilhaft vereint und bringen vorzügliches Lehrmaterial für ein gediegenes Spiel mit Berücksichtigung der neueren Claviertechnik und füllen auf diese Art manche ausserdem in dem Werke enthaltene Lücke aus. Bei verständiger Ergänzung des Uebungsstoffes seitens der Lehrer wird also auch dieses Heft des praktischen Herausgebers seinem Zwecke, zur Weiterbildung nach der als vorzüglich beurtheilten Clavierschule zu dienen, vollkommen genügen, und sei deshalb dasselbe hiermit der Beachtung empfohlen. Einige vorkommende Druckfehler werden hoffentlich in erneuerter Auflage Berichtigung finden. E. W. S.

### Compositionen für vierstimmigen Männerchor.

**L. Attinger.** Drei Lieder aus „Gaudeamus" von J. V. Scheffel, Op. 8. Leipzig, R. Seitz.

Der Tonsetzer hat sich aus dem obgenannten Dichterwerke „Der Fünfundsechziger", „Lied fahrender Schüler" und „Wanderlied" zur musikalischen Bearbeitung erwählt. Es sind ihm alle drei Gesänge, sowohl was Charakteristik, als was melodischen Fluss anbelangt, sehr gut gelungen, und der naturwüchsige, frische Humor der Dichtungen findet in den Tönen eine passende Ergänzung. Als vorzüglich ist No. 3 hervorzuheben. Die Ausführung wird selbst kleinen Männerchören eine dankbare Aufgabe sein.

**Ph. Rüfer.** Drei Lieder, Op. 7. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Diesen, dem Leipziger akademischen Gesangverein „Paulus" gewidmeten Liedern liegen die Gedichte No. 1. „Bitte", No. 2. „Nebel" (beide von Lenau) und No. 3. „Im Frühlinge" (von Leonard Flach) zu Grunde. Die beiden ersten schreiten, ihrer Stimmung gemäss, massig und schwer einher, während das letzte durch verständnissvolle Beweglichkeit der Stimmführung dem Gedichte gerecht wird. Der naturgemässe Gang der Melodie in den drei Liedern lässt die Ausführung durch jeden halbweg geschulten Verein ermöglichen, und die hübsch gedachten Gesänge werden sich gewiss Freunde erwerben.

**C. Kuntze.** „Die Herren Ehemänner". Humoristisches Männerquartett, Op. 159. Schleusingen, C. Glaser.

Die Halle'sche Volksliedertafel hat die Ehre der Widmung dieses Werkes des fruchtbaren Verfertigers sogenannter humoristischer Männerquartette. Wir sind gar nicht gegen eine gute Verwendung der Musik zur Illustration eines wirklich guten komischen Gedichtes, aber die musikalische Behandlung solchen Stoffes, wie des hier gebotenen, passt am allerwenigsten als Ehrengabe für eine Volksliedertafel, welcher durch ein im Volkston gehaltenes Lied unendlich mehr Nutzen erwiesen sein dürfte, als durch solch lappisches Machwerk. Wohl lässt sich dem Componisten die Gewandtheit, komische Effecte zu erzielen, nicht absprechen, um so mehr aber ist es zu bedauern, dass dieselbe keine bessere Verwendung gefunden hat. Das einfache Verwerfen solcher, höchstens für Bierlocalsänger passender Werke seitens der Männergesangvereine würde jeder derartigen Schaffenswuth hoffentlich bald Einhalt thun.

**E. Tauwitz.** Drei Lieder von H. Pfeil, Op. 93. Leipzig, R. Seitz.

Diese vom Dichter und vom Componisten dem Zöllner-Bunde zu Leipzig gewidmeten Lieder sind sowohl hinsichtlich der Poesie als auch der Musik zur leichten Waare zu rechnen. Wohl merkt man der Composition die Routine an, aber nicht jedem Vereine werden diese Lieder nach Abt's Weise besonders zusagen. Da sie fast keinerlei Zumuthungen an eingehendes Studium machen, dürften dieselben wenig geübten Männerchören eine angenehme Unterhaltung sein.

**J. H. Stuckenschmidt.** Drei Gedichte, Op. 13. Schleusingen, C. Glaser.

Diese, der Magdeburger Liedertafel zugeeigneten Compositionen der Gedichte No. 1. „Trinklied der Alten" (von E. Geibel), No. 2. „Zu deinen Füssen will ich ruhn" (von O. Roquette) und No. 3. „Gesang auf den Lippen" (von P. J. Willatzen) zeugen von einer prächtigen Behandlung des Stoffes. No. 1 bietet einem 1. Basse Gelegenheit zu einem vom Chor begleiteten Solo, während No. 2 ein Baritonsolo mit Chor ist. Die dem Inneren entströmte Musik und die wirklich ausgezeichnete Behandlung sowohl hinsichtlich des Stoffes als der Stimmen machen eigentlich eine Empfehlung überflüssig und lassen nur ein recht ausgebreitetes Bekanntwerden wünschen. Die etwaigen Schwierigkeiten der Ausführung könnten nur im Mangel tüchtiger Solisten liegen; doch sind die hier gestellten Aufgaben jedenfalls der darauf zu verwendenden Mühe werth. E. W. S.

---

**Dr. Eduard Krause.** Barbarossa's Erwachen (ged. von L. K.), für eine Tenorstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 27. Berlin, Bote & Bock. 20 Sgr.

Wir sind in der That in Verlegenheit, wie sich unser Urtheil dieser curiosen Composition gegenüber verhalten soll; fast glauben wir, der keineswegs talentlose Componist dieser recht hübschen Dichtung habe mit einem ernsten Dinge Scherz treiben wollen. Anfangs fürchteten wir, es mit einer doctrinairen Musik zu thun zu bekommen, nach näherer Besichtigung aber finden wir ganz im Gegentheil das trivialste und absurdeste Zeug mit einer Keckheit dahingeschleudert und mit einer Art selbstbewusster Intensivität sich breit machen, die uns in Staunen gesetzt hat. — Auf diese Composition näher einzugehen, halten wir für überflüssig. *f.*

---

**Briefkasten.** *Ph. B.* in *E.* Wir verweisen Sie in Betreff Ihrer letzten Mittheilung auf C. Fuchs, Virtuos und Dilettant (Anhang). — *E. A. H.* in *P.* Hier das Gewünschte: „Der alte Weltenschöpfer da oben mit seinem alten Barte muss schön lachen über den dauernden Erfolg der alten Farce, die er uns vormacht, — doch ich will nichts Schlechtes von ihm sagen, er ist einer Ihrer Freunde, und ich weiss, dass Sie ihn protegiren. Ich bin ein Gottloser und habe (nur) Respect vor — Rostbraten (*Piers*)." — Als Antwort auf die drei Fragen: 1) Der Grund der Ihnen auffälligen Unterbrechung ist uns selbst nicht ganz erkenntlich, doch ist deswegen Ihre Bemerkung, dass eine Unterbrechung von Versuchen leicht auf ein Misslingen derselben schliessen liesse, nicht haltbarer. 2) Der Schlussband wird Sie vollständig mit der geänderten Anordnung aussöhnen. 3) Der Inhalt jener Brochure wird natürlich ebenfalls Aufnahme finden, wir verweisen Sie hierbei auf Inserat 252. — *E. R.* in *St.* Ueber dieses junge Institut können wir uns, bevor wir nicht Resultate seiner Leistungen kennen gelernt haben, kaum ein zuverlässiges Urtheil erlauben, doch müssen wir immerhin Ihre Bedenken hinsichtlich der artistischen Leitung der Anstalt theilen, besonders da wir annehmen dürfen, dass der betreffende Herr als der eigentliche Gründer des Unternehmens mit der Besetzung dieser Stellung weiter nichts als eine neue Titulatur bezweckt. „Artistischer Leiter der Opernschule zu X.", wie wichtig das klingt! — Uns thun immer die jungen Künstler leid, die bei derartigen Gelegenheiten „reinfallen", wie in diesem Falle u. A. eine so bedeutende Pianistin als Gesangunterrichtende. — *V. M.* in *L.* Wussten Sie den Neumarkt nicht zu finden? Lange Ohren lassen nicht immer auf gutes Gehör schliessen, sondern manchmal auf etwas ganz Anderes. — *G. O.* in *W. a. d. D.* Geduld! Im n. Monat wird diese Frucht bestimmt reif. — *G. K.* in *F. a. M.* Einsendung aus gewissen Gründen nicht verwendbar. — Jene Verlagshandlung war die von F. E. C. Leuckart hier.

---

# Anzeigen.

---

[254.] **Bekanntmachung.**

Der verantwortliche Herausgeber und Verleger des „Musikalischen Wochenblattes" hier, Herr *Ernst Wilhelm Fritzsch*, ist auf Privatanklage des früheren Redacteur der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", Hrn. Josef Müller, rücksichtlich des in der diesjährigen Nummer 2 der zuerstgedachten Zeitschrift auf Seite 31 anzutreffenden mit „Hr. J. Müller" beginnenden Inserats wegen öffentlicher Beleidigung in Gemässheit §. 186 des Reichsstrafgesetzbuchs zu einer Geldstrafe von 12 Thlrn. verurtheilt worden.

Solches wird auf Antrag des Privatanklägers hierdurch zur öffentlichen Kenntniss gebracht.

Leipzig, am 17. Juni 1872.

Königl. Gerichtsamt im Bezirksgericht das.
Abtheilung für Strafsachen
Bieler, Ass.

---



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 12. Juli 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 29.



### Ein Regulator im Gesange.

Singstudie von **H. Hugo.**

Wie angenehm fühlen wir uns berührt, wenn beim Anhören von Clavierspiel unser Ohr nicht allein durch einen kräftigen und zugleich geschmeidigen Anschlag, perligen Ton, entzückt wird, sondern auch der Ausführende unserem Auge nebenbei die Freude einer schönen, eleganten, leichten und schulgerechten Hand-, Finger- und Armbewegung bereitet. Wir sehen ihm unwillkürlich auf die Finger und können nicht umhin, aus ihrem Formenspiele einen Fingerzeig für den gehaltvollen Vortrag selbst entgegenzunehmen. Gehör- und Sehsinn sind befriedigt, der Eindruck darf sich zu den ästhetisch erschöpfenden rechnen.

Nicht anders geht es uns, wenn wir singen hören. Wir wollen es sehen. Die Stätte, aus welcher der Ton dringt, die Person und hauptsächlich die Gesichtszüge, der Mund des Gesangausführenden ziehen unwillkürlich unsere Blicke auf sich. Und unserer äusseren Anschauung gesellen sich alsdann sehr leicht und sehr bald innere Betrachtungsanstellungen zu. Es thut uns wohl und fesselt unsere Aufmerksamkeit, begegnen wir in der Physiognomie des Sängers, in seinem beredten Munde, seiner Kopf- und Nacken- und übrigen Körperhaltung edlen, naturgetreuen, wahrheits- und schönheitsvollen Linien als würdige Beigabe zu einer würdigen Production.

Und wir wissen recht wohl, dass, wie beim Clavierspiel eine schöne Hand-, Finger- und Armhaltung nicht etwa nur eine angenehm ergänzende Zuthat ist, sondern die Grundlage abgibt, auf welcher ein gesunder, starker, grosser und zugleich geschmeidiger Ton allein emporwachsen kann, so auch von der Haltung der ausübenden Sprachwerkzeuge im Gesange, der Mund-, Lippen-, Zungen-, Hals- und ganzen Kopfstellung nicht allein in Bezug auf Tonbildung weniger wesentliche Aeusserlichkeiten, sondern maassgebende Ein- und Ausgangspuncte der vocalen Musik abhängen. Tadellose Mundhaltung ist ein Grundpfeiler, eine unerlässlich zu überschreitende Stufe zur Erreichung eines einigermaassen gediegenen Tonanschlages.

Die Controle der Arme, Hände und Finger, sie im Clavierspiele oder der Handhabung eines anderen Instrumentes dienstbar zu machen, sie an eine gewisse bedingte Haltung zu gewöhnen, ihre Muskeln zu dehnen und zu stählen, ist leicht. Wir brauchen ja nur unsere Augen während der musikalischen Thätigkeit auf sie zu werfen und sie unter unserem Blicke zu ihren physischen Anstrengungen unausgesetzt anzutreiben. Und wie streng und gründlich dieser mechanische Unterbau vollführt werden muss, bevor der Geist in Wirksamkeit treten kann, wissen wir ja. Jeder Fehler, der in den Anfangsgründen durchschlüpft, ist kaum wieder einzuholen. Wer will sich zum Buchstabirschützen wieder degradiren lassen oder selbst degradiren, nachdem er die elementarischen Kinderschuhe auszog und von den Mitteln zum Zwecke schritt?

Sehen wir nun die Nothwendigkeit einer solchen unnachsichtlichen Ueberwachung mit Hilfe des Augenlichtes beim Erlernen eines Instrumentes ein, sodass Auge und Ohr im Studium gleich thätig sind, so liegt der Schluss nahe, dass ein ähnlicher Regulator, die Sehkraft, beim Grundsteinlegen der Gesangskunst nicht

weniger von nöthen ist, dass also, da unser Auge direct die Singorgane nicht überblicken kann, ein Vermittler, und zwar der Spiegel, als Beihilfe beispringen muss.

In eines Gesanglehrers Stube dürfte nie dieser dienstbare Geist fehlen. Während des Unterrichtes dürfte der Schüler nie den Blick von ihm verwenden. Dass ein oder eine Garcia diesen Gesangsfamulus stets zu Händen haben und zwar in ellenlangen Exemplaren, versteht sich von selbst. Ebensowenig darf der angehende Gesangschüler hauptsächlich seine Uebungen, sei es nun stehend oder sitzend, ohne Spiegel vornehmen.

Es wird dadurch der Sinn für Mundhaltung geweckt und die Klippe bei Zeiten umschifft, dass der Gesangausübende ein heiteres Lied vortrage und womöglich dazu eine Todtenmaske trage, wenigstens verdriessliche, schläfrige, grimmige Mienen dazu schneide. Es soll Leben während des Gesanges in den Gesichtszügen liegen, und vor Allem sollen sie dem Inhalte des Textes nicht widersprechen, ihm eher zu Hilfe kommen.

Gesang ist ein erhöhtes, in Musiktöne gekleidetes Sprechen. Aus diesem Grunde muss sich die Sprache im Gesange mit ihrem Nebenelemente, der Musik, abfinden; und diesen beiden Dualisten im Singen mit einander jedem zu seinem Rechte zu verhelfen, sie aus einander zu halten nnd dennoch zu amalgamiren, ist die leider sehr schwierige und so selten von Sängern gelöste Aufgabe.

Und fast möchten wir es in diesem Kampfe einen Nachtheil der Sprache nennen, dass sie der Gesangausführende voraus schon kennt; sie ist ja von Kindheit auf in sein Blut übergegangen. Weil nun der Singschüler eben deswegen mit der Musik mehr Schwierigkeiten hat, so liegt ihm die Einseitigkeit nahe, seine ganze Aufmerksamkeit dem Musiktone, nicht dem Sprechtone zuzuwenden, und daraus entstehen die vielen Missgriffe in der Wiedergeburt der Sprache im Gesange. Die musikalische Grammatik kommt in diesem Processe in der Regel annähernd zu Ehren; mit der Rettung der sprachlichen Elemente sieht es aber fast immer bös aus, wodurch die über Beiden thronende, auf Erfüllung der Beiden ruhende Poesie natürlicherweise Schiffbruch leidet und vielleicht den Sinn und Verstand, also das Nothdürftigste, mit hinabzieht.

Wird dagegen die Sprache mit ihren Elementen als Stützpunct aufgestellt, auf welchem sich der Gesang aufbaut, so treten eine Menge Anhaltepuncte in den Vordergrund, welche im Toncolorit Vorhandenes, Erprobtes liefern. Die Sprache in ihrer vollen Reinheit gibt uns gesunde Naturtöne, sie ist unendlich reich an Klangperspectiven, an vocalen Zwischentönen und Nuancirungen aller Art. Wir brauchen nur hinzuhorchen, an diesem Quell voll reinen Metalles zu schöpfen, und gediegenes, der Natur entnommenes Tonmaterial wird uns zu Händen sein. Wie wenig wird aber gerade Das von uns beachtet, was die Natur selbst uns entgegenbringt!

Jedermann weiss, wie seine Muttersprache, edel gesprochen, klingt, wenn er auch selbst aus Gewohnheit und Bequemheit sie nicht auf dieser Höhe in der gewöhnlichen Umgangssprache zu Tage fördert. Er weiss ein klares, klangvolles, weithin schallendes *a* von einem klanglosen, entarteten, verwaschenen zu unterscheiden.

Dass die Hervorbringung eines unreinen und eines hellen, klaren Buchstaben *a* in einem und demselben Munde von verschiedenen Manipulationen des Mundes, sei es nun andere Stellung der Lippen, tiefere Senkung der Kinnlade, niedrigeres Legen der Zunge, begleitet sein muss, ergibt sich von selbst.

Nehmen wir also den Spiegel und folgen der Natur in ihre Sprachwerkstätte. Beobachten wir sie in ihrem Bilden der Selbstlauter und der Mitlauter, der Vocale und Consonanten also. Aus ihnen bestehen ja die Silben und Worte, und indem wir zu deren Einzelnheiten zurückgreifen, gelingt uns der Wiederaufbau im Ganzen bei Verwendung zum Gesange am sichersten.

Wie hilft sich die Natur, ein klangbares, volltönendes *o* zu erzielen?

Die Lippen strecken sich in einer Vorwärtsbewegung, sie bilden einen Vorhof vor dem eigentlichen Munde, legen die Ton tragenden, vibrirenden Zähne blos und bilden mit ihrem Rande eine ovale, fast runde Oeffnung. Wie die Mündung eines Schallrohres nehmen sie die aus dem Kehlkopf hervorströmende, den Ton tragende Luftsäule auf und lassen sie nach solcher Führung und Concentrirung weit hinausschallen.

Was wird aus der Verlautbarung des Vocales *o* ohne diese entsprechende Thätigkeit der Lippenmuskeln?

Der Ton wird den Rand des Mundes kaum erreichen, wird krankhaft, unedel, leer, wie eine Abart des schönen Lautes *o*, wie ein Gemisch aus *a* und *u* erklingen. Es wird kein entwickelungsfähiger, zu Kunstzwecken brauchbarer Ton sein.

Und wird er es werden, wenn wir ihm im Gesange mehr Luft zuführen, aber die Neutralität der Lippen aufrecht erhalten? Nimmermehr und zwar erst recht nicht. Die äusseren Hilfleistungen zur Hebung eines grösseren Quantums von tongeschwängerter Luft in den Vordertheil des Mundes und ihre Festhaltung daselbst zur Vollziehung des Anschlags bei vielleicht noch dazu hoheliegenden Noten, welche eine ganze Entfesselung verlangen, müssen doppelte sein. Die entsprechende Lippenbewegung kann nur durch Systematisirung, methodisches Vorgehen solche Aufgabe lösen.

Ferner nehmen wir den Spiegel zur Hand und sehen, wie die Natur verfährt, wenn sie von der Bildung eines Consonanten oder geschlossenen Vocals zum erschlossensten unter allen, zum *a* übergeht. Die Kinnlade senkt sich rasch, die Unterlippe legt sich nach aussen, räumt raschestens das Feld, die neue Klangwirkung in die Erscheinung treten zu lassen.

Ohne dieses leichte Spiel des Unterkiefers und die unendliche Elasticität der Lippentheile und ohne die

Handhabung derselben im gegebenen Momente wäre eine solche Elasticität, ein solcher Wechsel rascher, gesunder Töne auf einander ein Ding der Unmöglichkeit. Und dennoch wollen oft angehende oder auch schon angegangene Gesangskünstler ohne die Natur diese wichtigen Probleme lösen.

Anfänger im Gesangsfache leiden von Haus aus am Kinnbackenkrampfe und an geschlossener Strickbentelenge, dermaassen ziehen sie die Lippenmuskeln zusammen, anstatt ihnen Freiheit und Spielraum zu gönnen. Da hilft nur der in die Geheimnisse der Natur eingeweihte Lehrer und sein drastischer Improvisator im Portraitentwerfen, wir meinen den Spiegel.

Noch eine andere Eigenthümlichkeit behaftet den Anfänger, und er hat dies mit allen seinen Nebenmenschen gemein.

Wenn etwas Ungewöhnliches, Ueberraschendes, Schwieriges plötzlich auf uns zukommt, schliessen wir den Mund, und tritt es uns zu nahe, vielleicht gar auf die Füsse, so beissen wir auf die Zähne. Das geht nun ganz wohl an und schadet nichts, wenn wir den Mund zu halten haben und nicht zu öffnen brauchen. Im Gesange sollen wir ihn aber weit öffnen und unsere Lippenmuskeln vom Starrkrampfe befreit wissen, wie wir soeben sahen.

Und gehört es nicht zu den beengenden, mit Gewalt hereinstürzenden Schwierigkeiten, wenn eine angehende Schülerin sich unerwartet vor einem Gesangstücke und dessen Ausführung sieht, welches sich mit sechs Kreuzen präsentirt? Wird da nicht der Unterkiefer den Oberkiefer suchen, um einen Halt zu gewinnen? — Oder mitten aus bescheidenen, leicht erreichbaren Noten schaut plötzlich etwa ein hohes *g* oder *a* heraus. Der Kehlkopf, vor seiner ihm gestellten Zumuthung zurücksehenend, theilt seine Verlegenheit den vorderen Mundbestandtheilen mit und — *vox faucibus haesit*. —

Das vorstehend Angeführte dürfte genügen, um zu beweisen, welcher Ueberwachung mit Hilfe eines guten Gesanglehrers und der Beihilfe eines Spiegels die äusseren Gesangsorgane bedürfen, sollen sie ihrer Dienstleistung pflicht- und kunstgemäss nachkommen, und soll uns eines Tages die Freude werden, die Gesangskunst wieder in ihrem alten Glanze erstehen zu sehen, nachdem sie mit Hilfe der Sprache zur Quelle der Natur zurückgekehrt ist.

---

## Die reine oder natürliche Stimmung musikalischer Instrumente.

Entgegnung eines jungen Physikers auf die Bedenken eines alten Musikers.

Von **Gustav Schubring.**

Als ich in meiner Biographie des Professor Herm. Helmholtz (siehe No. 1, 4 und 5 des „Musikalischen Wochenblattes") das Harmonium mit reiner („natürlicher") Stimmung erwähnte, hatte ich mich darauf gefasst gemacht, mit meinen Ansichten über die Verwendung desselben in der musikalischen Praxis bei den Musikern auf Widerspruch zu stossen. In der That erschien denn auch bald darauf (in No. 9 des „Musikalischen Wochenblattes") ein Artikel, der unter dem Titel: „Bedenken eines alten Musikers" die Unmöglichkeit der reinen Stimmung nachzuweisen suchte. Der geehrte Verfasser desselben, Herr F. J. Kunkel, hatte in Folge meiner Andeutungen das Helmholtz'sche Werk: „Die Lehre von den Tonempfindungen" nochmals durchgelesen, hat aber zu meinem Bedauern die mathematischen und physikalischen Entwickelungen gar nicht verstanden, und auch in musikalischer Beziehung hat er mich mehrfach missverstanden. Er kämpft also zum Theil gegen Windmühlen und kann es mir daher auch nicht verargen, wenn ich nach wie vor bei meiner Meinung bleibe.

Ich bin mir wohl bewusst, gegen Herrn Kunkel einen ziemlich scharfen Vorwurf ausgesprochen zu haben, aber nachdem derselbe sich nicht gescheut hat, mir und im Grunde auch Professor Helmholtz Schuld zu geben, dass wir nicht bis 24, ja nicht einmal bis 14 zählen könnten, — da glaube ich auch ein Recht zu haben, offen meine Meinung zu sagen, und ich werde sie auf Wunsch des Herrn Redacteurs dieser Blätter ausführlich begründen.

Herr Kunkel beginnt seine Entgegnung damit, dass er aus der „Lehre von den Tonempfindungen" eine Uebersicht über die Töne des fraglichen Harmoniums mittheilt. Dem aufmerksamen Leser wird dabei nicht entgangen sein, dass von den dort aufgeführten Tönen immer einer um den anderen **fett** gedruckt ist (z. B. fes-**as**-ces-**es** u. s. w.); Herr Kunkel sagt aber nicht, was dieser fette Druck bedeuten soll. Bei Helmholtz findet man nun auf S. 496 der 3. Ausgabe, dass die Notennamen sämmtlich mit gleicher Schrift gedruckt sind, aber die in dem „Musikalischen Wochenblatte" fett gedruckten sind dort unterstrichen (z. B. *fes-as-ces-es* u. s. w.). Jedenfalls hat Herr Kunkel die Striche auch geschrieben, der Setzer des „Wochenblattes" aber hat die Striche als ein Zeichen angesehen, dass die betreffenden Notennamen durch den Druck hervorgehoben werden sollten; da nun die aus einem Buchstaben bestehenden Notennamen unmöglich gesperrt gedruckt werden konnten, so nahm er sie aus der **fetten** Schrift.

Da es überhaupt nur darauf ankommt, irgend eine Unterscheidung zu haben, so würde diese Bezeichnung

in vorliegendem Falle auch wohl ausreichen, wenn nur Herr Kunkel seinen Lesern mitgetheilt hätte, was die fetten Lettern resp. unterstrichenen Notennamen bedeuten sollten; das hat er aber offenbar selbst nicht verstanden.

Ich könnte zum Beweise dieser Behauptung einfach auf die betreffenden Abschnitte des Helmholtz'schen Werkes, sowie auf meine neulich citirten Arbeiten über die Berechnung der Tonleiter verweisen; da aber naturwissenschaftliche und mathematische Werke und Zeitschriften den meisten der geehrten Leser dieses Blattes nicht zugänglich sein dürften, die dort vorgeführten Rechnungen mit grossen Decimal- und anderen Brüchen Vielen von ihnen auch nicht behagen würden, so will ich versuchen, die ganze Angelegenheit hier im „Musikalischen Wochenblatte" nochmals und zwar möglichst einfach zu erörtern. Ganz ohne Rechnung wird es freilich nicht abgehen, vielleicht gelingt es mir aber doch, mich mit den geehrten Lesern zu verständigen, und namentlich Herrn Kunkel von seinem Irrthum zu überzeugen; ganz besonders angenehm und schmeichelhaft aber würde es mir sein, wenn ich auch seine Missverständnisse auf musikalischem Gebiete beseitigen könnte.

Zunächst sei es gestattet daran zu erinnern, dass alle Intervallberechnungen auf den Zahlen 2, 3 und 5 beruhen; die 2 liefert die Octaven, die 3 die Quinten und die 5 die grossen Terzen: alle anderen Intervalle werden aus diesen durch Combination erzeugt, z. B. die Quarte dadurch, dass man eine Octave aufwärts und eine Quinte abwärts geht, die Secunde durch 2 Quinten aufwärts und eine Octave abwärts, die kleine Terz durch eine aufsteigende Quinte und eine absteigende grosse Terz, die kleine Sexte durch eine aufsteigende Octave und eine absteigende grosse Terz u. s. w. Wenn ich demnach die erstgenannten drei Intervalle als die unabhängigen, alle anderen als abhängige bezeichne, so will ich letztere dadurch in ihrer musikalischen Bedeutung keineswegs herabsetzen, ich will dadurch nur eine factisch bestehende Thatsache ausdrücken. Ich werde mich im Folgenden fast ausschliesslich mit den in mathematischer Beziehung unabhängigen Intervallen: Octave, Quinte und Terz, beschäftigen.

Die Töne, welche um Octaven von einander entfernt liegen, werden in der Musik durch dieselben Buchstaben bezeichnet, denen man zur Unterscheidung nur kleine Strichelchen oder Zahlen anhängt; die Töne, welche durch Quinten gefunden werden, unterscheidet man aber für gewöhnlich nicht von denen, die durch Terzen gefunden werden, und doch ist eine solche Unterscheidung für genaue Untersuchungen unerlässlich; denn man kann durch Quinten niemals auf einen Ton kommen, der durch Terzen gefunden wird, und umgekehrt. Ich will mir erlauben, den Weg anzudeuten, wie man dies beweisen kann.

Als Grundton für meine Betrachtungen nehme ich einen Ton, der in irgend einem kleinen Zeittheilchen (z. B. im 64. Theile einer Secunde) gerade eine Schwingung macht, dann findet man die Octaven desselben durch Verdoppelung:

| | | | |
|---|---|---|---|
| erste | Octave | 2 | Schwingungen |
| zweite | „ | 4 | „ |
| dritte | „ | 8 | „ |
| vierte | „ | 16 | „ |
| fünfte | „ | 32 | „ |
| sechste | „ | 64 | „ |
| siebente | „ | 128 | „ u. s. w. |

Dagegen macht die Quinte der ersten Octave oder die Duodecime 3 Schwingungen, und die Octaven derselben findet man natürlich wieder durch Verdoppelung:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Quinte der | ersten | Octave | 3 | Schwingungen |
| „ „ | zweiten | „ | 6 | „ |
| „ „ | dritten | „ | 12 | „ |
| „ „ | vierten | „ | 24 | „ |
| „ „ | fünften | „ | 48 | „ |
| „ „ | sechsten | „ | 96 | „ u. s. w. |

Die grossen Terzen findet man, wie schon erwähnt, mittelst der Zahl 5, und zwar macht die

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| grosse Terz der | zweiten | Octave | 5 | Schwingungen |
| „ „ „ | dritten | „ | 10 | „ |
| „ „ „ | vierten | „ | 20 | „ |
| „ „ „ | fünften | „ | 40 | „ |
| „ „ „ | sechsten | „ | 80 | „ u. s. w. |

Es liegt auf der Hand, dass keine Zahl aus einer dieser Reihen noch in einer der beiden anderen vorkommen kann. Aber auch wenn man von der Quinte mit 3 Schwingungen in Quinten (oder der bequemeren Rechnung halber in Duodecimen) fortschreitet, gelangt man nie zu einer Terz. Ich will der Kürze halber den Grundton *c* nennen, die Quinte desselben also *g*, die Octaven aber sollen durch Exponenten bezeichnet werden. Dann findet man durch Fortschreiten nach Duodecimen:

| | | | |
|---|---|---|---|
| $g^1$ | macht | 3 | Schwingungen |
| $d^3$ | „ | 9 | „ |
| $a^4$ | „ | 27 | „ |
| $e^6$ | „ | 81 | „ u. s. w. |

Vergleicht man den letzten Ton mit der oben gefundenen grossen Terz in der sechsten Octave, so ergibt sich, dass die Schwingungszahlen beider Töne sich verhalten wie 80:81.

Das Quinten-*e* ist um das Intervall $^{81}/_{80}$, welches man das „syntonische Komma" nennt, höher als die wirkliche („natürliche") grosse Terz.

Da man nun jeden Ton als Grundton benutzen kann, so ergeben sich natürlicherweise auch für alle anderen Töne solche mehrfache Bestimmungen, und wenn man diese verschiedenen Töne sicher unterscheiden will, so muss man sie auch mit unterscheidenden Bezeichnungen versehen. Solche Bezeichnungen sind nun bereits in der mannichfaltigsten Weise versucht worden. Mir scheint das zuerst von Hauptmann angewendete, später von Naumann, dann von Helmholtz u. A. weiter ausgebildete Princip der Unterscheidung

übersichtlicher zu sein, als die anderen, z. B. die vom Freiherr von Thimus oder von A. Wüllner (in seiner „Experimentalphysik“) benutzten. Dieses Hauptmann'sche Princip besteht darin, dass alle Töne, welche unter einander durch Quinten zusammenhängen, gleichartige Buchstaben, resp. gleichartige Kennzeichen erhalten.

Was für Buchstaben oder Kennzeichen man dabei wählt, ist natürlich principiell gleichgiltig. Hauptmann hatte den Unterschied durch grosse und kleine Buchstaben ausgedrückt, Helmholtz hatte dies in seiner ersten Auflage nachgeahmt, musste aber mehr als zwei Arten von Tönen unterscheiden und machte daher noch Striche über und unter die Buchstaben. In der neuesten Auflage seines Werkes hat er nur kleine Buchstaben verwendet und drückt die Verschiedenheit der gleichnamigen Töne nur durch Striche über und unter denselben aus. Er bezeichnet aber z. B. das e der Quintenreihe (mit der Schwingungszahl 81) durch ein einfaches *e*, die Terz e aber, welche um ein Komma tiefer ist (Schwingungszahl 80), durch ein unterstrichenes *e*, also durch $\underline{e}$.

Demnach sind bei Helmholtz die Töne:

$f—c—g—d—a—e$ . . . . . .

unter einander reine Quinten (absteigend reine Quarten); ebenso auch die Töne:

$\underline{a}—\underline{e}—\underline{h}—\underline{fis}—\underline{cis}—\underline{gis}$ . . . . . .

Ferner sind:

$f—\underline{a};\ c—\underline{e};\ g—\underline{h};$ . . . . . .

reine grosse Terzen; dagegen:

$\underline{a}—c;\ \underline{e}—g;\ \underline{h}—d;$ . . . . . .

reine kleine Terzen.

Wenn man nun die genannten Töne in folgender Ordnung neben einander schreibt:

$f,\ \underline{a},\ c,\ \underline{e},\ g,\ \underline{h},\ d,\ \underline{fis},\ a,\ \underline{cis},\ e,\ \underline{gis},\ h,$ . . . . . .

so bilden je drei auf einander folgende Töne stets einen reingestimmten Accord, z. B. sind

$f,\ \underline{a},\ c:\ c,\ \underline{e},\ g:\ g,\ \underline{h},\ d:$

$d,\ \underline{fis},\ a:\ a,\ \underline{cis},\ e:\ e,\ \underline{gis},\ h:$

Duraccorde mit rein gestimmter grosser Terz, deren Wohlklang bedeutend vermindert wird, wenn man z. B. im Cdur-Accord den Ton $e$ mit $\underline{e}$ vertauscht. In gleicher Weise sind die Accorde:

$\underline{a},\ c,\ \underline{e}:\ \underline{e},\ g,\ \underline{h}:\ \underline{h},\ d,\ \underline{fis}:$

$\underline{fis},\ a,\ \underline{cis}:\ \underline{cis},\ e,\ \underline{gis}:$

Moll-Accorde mit rein gestimmter kleiner Terz, in denen gleichfalls eine Vertauschung mit den gleichnamigen Tönen ($e$ mit $\underline{e}$ u. s. w.) ohne Schaden für den Wohlklang nicht vorgenommen werden darf.

Es verdient beachtet zu werden, dass die Grundtöne der Dur-Accorde nicht unterstrichen sind, wohl aber die Grundtöne der Moll-Accorde. Man ist also zunächst in der Wahl der Grundtöne etwas beschränkt; will man z. B. den Dur-Accord von H angeben, so muss man den Ton *h* wählen, während für den Moll-Accord der um ein Komma tiefere Ton $\underline{h}$ anzuwenden wäre. Diese Beschränkung in der Wahl der Grundtöne ist dem Helmholtz'schen Instrumente auch gelegentlich zum Vorwurf gemacht (vergl. „Allgemeine Musik. Zeitung“, 1866, No. 15, S. 119); man hat aber dabei nicht beachtet, dass durch die eigenthümliche Auswahl der Töne auf dem genannten Instrumente auch noch der Moll-Accord für den Ton *h* in reiner Stimmung angegeben werden kann. Freilich kann dies nicht für Töne aller Stufen geschehen, sondern nur für sechs, und das ist gewiss ein Mangel, aber es ist dabei zu bedenken, dass Helmholtz nur ein gewöhnliches Harmonium benutzen und durch Umstimmen für seine Zwecke einrichten konnte: wenn man eine Orgel oder ein Harmonium von vornherein für die reine Stimmung einrichtet, so lässt sich in dieser Beziehung viel mehr erreichen. Namentlich hat Herr Appunn in Hanau Harmoniums construirt, die 36 oder noch mehr Töne in jeder Octave haben und die jede beliebige Modulation auszuführen gestatten, sodass sie in dieser Beziehung den Musikern gewiss genügen könnten.

(Fortsetzung folgt.)

---

## „Die Walküre“ von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

### Dritter Act.

Im dritten Act sehen wir der Strafe entgegen, welche Brünnhilde für ihren Ungehorsam gegen Wotan erreicht. Auf einen Felsen bannt sie der Gott in festen Schlaf, bis der Held sie erwecken wird, der furchtlos das Feuer um die Ruhestätte Brünnhildens zu durchschreiten wagt. Dieser Held ist Siegfried, der Wälsung, Siegmund's und Sieglindens Sohn; somit liegt im 3. Act schon der Keim für das folgende Glied im Dramencyklus: für „Siegfried“. Ein Rückblick über, die beiden ersten Acte der „Walküre“ lässt erkennen wie dem Walten der Götterwelt ein entscheidender Eingriff in den Gang der Handlung zugedacht ist: Fricka wirkt bestimmend auf den Entschluss Wotan's und dessen Befehl an Brünnhilde. In Brünnhilde aber erkennen wir das menschlich fühlende Wesen, welches aus Mitleid mit dem Menschen Siegmund dem strengen Göttergebot entgegenhandelt; Verbannung aus Walhalla ist daher ihre Strafe. Für sich rechtfertigt Brünnhilde ihre That aus dem Bewusstsein, dass Wotan dem Menschen Siegmund durch das Band der Liebe im Innersten geneigt ist, ihr Ungehorsam erscheint ihr nicht als Verbrechen, sondern als eine That, welche

ihr das Gefühl der Liebe zur Pflicht machte. Wohl hätte Wotan als Vater Wälse Siegmund gern gerettet, als Gott aber musste er dem göttlichen Gesetze zum Rechte verhelfen; als Gott straft er zwar die Walküre mit Verbannung aus Walhall, als liebender Vater aber erniedrigt er Brünnhilde nicht zur gemeinen Magd. In jugendlicher Reine und Schönheit soll ihr der Held mit Liebe lohnen, welcher ihrer Liebe zu Siegmund das Leben dankt. So entrückt uns der dritte Act der „Walküre" mehr und mehr dem Bereiche der Götterwelt und zieht uns in die Sphäre rein menschlicher Empfindung.

### 1. Scene.

„Die Walküren" — so betitelt Wagner die erste Scene. Ich möchte sagen, dass Wagner hier ein Blatt aus der Götterlehre unserer Ahnen in die ergreifende Sprache der Musik übersetzt hat. Denken wir uns zurück in den Ideenkreis jener Tage grauer Vorzeit, wenn heulender Gewittersturm die Luft erschütterte, wenn dumpf der Donner brüllte und die Erde erzitterte: dann ritt Wotan als riesige Greisengestalt im Dunkeln mit herabhängendem Hut auf weissem Ross, hinter ihm sein kriegerisches Gefolge, die Seelen gefallener Helden; dann brauste der Geisterzug durch die Lüfte, Noth und Gefahr, Krieg und Schlachten verkündend, die Raben des Gottes flogen um sein Haupt, seine Kriegshunde heulten, die Rosse schnaubten Feuer, und es bogen sich die Wipfel der Bäume.

I. Der erste Theil der Scene führt uns das Bild der Zusammenkunft der Walküren vor Augen, und eine grossartige Orchestereinleitung bereitet uns auf diese Erscheinung vor: wir hören den Jubel der kühnen wilden Mädchen (Trillerfigur in Oboen, Clarinetten, Flöten), wir sehen ihre Rosse durch die Lüfte schnauben (punctirter Achtelrhythmus der Hörner), wir hören die heulenden Winde, die ihren Ritt begleiten (Violinfigur), wir vernehmen endlich das stattliche Walküren-Thema (Bsp. 21) von Trompeten und Posaunen zu Ehren der jungfräulich ritterlichen Schaar erklingend. Allmählich versammeln sich die Schwestern, indem sie sich mit dem Walkürenruf (Bsp. 22) begrüssen, sie erzählen von ihren Thaten, scherzen und lachen in ausgelassener Freude.*) Schon sind sie alle versammelt zum Einzuge in Walhalla, wo Heervater ihrer harrt und sein Lob sie erfreuen soll; doch noch eine der Schwestern fehlt, Brünnhilde, ohne die sie vor Wotan nicht zu erscheinen wagen. Bei dem braunen Wälsung weilt noch Brünnhilde, — jetzt jagt auch sie in feurigem Ritte daher, und die Schwestern jubeln ihr entgegen: „Hojotoho, Brünnhilde, hei!" (A. 186, II.)

Dass aber Brünnhilde nicht freudigen Muthes dem Schwesterkreise naht, deuten uns im zweiten Theil der Scene die Bässe an, welchen die Aufgabe zufällt, durch das aus der 2. Scene des 2. Actes (Bsp. 27) entlehnte Motiv die Verfolgung Wotan's zu versinnlichen. Staunend sehen die Walküren Brünnhilden entgegen; denn „was sie im Sattel hält, das ist kein Held!" — Da tritt aus den Violinen das nach Bsp. 37 umgestaltete Walgesang-Thema und unmittelbar anschliessend das Wälsungen-Motiv hervor, womit Brünnhilde trefflich charakterisirt ist. Denn aus Liebe zu den Wälsungen ist sie ihrem Berufe untreu geworden. Immer näher kommt sie jetzt der jungfräulichen Schaar, aus voller Brust schallt der Jubelgesang der Schwestern, als diese jedoch bemerken, dass Brünnhilde ein Weib aus dem Sattel hebt, eilen sie mit der ängstlichen Frage ihr entgegen: Schwester, Schwester, was ist geschehen? (A. 190.) Dadurch, dass in dem zweiten Theil der Scene die eben erwähnten Themen Aufnahme finden, werden dem grossartigen Bilde der äusseren Erscheinungen die Gestalten eingefügt, welche ihrem Charakter gemäss auf die Handlung bestimmenden Einfluss üben: Wotan, Brünnhilde und Sieglinde. Bis zu dem Momente aber, wo Brünnhilde erscheint, wird der scenische Vorgang fortwährend durch Anklänge aus verschiedenen Walküren-Motiven unterstützt, und höchst sinnreich erscheint die Verkettung aller dieser Motive, wenn man beachtet, wie die dynamischen Werthverhältnisse des $^{9}/_{8}$- und $^{3}/_{4}$-Taktes mit einander verwoben sind.

III. Mit Brünnhildens Auftritt (als dritter Theil der Scene angenommen) wechselt auch die Taktart, denn in dem breiteren Raume des $^{4}/_{4}$-Taktes entfalten sich jetzt die Zwiegespräche der Walküren. Wie ängstlich fragen die Schwestern, wie erpresst innerste Herzensqual die Antworten der schutzsuchenden Brünnhilde, wie heiss steigt die kindliche Furcht auf vor dem zürnenden Heervater! Durch den ganzen 3. Theil der Scene beherrscht daher Wotan's Motiv die Stimmung, und aus den Falten des einfachen orchestralen Gewandes fallen die herrlichsten Streiflichter auf die ergreifenden Vorgänge. Als Hauptfactor in der ganzen vorliegenden Scene stellt sich jedoch die Gesangsmelodie dar, von deren fesselnder Macht die Stimmen des Orchesters zum Dienste gezwungen werden. Um nun diese Gesangsmelodie richtig zu beurtheilen, müssen wir zum Zwecke der Gliederung die melodischen Phrasen, in welchen die Walküren einzeln oder im Chore mit Brünnhilden abwechseln, als im innigen Zusammenhange zu einander stehend betrachten. So bildet z. B. die Melodie von den Worten: „O Schwestern, späht" (A. 192) bis „Wahret dies Weib" eine geschlossene Periode, innerhalb welcher die Steigerung der Tonfälle über *es*—*e*—*f*—*g* bis *a* den melodischen Fluss kennzeichnen. Eine weitere Periode erwächst aus dem melodischen Elemente von der Frage: „Was ists mit dem Weibe?" bis „ob mich Bange auch ihr berget vor dem strafenden Streich!" — eine Reihe von 23 Takten, zu 10 + 13 resp. 10 + 12 gerechnet. Nach dem kurzen Zwischensatz, wo die Walküren ihr Wehe über Brünnhildens Ungehorsam ausdrücken, begegnen wir einer breit angelegten Periode;

*) Der Formbau der ganzen 1. Scene ist so einfach, dass ich mich in diesem Betreff aller weiteren Bemerkungen enthalten zu dürfen glaube.

sie umfasst die Gesangsmelodie von: „Nächtig zieht es von Norden her“ bis zur Bitte Brünnhildens: „Rettet dies traurige Weib“ (A. 200). Man vergleiche die einzelnen melodischen Motive im Gesang der Walküren, wenn sie ängstlich von der Warte aus das Nahen Wotan's beobachten, wobei als besonders wichtig für den Zusammenhang die Sentenz auffällt: „Schrecklich schnaubt es daher“. Auf dem hier eintretenden Schlusstone *f* setzt Brünnhildens Gesang fort: „Wehe der Armen!“ — und in ebenso inniger Wechselbeziehung zu einander stehen die einzelnen Abschnitte des melodischen Gefüges, wenn Brünnhildens Bitte, ihr zur Flucht behilflich zu sein, von den Schwestern abgelehnt wird.

IV. Für die Einsicht in den formalen Bau des 4. Theils der Scene, welchen ich bis zu Brünnhildens begeistertem Siegfried-Gesang ausdehne (A. 206), muss uns wiederum die dominirende Gesangsmelodie zu Hilfe kommen. Sieglinde, die bisher stumm in ihrem Schmerze vor sich hingestarrt, fährt jetzt plötzlich auf, um den Schutz von sich abzuwehren, welchen ihr Brünnhilde treuherzig gewähren möchte. Fern von Siegmund aber ist Sieglinden nur der Tod willkommen! Thematisch wird der Gesang vom Orchester durch das Wälsungen-Motiv und durch Anklänge aus Begleitungsformeln des Liebeslieds im 1. Act illustirt (A. 201, Z. 3—5); die Gesangsmelodie selbst zeigt in den ersten 16 Takten einen Aufschwung, der in den nächsten 12 Takten („Stosse dein Schwert mir ins Herz“) in dem hohen *a* gipfelt. Brünnhildens Gesang endlich, der mit dem Trugschluss A dur—B dur unmittelbar anschliesst und von Sechszehntelfiguren, abermals aus dem Liebeslied des 1. Actes entnommen, umschlungen wird (vergl. A. 54), führt die vorhergegangene Steigerung zu Ende, indem sich die Tonfälle aus dem hohen *g* wieder herabsenken. Um der Liebe willen und mehr noch um des Pfandes willen, das sie im Schoosse birgt, soll Sieglinde leben. Bei diesen Worten Brünnhildens zuckt Sieglinde in erhabener Freude auf — die Streichinstrumente wogen in hastigen Sechszehntelfiguren auf und nieder, und in gewaltiger Accordfülle jubeln die Blasinstrumente darein; denn jetzt erkennt Sieglinde ihre Pflicht, zu leben, und nur um des Kindes willen fleht sie die Walküren um deren starken Schutz an. Hohe Zeit ist es, auch das Weib zu retten, denn immer näher zieht der Sturm, in den Bässen regt sich das Motiv Wotan's, und ängstlich rufen die Schwestern: „Fort mit dem Weibe, der Walküren keine wage ihren Schutz!“ Die Gesangsmelodie muss hier von den Worten: „Rette mich, Kühne“ bis „Rette die Mutter“ im Einschluss mit den melodischen Sätzen der Walküren als zusammenhängend betrachtet werden; die hochaufstrebenden Tonfälle auf den hohen *b*—*h*—*ais* charakterisiren die Intensität der Gefühlsregungen, dazu drängen die Harmonien unaufhaltsam weiter, bis auf dem E dur-Dreiklang ein Ruhepunct eintritt (A. 204, Z. 2). Dem geängsteten Weibe spricht Brünnhilde Muth ein, sie selbst will sich der Rache Wotan's darbieten. Doch wo wäre der Ort zu finden, welcher der Unglücklichen Sicherheit gewährte? Sorgsam warnen jetzt die Walküren vor dem Walde, wo Fafner Alberich's Reif hütet; aus Clarinetten, Fagott und Hörnern erklingen daher das Reif-Motiv und jene groteske Bassfigur, welche im „Rheingold“ die Erscheinung Alberich's in Wurmesgestalt versinnlichte („Rheingold“, A. 144). War durch die Erinnerung an Fafner die Gesangsmelodie auf tiefere Intervalle angewiesen, so schwingt sie sich plötzlich wieder zur Höhe bei dem Rufe der Walküren: „Furchtbar naht dort Wotan zum Fels! Brünnhilde, hörst du seines Nahens Gebraus?“ Da schwirren auch die Streichinstrumente in dreistimmigen Arpeggien von der Tiefe auf, in den Bässen aber dröhnt das Motiv das zürnenden Gottes.

V. Jetzt räth Brünnhilde zur Flucht, ihr Gesang wendet sich aus dem $^4/_4$-Takt zum lebhaften $^6/_8$-Takt; sie ermuthigt Sieglinden zur Ausdauer in Noth und Leiden und übergibt ihr die Stücke des Schwertes Nothung, das neu zusammengefügt dem Helden Siegfried zum Sieg verhelfen soll. Ein herrlich frischer Zug weht durch diesen Gesang, wenn Brünnhilde den jungen Siegfried in prophetischer Begeisterung begrüsst, mit fröhlichem Hörnerklang erschallt nun S i e g f r i e d's H e l d e n - T h e m a, dazu des Schwert-Motivs Fanfare. Mit hohem Entzücken aber preist Sieglinde das hehre Wunder und in Rührung segnet sie der Walküre Treue

40.



Die Harmonisirung des Motivs aus Moll nach Dur verdient Beachtung: der Held, der in Noth und Jammer geboren wird, er soll zu Ehr und Glanz einst erblühen.

VI. So flieht Sieglinde vor dem Zorne Wotan's, wie einst Siegmund vor seinen Feinden floh, das Orchester greift daher das Bild des Sturmes aus der Einleitung zum 1. Acte auf als Vorspiel zum letzten Theile der in Rede stehenden Scene. Immer näher kommt Wotan, dessen gebieterischer Befehl: „Steh, Brünnhilde“ schon aus der Ferne vernehmbar wird. Wehklagend erheben die Walküren im Chore ihre Stimmen, und während nun in den Violinen das Sturm-Motiv, in ähnlicher Fassung wie in Bsp. 2, auf- und abwogt, in den Bässen aber das Wotan-Motiv dazwischenfährt, versetzt uns die Harmonik zurück in den Schluss der 2. Scene des 2. Actes, wohin ich schon mehrmals zurückverwiesen habe. In schwesterlicher Treue nehmen die Walküren jetzt Brünnhilde in ihre Mitte, um dieselbe vor Wotan zu verbergen. Mit steigender Angst erheben sie ihre Stimmen, wenn die Bässe in voller

Wucht chromatisch aufwärts drängen und so in die folgende Scene unmittelbar einführen, wo Wotan in höchster Aufgeregtheit erscheint.

(Fortsetzung folgt.)

dass sämmtliche Duette grösser angelegt und folglich durchcomponirt sind. — Da jedem derselben sowohl hinsichts ihrer Factur als Stimmungscharakteristik gleiches Lob gebührt, so seien sie alle bestens empfohlen.

# Kritik.

## Gesangs-Novitäten.

(Fortsetzung.)

II. Lieder für zwei Singstimmen mit Pianofortebegleitung.

**Anton Kappeller.** Drei Lieder für zwei Frauenstimmen, Op. (?) 1. Abendlied. 2. Der Nussbaum. 3. Brautlied. Wien, Carl Haslinger. 25 Ngr.

Alle drei Lieder machen durch ihre zarte Stimmung und feine Factur einen sehr vortheilhaften Eindruck. Beide Singstimmen sind durchaus selbständig und melodisch geführt und zeigen sich ohne irgend welchen Zwang den Intentionen des Componisten stets willig und dienstbar. Ebenso schmiegt sich die Begleitung in einfacher, ungezwungener und dabei der Stimmung der Lieder wohlangemessener Weise den Singstimmen an. Zwei geringe, leicht zu ändernde Misslichkeiten möchten wir indessen doch namhaft machen: Seite 5, Takt 1 klingt das *a* im Alt etwas hart mit dem *b* in der Begleitung zusammen; ebenso bewirkt Seite 15 vom 4. zum 5. Takte die durch die Bassführung verursachte Septimenfolge *h-cis* und *a-h* eine Störung, die sich ohne irgend welche Gefährdung nach anderer Seite hin leicht dadurch beseitigen liesse, dass an Stelle des *h* (letzten Basstones im 4. Takte) das tiefere *e* gesetzt würde. Doch dies sind, wie gesagt, nur Kleinigkeiten, die den günstigen Eindruck des Ganzen durchaus nicht schädigen. Noch sei erwähnt, dass sämmtliche Duette grösser angelegt und folglich durchcomponirt sind.

**Carl Greith.** Acht zweistimmige Gesänge für Sopran und Alt, Op. 17. 1. Sonnenschein. 2. Der Frühlingsmorgen. 3. Machs ebenso. 4. An den Frühling. 5. Es regnet. 6. Frühlingslied. 7. Gottes Lob. 8. Frühling. München, Falter & Sohn. 1. Heft 15 Ngr. 2. Heft 18 Ngr.

Sämmtliche den vorbesprochenen Liedern beigelegten Eigenschaften lassen sich ebenfalls und ohne Vorbehalt auf die Greith'schen Duette anwenden; dass sich dieses Componisten Individualität dessenungeachtet in etwas anderer Weise äussert, als die des ersteren, steht deshalb mit den an beiden gemeinsam gerühmten Vorzügen in keinem Widerspruch. Selbständige und fliessende Stimmenführung, unmittelbare Gefühlsäusserung, wohlgetroffener Stimmungston, sowie natürlich und charakteristisch sich anschmiegende, dabei möglichst polyphon gehaltene Begleitung ist auch durchweg diesen Liedern nachzurühmen, von denen übrigens nur eines, das 5., in Folge grösserer Anlage durchcomponirt ist. In diesem Liede wechseln in sehr anmuthiger Weise zweistimmige Solo- und zweistimmige (gegen den Schluss sogar dreistimmige) Chorsätze ab. In ähnlicher Weise (jedoch bei Einhaltung der Zweistimmigkeit) ist das erste Lied behandelt. Auch hier würde es schwer fallen, einzelne Lieder als die besten hervorzuheben: es ist eben jedes seinem Charakter angemessen behandelt, und jedes gleich sinnig und warm empfunden. — Leider ist die Correctur dieser Lieder nicht sorgfältig genug betrieben worden, namentlich fehlen im 2. Heft viele Vorzeichnungen. z. B. Seite 6, Zeile 7, Takt 5 fehlt ein ♮ vor *g*; S. 7, Z. 1, T. 3 ein ♭ vor *h*; S. 9, Z. 6, T. 1 ein ♮ vor *e*; S. 10, Z. 5, T. 3 ein ♮ vor dem tiefen *a*; S. 11, Z. 5, T. 1 ein ♮ vor *d* u. s. w. *ß*

(Fortsetzung folgt.)

# Feuilleton.

## Zum Rebus in No. 20.

Die Lösung der Aufgabe: Wie kann man den Namen Gade durch eine einzige Note ausdrücken? ist von Mehreren versucht worden. Etliche bedienten sich dabei zweier Liniensysteme, welche einander rechtwinklig durchschneiden. Jedes der vier Enden trägt einen unserer gebräuchlichen Schlüssel. Das Blatt muss beim Lesen gedreht werden.



Ein Anderer schlägt vor:



Die Note heisst im Discant *g*, im Tenor *a*, im Bass *d*, hier *de* zu lesen; allerdings kann man auch so den verlangten Namen herausbuchstabiren.

Aus Dordrecht ging folgende Lösung ein:



Die eine Note ergibt hier zweimal den Namen Gade.

Das nächste Beispiel verdanken wir einer Frauenhand:

Allen Respect, wenn eine Dame den alten Baritonschlüssel (F-Schlüssel auf der 3. Linie) kennt!

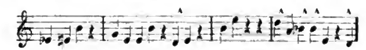
Nachstehende Fassung halte ich für die beste:

Sie ist einfacher und empfiehlt sich durch ihre Regelmässigkeit. Das Beispiel ergibt zunächst *g* und *a*, kehrt man es um, *d* und *e*.

W. Tappert.

P. S.

Vor einigen Tagen gelangte ein Schreiben aus Chicago an mich, welches einige Lösungen des Gade-Rebus enthält. In dieser Beziehung gibt der Einsender nicht Neues, aber es ist bemerkenswerth, dass er für seine Mittheilung lediglich musikalische Zeichen verwendet. Der Anfang lautet:



Der Schluss heisst:



Bis zur Stunde war es mir nicht möglich, das letzte Wort zu entziffern. Vielleicht glückt einem Anderen, was ich nicht zu Stande bringen konnte.

Und nun zum Schluss noch eine kleine Nuss! In dem Stammbuche, welches der verstorbene Musikdirector August Schnabel in Breslau besass, habe ich vor Jahren nachstehende Rebusunterschrift gesehen:




D. O.

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

### Das Musikfest in Cassel.

Noch in den letzten Jahren war es üblich, die Spärlichkeit der musikalischen Production im Allgemeinen, den Mangel an Erfindung im Besonderen zu beklagen. Den Vorwurf tonschöpferischer Dürftigkeit verdient unsere Zeit nicht; wer sich nur ein wenig umsieht, muss die Rührigkeit auf allen Gebieten gewahr werden; umsomehr betont man hie und da noch immer das Versiechen der sogenannten „Erfindungs-Quelle". Für mich bedeutet „erfinden" nicht mehr und nicht weniger als „gestalten". Ich glaube an keine Begabung, welche den damit Ausgestatteten befähige, absolut Neues so ohne Weiteres hervorzuzaubern, ich halte es mit Goethe, der da behauptet: Der angehende Künstler wird geboren, nicht der vollendete. Eine Disposition muss der Mensch als Mitgift haben, diesen Keim durch mühevolle Arbeit jedoch pflegen und zur Blüthe bringen. Ohne Disposition ist nichts, ohne Arbeit wird nichts! Unter „Arbeit" wolle man nicht etwa blos generalbassiren, contrapunctiren und fugiren verstehen, der eine Begriff schliesst vielmehr Alles ein, was zur Entwickelung der Disposition nothwendig ist. Man könnte die Arbeit in eine äussere und eine innere scheiden. Der letzteren muss von aussen der Stoff zugeführt werden, und ein grosser Theil unseres Lebens geht wirklich damit hin, Material aufzuspeichern, an welchem der Geist sich übt, welches er neugestaltet aus seiner Werkstatt wieder hervorgehen lässt. „Erfindung" heisst wenig mehr als „neue Combination" des Gesammelten und Bewahrten, und ein scharfsinniger Beobachter hatte nach meiner Ueberzeugung Recht, als er behauptete: Je ausgebreiteter die Bekanntschaft mit vortrefflichen Werken, desto reicher das Erfindungsvermögen eines Künstlers, desto origineller seine Ideen! Ich darf mir nicht die Zeit nehmen, die tiefe Wahrheit des Nachsatzes ihrer paradoxen Hülle zu entkleiden; Jeder, der nicht gleichgiltig oder träumend dahinlebt, wird die Richtigkeit der Behauptung überall bestätigt finden.

Die Aufnahme des Bedeutenden, gleichviel ob neu oder alt, fand zur Zeit der Classiker in weit ausgedehnterem Maasse statt als heute, trotzdem Notendruck und Musikalienhandel noch sehr unentwickelt waren. Die zahlreichen Capellen, die einzelnen Künstler tauschten unter einander aus, was sie besassen; nur dadurch erkläre ich mir die genaue Bekanntschaft der Besseren mit dem Besten. Obgleich Stecher und Pressen jetzt Tag und Nacht arbeiten, kennt der Musiker der Gegenwart im Durchschnitt weit weniger als unsere Vorfahren. Lebt er im kleinen Ort, so gibt es nicht viel zu hören, in den Weltstädten poussirt man am liebsten das Herkömmliche, Anerkannte, d. i. Bekannte, die Mittelmässigkeit florirt hier am meisten, für das Neue, besonders wenn es vom Gewohnten abweicht, ist kein Platz. Ich will gar nicht weiter daran erinnern, dass in den Centren des heutigen Lebens die Kunst nur die Oberfläche berührt, zu einer Vertiefung hat der Grossstädter in den meisten Fällen weder das Zeug noch die Zeit, wie soll da eine nachhaltige Wirkung möglich sein? Ist es nicht schon Manchem aufgefallen, dass eine Stadt wie Berlin so wenig gute Musik erzeugt? Es fehlt hier etwas, nicht an Talenten, diese wandern in grosser Zahl ein, wohl aber gebricht es an Gelegenheit und Ruhe, Neues in sich aufzunehmen. Freilich gibt es auch Leute, die allem Neuen weit aus dem Wege gehen, angeblich um „ihrer Originalität nicht zu schaden"! Das ist fürwahr ein Spass zum Lachen! Andere sind — angeborener Faulheit wegen — sehr geneigt, diesen Scheingrund zu dem ihrigen zu machen; denn es ist keine Kleinigkeit, es erfordert keinen geringen Grad von Energie, sich zu vergraben in die Schätze der Vergangenheit, in Fühlung zu bleiben mit den Kämpfern der Gegenwart! Wer blos einige Componisten kennt, nur in einer Epoche Bescheid weiss, der kennt und weiss so gut wie nichts!

Gesegnet sei das Jahrhundert des Dampfes und der Eisenbahnen! Mit wenig Zeit und wenig Geld sind wir jetzt im Stande, uns Genüsse, Anregungen, Belehrungen zu verschaffen, die man sich früher versagen musste. Ohne die Erleichterungen der Communication wären diese häufigen Musikfeste gar nicht möglich! Mit solchen Gedanken fuhr ich am 27. Juni nach Cassel. Der Allgemeine deutsche Musikverein hatte für seine Getreuen eine Festwoche angeordnet, und das freundliche Cassel sollte uns aufnehmen. Der Verein wurde gegründet in der ausgesprochenen Absicht, verketzerten Leuten die helfende Hand zu reichen. Jetzt, wo die neudeutsche Schule sich zu einer Macht entwickelt hat, die nicht mehr wegzudecretiren, auch nicht zu ignoriren ist, handelt es sich vielmehr darum, der musikalischen Erfindung aufzuhelfen, oder, um mich deutlicher auszudrücken: der Jugend Material zuzuwenden, das Bemerkenswertheste, das Wissenswürdigste aus alter und neuer Zeit lebend vorzuführen. Im

Grossen und Ganzen sind die Arrangements musterhaft zu nennen und wohl geeignet zur Erreichung des vorbezeichneten Zweckes. Im Einzelnen wird Manches anders werden müssen, wovon zu reden ich mir gelegentlich auch gestatten will. Wahrheit vor allen Dingen! Durch Beschönigen, (angeblich) wohlwollendes Verschweigen u. drgl. schafft man keine Uebelstände aus der Welt!

Es war ziemlich spät, als wir in Cassel anlangten, — ein Berichterstatter darf aber das Wörtchen „müde" nicht in seinem Lexikon dulden; eilenden Fusses ging ich vom Bahnhofe nach dem Theater. Dank der prompten Thätigkeit des Bureaus lagen die telegraphisch erbetenen Legitimationen beim Hauswart bereit. Unverzüglich konnte ich meinen Platz einnehmen. Mit der Aufführung von Liszt's „Heiliger Elisabeth" begann die lange Reihe der Concerte. Zu meinem Bedauern hatte ich die ersten beiden Nummern bereits versäumt. Das Werk erschien höchst sorgfältig vorbereitet; den Taktstab führte Hr. Hofcapellmeister Reiss (Cassel), die Soli sangen Frau Merian-Genast (Weimar), Frl. Breidenstein (Erfurt), Frl. Klauwell (Leipzig), die HH. v. Milde (Weimar), Krause (Berlin), Müller (Weimar). Der Chor soll 330 Stimmen stark gewesen sein, das Orchester aus 100 Mitwirkenden bestanden haben. Ich bin nicht in der Lage, über das Oratorium eine Recension zu schreiben, nicht einmal referiren mag ich, — vorläufig nur die Notiz, dass Alles glücklich ablief und Liszt zum Schlusse gerufen wurde. Für später behalte ich mir einen ausführlichen Bericht vor; die HH. Rebling (Magdeburg) und Kniese (Glogau) studiren mit ihren Vereinen fleissig an der „Heiligen Elisabeth", und ich hoffe nach dreimaligem Hören besser orientirt zu sein, als heut. In eine gewisse Verlegenheit hat mich die Frage eines Wissbegierigen gesetzt, was die Taktbezeichnung auf der ersten Seite des Clavierauszuges: $\frac{2}{4}$ ($\frac{3}{2}$) bedeuten solle? Mir war es nicht möglich, darüber Auskunft zu geben. Dasselbe Kopfzerbrechen verursachte dem Correspondenten vor etlichen Jahren eine ähnliche Angabe im 3. Theile der H. Albert'schen Arien (1640), dort fand ich auf einmal $\frac{4}{6}$ angezeigt; nach einigen Tagen kam mir der Gedanke: das wird ein Druckfehler sein! Die Vermuthung war richtig! Im vorliegenden Falle trifft sie nicht zu, Seite 6 findet man oben $\frac{3}{2}$ und, weiterhin $\frac{3}{2}$ angegeben. Weiss Jemand darüber Auskunft zu geben?

„Nach dem Concert Zusammenkunft im Kunsthaus", so lautete das Programm. Wir Alle folgten willig dem Gebot, indess — wie immer — fehlte es an Raum, die Wohnungsnoth grassirt eben überall, und die Gesellschaft löste sich in einzelne „Schwärme" auf, von denen jeder anderswo sich niederliess. Auf dem Königsplatze sah man um Mitternacht einen und den anderen „Schwärmer" wieder, denn hier wurde unermüdlich das sechsfache Echo, eine Merkwürdigkeit Cassels, aufgescheucht, hier wurden Anekdoten aus den verflossenen Zeiten mitgetheilt, vom seligen Kurfürsten und vom unseligen Hassenpflug! Der Wächter geht vorbei und singt einen kurzen Ruf, ich folge meinem liebenswürdigen Wirthe und gehe nach Haus. Sein Haus — mein Haus! so schien es fast, die Gastfreundschaft der Casseler sollten wir rühmen mit lauter Stimme, sie übertraf alle Erwartungen und hat nicht wenig dazu beigetragen, uns die Festtage zu verschönern.

Am anderen Morgen begab ich mich nach dem Bureau. Hier arbeitete geräuschlos ein Kreis von Männern, bestehend aus Repräsentanten des Localcomités und Mitgliedern des Directoriums. Die Opferwilligkeit dieser Herren wird kaum so gewürdigt, als sie es verdient, die Mehrzahl der Festtheilnehmer ahnt gar nicht einmal, welche Arbeitslast zu bewältigen ist. Tausend Fragen sind zu beantworten, die Feldpost — eine solche ist wirklich etablirt — erfordert aufmerksame Sorgfalt, Wünsche ohne Zahl müssen befriedigt werden. Alles geht schlank und glatt seinen Gang, eine oft erprobte Geschäftsordnung waltet in diesen Räumen. Ich fühle mich veranlasst, sie behufs weiterer Verbreitung zu empfehlen. Die Präsenzliste nimmt unsere Namen auf. Ihre Lecture ist interessant und lehrreich zugleich. Man erfährt, wer da ist, und sieht, dass manch Einer sich gern in der Fremde ein Titelchen anhängt, hat er keines, so macht er eines! Wer so wie ich rein gar nichts, weder Professor noch Doctor, weder Capellmeister noch Director, nicht einmal Hofpianist oder Kammermusicus, also lediglich auf seine zwei Namen angewiesen ist, der kommt sich in solchen Augenblicken recht klein vor! Wirklich.

Das zweite Concert (Freitag, Abends) bot ein gemischtes Programm: Orchestermusik, Gesang- und Instrumentalsoli. Viel des Schönen wurde uns geboten, fast Alles war schön! Zuerst Volkmann's Ouverture für grosses Orchester zu „Richard III.", ernst, bedeutend, klare Gedanken und sichere Form. Vom Beifall will ich nicht erst reden, er hat keiner Nummer gefehlt, man hatte nur noch Stärkegrade zu unterscheiden; ein Dynamometer für Applaus sollte ehenächstens erfunden werden. Publicum erwies sich gnädig, begrüsste und dankte laut und deutlich. Handfeste Claqueurs glaube ich ausserdem bemerkt zu haben, sie sind kenntlich durch die Eigenthümlichkeit, meist zur Unzeit „loszulegen". Leute mit dauerhafter Epidermis an den Händen, doch schadhaftem Trommelfell im Ohr. Einer von ihnen, wegen seiner berüchtigten Redewuth auch unter dem Spitznamen „Festwanze" bekannt, liebte es, den Ausbrüchen des Enthusiasmus jedesmal noch einige Soloschläge folgen zu lassen. Der fleissige Mann soll sich Schwielen applaudirt haben!

Es mag als ein Act der Pietät angesehen werden, dass Spohr's berühmte „Gesangsscene" (Violinconcert No. 8) unter die künstlerischen Spenden der diesmaligen Versammlung aufgenommen worden war. Der Meister hat lange Jahre in Cassel gelebt und gewirkt, und mag auch manche Stelle im Laufe der Zeit verblasst sein, die angeführte Composition wird immer noch gern gehört. Herr Jacobsohn (Bremen) spielte das Concert mit edlem Ton und fertiger Hand. Ein kleines Malheur bei den Doppelgriffen in der Cadenz mag die unbehagliche Temperatur verschuldet haben. Drei Sologesänge von Zopff trug Herr Emil Schmitt aus Cassel vor. Das erste ist schwungvoll, vielleicht zu theatralisch gehalten, wird aber im Concertsaale stets von durchschlagender Wirkung sein, auch wenn der Sänger etwas mehr Maass hält, der Begleitende dagegen mehr heraustritt. Die beiden anderen sind einem Cyklus entnommen, also aus einem Zusammenhange gelöst, ob zu ihrem Vortheil, — diese Frage mag ich kaum bejahen. Die kleinen melodischen und harmonischen Feinheiten, an denen es nicht fehlt, entschlüpfen ungemerkt dem Hörer, weil ihre Stellung im Bau des Ganzen nicht aufgeklärt wird.

Mit allen Zeichen herzlichen Wohlwollens hiess man den jungen Componisten willkommen, der nun als Dirigent seinen Platz einnahm: Johan Svendsen. Seine symphonische Einleitung zu Björnson's Drama: „Sigurd Slembe" war an der Reihe. Schon in den Proben hatte sich der reichbegabte Künstler durch die liebenswürdige Noblesse seines Auftretens, wie durch die gewinnenden Eigenschaften seines Werkes die Sympathien der Anwesenden gesichert, es war eine Freude, zu sehen, mit welcher Lust die da droben spielten, mit welchem Interesse die Anderen lauschten. Ich weiss nichts von Sigurd Slembe; ists ein Mann? wars eine Frau? Ein Charakter muss es gewesen sein, ein solcher klingt aus jedem Tone, ein Charakter klar und voll, da ist nicht eine Note zu viel, keine zu wenig, wie aus einem Gusse gewinnen die Massen Gestalt und Physiognomie! Der Beifall steigerte sich bei dieser Gelegenheit zum ersten Male, ich glaube, man hätte am liebsten da capo! gerufen. Es wird meiner Mahnung nicht erst bedürfen, diese Novität hat sich selbst allen Concertinstituten für den kommenden Winter aufs Beste empfohlen.

Auch der folgenden Nummer möchte ich die Aufmerksamkeit Derer zugewandt wissen, welche bemüht sind, ihrem Publicum die besten Erscheinungen der Orchesterlitteratur vorzuführen. Die Ouverture zu „Prinzessin Ilse" von Erdmannsdörfer ist ein frisches Werk, reichblüthig und warmblütig, dem poetischen Vorwurfe glücklich entsprechend. Nicht alle Einzelnheiten des üppig wuchernden Details möchte ich unterschreiben und als nachahmenswerth empfehlen — die Zumuthungen an den Hornisten erschienen mir stellenweise sehr gewagt —, die letzte Hälfte enthält ungebührliche Längen. Der Titel „Ouverture" ist übel gewählt, denn die Composition ist vielmehr ein symphonisches Tongemälde und als solches in sich völlig abgeschlossen; hat der Taktstock zum letzten Male sich gesenkt, braucht kein Vorhang aufgehoben zu werden. Erdmannsdörfer ist mit allem instrumentalen Wesen wohl vertraut, seine künstlerische Lebens-

luft schöpft er aus dem Orchester, von der „Athemnoth am Clavier" spürt man nirgends etwas. Da es ihm nun in jungen Jahren schon vergönnt ist, diese Luft in vollen Zügen einzusaugen, dürfen wir aus seiner Feder noch Ausgezeichnetes erwarten.

Einen kleinen Liederstrauss von Otto Lessmann präsentirte uns Frau Merian-Genast. Drei Blüthen eines Stammes, familienähnlich, fein und gewählt in Zeichnung und Farbe, den besten Eigenschaften der Sängerin verständig angepasst und von ihr wiederum zu voller Geltung gebracht. „Mir träumte von einem Königskind" musste wiederholt werden.

Wie ein Hagelwetter zog jetzt das Clavierconcert von Liszt (A dur) auf. Ein sehr junger Mann, Anton Urspruch aus Frankfurt a. M., spielte dasselbe. Spielte ist eigentlich nicht das richtige Wort. Unter Clavierspiel habe ich bisher doch etwas Anderes verstanden. Nun, man muss sich belehren lassen! Der jugendliche Pianist mag in der Liszt'schen Schule Primaner sein, vielleicht gar der *Primus omnium*, die Reife für den Concertsaal hat er noch nicht. Diesen Sohn der Wildniss muss das Leben erst erziehen, Pflicht der Kritik ist es, ihm tüchtig den Text zu lesen, vielleicht hilfts, vielleicht auch nicht! Wir begegnen ihm noch in Cassel und darum — auf Wiedersehen! Jubel, Hervorruf, — wie üblich. Auch Liszt musste sich zeigen! Wäre das Stück nicht kurz gewesen, sagt ein Berichterstatter, dann würde sich der Beifall als ein fortlaufender geäussert haben. Das fürchtete ich auch!

Zum Schluss, als Krone des Abends, Raff's Waldsymphonie. Erdmannsdörfer dirigirte auswendig, die Capelle spielte mit feuriger Hingabe. Erfolg der günstigste, den man sich denken mag. Raff musste sich vor Priestern und Volk zeigen, das genügte nicht, auf der Bühne wollte man ihn sehen, was blieb ihm übrig, als nachzugeben? Eine Tarnkappe war nicht zur Hand. Mir kam es vor, als wünsche er sich eine solche. Raff scheint all diesen geräuschvollen Ovationen abhold zu sein.

(Schluss folgt.)

## Bericht.

**Hamburg**, Ende Juni. Es ist lange her, dass ich Ihnen nichts aus unserem musikalischen Kunstleben gemeldet habe. Namentlich habe ich Nichts über den Abschluss der Concertsaison berichtet, obwohl er bedeutend genug war. Der Cäcilienverein unter Voigt's tüchtiger Leitung brachte Händel's „Belsazar", wofür diesem thätigen und für Vocalleistungen ganz vorzüglichen Dirigenten ein doppelter Dank votirt werden muss; denn einmal hört man den „Belsazar" nur selten, und andererseits beweist Hr. Voigt, dass er die Lücke, welche durch mangelhafte Leitung der hiesigen Singakademie in unserem Kunstleben entstanden ist, richtig herausfühlt und für die würdige Vorführung selten gehörter grösserer Chorwerke Sorge trägt. Ausserdem beglückte uns Hans von Bülow noch mit einem zweiten Concert, in dem namentlich die späteren Beethoven'schen Clavierwerke auf das Vorzüglichste zur Geltung gebracht wurden. Nachdem nach dem ersten Concert die hiesige Kritikmeute (mit geringer Ausnahme) sich wuthheulend auf v. Bülow gestürzt, ihn heruntergekanzelt hatte, als ob die ehrenwerthe Zunft mit einem Schulbuben zu thun habe, weil, was allerdings auch ich in meinem Referat s. Z. zugab, jede Leistung zwar ein Kunstwerk war, aber mitunter etwas zu specifisch Bülow'sch, resp. unter einer momentanen Stimmung entstanden, — so musste nach dem zweiten Concert doch eingeräumt werden, dass wir wohl keinen zweiten solchen Beethoven-Interpreten wie Bülow besitzen. Namentlich in den grossen späteren Werken, wo der Beethoven mit seiner ganzen Gewalt, in seiner ganzen Grösse sich darthut, da tritt er auch einem Bülow so gegenüber, dass dieser sich selbst zu vergessen scheint, um sein Alles herzugeben, wo es gilt, des Meisters Gedanken den Hörern zu vermitteln. — Das letzte der Philharmonischen Concerte brachte Cherubini's „Anakreon"-Ouverture, sowie den 1. Act und die 7. Scene des 2. Actes derselben Oper. Dies der erste Theil — die 9 Symphonie der zweite. Ich hatte mir eigentlich vorgenommen, über diese Aufführung nichts zu schreiben, denn — ich befinde mich diesmal auch in vollständigster Uebereinstimmung mit der übrigen hiesigen Kritik — die Leistungen waren durch die Bank mittelmässig; von der Auffassung der Neunten durch Hrn. v. Bernuth muss ich aber sagen: sie war schülerhaft. Ihm schien auch nicht eine Ader zu sagen, was in dem Werke pulsirt! Zur Bestätigung meiner Ansicht über die Concertaufführung nun einige Auszüge aus den Mittheilungen des Referenten der „Hamburger Nachrichten": „Leider ist die Reihenfolge dieser Concerte nicht in besonders glänzender Weise beendet worden". — „Das Orchester dagegen war anscheinend an diesem Abend besonders übel disponirt. Dies trat sehr augenfällig hervor bei der Wiedergabe der Symphonie. Wir bedauern lebhaft, unsere Berichte über die Philharmonischen Concerte nicht wärmer schliessen zu können; allein die Aufführung des Beethoven'schen Riesenwerkes war so wenig gut vorbereitet, dass die stellenweise laut zu Tage tretende Missstimmung im Publicum leider nur zu berechtigt war." — „Wer die leitende Idee der Symphonie nicht kannte, würde sie aus der verschwommenen und unklaren Freitags-Aufführung nicht entziffert haben". — Dies die Mittheilungen des Referenten der „Hamburger Nachrichten", — die Kritik im „Correspondenten" ist noch vernichtender, dort heisst es: „Der Rest ist Schweigen". — Und solchen Kritiken gegenüber wagt man hier in maassgebenden Kreisen zu behaupten, es müsse an der schlechten Akustik des Saales liegen, dass die Kritiker ungünstige Eindrücke von den Aufführungen erhielten! — Wahrscheinlich ist der Saal nur da vortheilhaft akustisch wirkend, wo sich gerade das Dirigentenpult des Hrn. v. Bernuth befindet, denn dieser würde es doch sonst besser machen, wenn ihm das überhaupt möglich wäre, resp. er solches verstände. Ich muss mit den Worten schliessen, welche der Referent der „Hamburger Nachrichten" zu seinem Schluss benutzt: „Die Philharmonischen Concerte sind im Musikleben Hamburgs ein so wichtiger Factor, dass wir im Interesse des letzteren nicht dringend genug wünschen können, der nächste Winter möge so manchen Missstand beseitigt und das Institut wieder im alten Glanze strahlend finden". Dies der Referent; ich füge hinzu, dass dieses Institut unter einer Leitung, wie ich sie in dieser Saison auf das Verschiedenste kritisirte und die namentlich vorläufig unter einem v. Bernuth'schen Einflusse steht, das vorgesteckte Ziel nie erreichen wird, noch kann, sondern, selbst im günstigsten Falle, in der erschrecklichsten Mittelmässigkeit stecken bleiben wird.

H—h.

## Concertumschau.

**Baden-Baden.** 4. Matinée für classische Musik: Symphonie in Cmoll von R. Emmerich, Rhapsodie hongroise von Liszt-Müller, Ouverture zum „Alten vom Berge" von J. Benedict, Violin- und Flötensoli (HH. Eliason und A. de Vroye).

**Breslau.** Am 30. Juni zur Feier ihres 47 Stiftungsfestes stattgefundenes Concert der Singakademie mit Anfangschor und Schlusschoral der Cantate „Jesu, der du meine Seele" von S. Bach und „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" von Händel in der Bearbeitung von R. Franz.

**Lindau i. B.** Production geistlicher Tonstücke in der St. Stephanskirche am 24. Juni: Doppelchöre von Mendelssohn (Psalm 43) und Richter („Jauchzet dem Herrn"), „O bone Jesu", vierstimmiger Passionsgesang von Palestrina, von Bach harmonisirter Choral, „Morgengesang" für zwei Soprane und Alt mit Orgel von M. Hauptmann, Arien aus dem „Messias" von Händel und aus „Elias" von Mendelssohn, Geistliches Lied von Beethoven, Duo für Viola und Orgel von Mendelssohn, Orgelcompositionen von Bach, Mendelssohn und M. Brosig.

**Pössneck.** 4. Concert des Musikvereins mit Compositionen von Carafa (Duett), Mozart, Beethoven, Schubert („Die Advocaten"), Mendelssohn, Curschmann und Vieuxtemps.

**Ronneburg** (bei Gera). Kirchenconcert unter Leitung des Hrn. Cantor H. Franke: Compositionen für gemischten Chor von Palestrina (Psalm 42), Prätorius („Weihnachtslied") und Mozart („Ave verum"), Psalm 92 für gemischten Chor und Baritonsolo von Schubert, Psalm 23 für Männerchor von B. Klein, „Ave

Maria" für Sopran von M. Hauptmann, Andante für Violine von Bach, „Ave Maria" für Viola von Marschner, je ein Largo für Violoncell von Leclair und Nardini, Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" und Adagio für Orgel von F. Liszt, gespielt von Hrn. Franke. — Die Aufstellung des hier mitgetheilten Programms verdient um so rühmlichere Erwähnung, als wir von zuverlässiger Seite hören, dass ihre Möglichkeit einzig der künstlerischen Energie des erst seit Kurzem in dieser kleinen, vorher musikalisch ziemlich verwahrlosten Stadt wirkenden Hrn. Franke zuzuschreiben ist, und dass die künstlerischen Resultate dieser Aufführung bereits höchst erfreuliche gewesen sind.

**Stuttgart.** Am 1. Juli zur Feier des 25jährigen Bestehens des Vereins für classische Kirchenmusik veranstaltete Aufführung von J. S. Bach's H moll-Messe.

**Torgau.** Concert des Gesangvereins unter Dr. Taubert's Leitung: „Herbst" und „Winter" aus den „Jahreszeiten" von Haydn. — Am 20. Juni Soirée des Männergesangvereins: „Manfred"-Vorspiel von Reinecke, „Winzerlied" von Mendelssohn und „Rheinsage" von J. Otto für Chor und Orchester etc.

**Weimar.** Concert zum Besten der böhmischen Wassercalamitosen am 17. Juni: Sonate für Pianoforte und Flöte von Kuhlau (HH. Klughardt und Winkler), Gesangvorträge der Frau Ludwig-Medal (Lieder von Liszt, Lassen und Schumann) und des Hrn. Hugo (Arie von Händel und Lieder von Schumann, Claviervorträge des Frl. Martha Remmert etc. — Am 21. Juni Geistliches Concert des Organisten Hrn. C. A. Fischer aus Dresden: „Ave Maria" und „Ave maris stella" von Liszt, zwei Chöre aus „Die sieben Worte" von H. Schütz, Gesangvorträge der Frau M. Wettig-Weissenborn, Orgelvorträge des Hrn. Fischer (Werke von J. S. und Friedemann Bach, Liszt [Phantasie und Fuge über einen Choral von Meyerbeer] und L. Thiele).

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Im Laufe der vergangenen Woche gastirte im Kroll-Theater Frau Minna Wagner als Norma und Donna Anna. Hr. Wachtel jun. setzte ebenda seine Darstellungen fort. Ferner debutirte auf derselben Bühne am 6. d. M. Hr. Reinhold als Octavio im „Don Juan". Im Königstädter Theater übt die Operngesellschaft vom hiesigen Nationaltheater noch immer Anziehungskraft. — **Brünn.** Hr. Ernst vom Pester Nationaltheater, ein Neffe des bekannten Violinvirtuosen, wurde als Tenorist für die hiesige Oper engagirt. — **Dresden.** Hr. Riese ist nach seinem überaus erfolgreichen Gastspiel vom 1. Mai 1873 ab auf 3 Jahre unter glänzenden Bedingungen für das hiesige Hoftheater engagirt worden. — **Frankfurt a. M.** Am 24. Juni gab Hr. Ander vom Stadttheater zu Olmütz ein gänzlich erfolgloses einmaliges Gastspiel als Robert der Teufel. Hr. Bignio von der Wiener Hofoper setzte seine hiesigen Gastdarstellungen am 23., 26. und 28. Juni als Tell, Graf Luna und Don Juan mit Erfolg fort und beschloss dieselben am 30. mit nochmaligem Vorführen des Grafen Luna. Tags darauf begannen am Stadttheater die Sommerferien, welche diesmal bis zum 27. Juli dauern. — **Leipzig.** Als zweite und dritte Gastrolle gab Frl. Ilma v. Murska die Lady Harriet („Martha" am 3. d. M.) und die Leonore („Troubadour" am 7. d. M.). In denselben beiden Opern trat noch Frl. Steinhäuser vom k. k. Hofoperntheater zu Wien als Nancy resp. Azucena auf. Ferner wirkten bei der Aufführung des „Troubadour" noch Hr. Hajós vom Ungarischen Nationaltheater zu Pest als Manrico und Hr. Randolfi aus New-York als Graf Luna gastirend mit. — **Mannheim.** Die Hoftheaterferien dauern in diesem Jahre vom 8. Juli bis 4. August. — **Prag.** Hrn. Andreoli di Stagno gab am 4. Juli als Graf Almaviva („Barbier von Sevilla") seine vorletzte Gastrolle. — **Stuttgart.** Das hiesige Hoftheater ist seit dem 1. d. M. geschlossen. — **Wien.** Das Gesammtgastspiel der Meynadier'schen Operetten-Truppe im Theater an der Wien erreicht am 10. d. M. seinen Abschluss.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 6. Juli: „Nun ist der Herr dein Licht allein", geistliches Lied von Rich. Müller; „Da Israel aus Egypten zog", achtstimmige Motette von E. F. Richter. Am 7. Juli: „Sanctus" aus der Messe in D moll von Hummel. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 23. Juni: „Gott, deine Güte reicht so weit" von Beethoven (für Chor bearbeitet von H. Giehne); „O, wer Alles hätt verloren" von M. Hauptmann. Am 23. Juni: „Ein feste Burg ist unser Gott" von H. L. Hassler; „Ehre sei dem Vater und dem Sohne", achtstimmiger Chorsatz aus der „Grossen Liturgie" von Mendelssohn; „Ehre sei Gott in der Höhe" von H. Giehne. — **Dresden.** Frauenkirche am 6. Juli: „Dort über jenen Sternen", Solo mit Chor von J. Otto; „Es ist so still geworden", Abendlied von Lachner. Am 7. Juli: „Preis Gottes", Cantate von A. Bergt. — **Torgau.** Stadtkirche am 19. Mai: Vormittags: „So sind wir nun Botschafter" und „Wie lieblich sind die Boten" von Mendelssohn. Nachmittags: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz" von D. H. Engel. Am 20. Mai: „Hallelujah" von Händel. Am 9. Juni: „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen" von M. Hauptmann. Am 23. Juni: „Gott, mein Heil! Du bist meine Hilfe" von M. Hauptmann. — **Weimar.** Stadtkirche am 7. Juli: „Pater noster" von F. Liszt. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 7. Juli: Messe in C von M. Haydn mit Einlagen von Henneberg und Mozart. K. k. Hofpfarrkirche am 7. Juli: Messe von F. Schubert mit Einlagen von L. Weiss. Dominicanerkirche am 7. Juli: Messe No. 5 von Horak mit Einlagen von R. Führer und L. Weiss. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 7. Juli: Messe in C von Beethoven mit Einlagen von Hummel und M. v. Weinzierl. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 7. Juli: Messe in B von Horak mit Einlagen von Krall und Döcker. — **Zwickau.** Vom April bis Juni: Osterhymnus für Solo, Chor und Orchester von Löwe; Chorgesang von 1700 nach B. Klein; „Gott sei uns gnädig", Chor a capella von Hauptmann; Chor a capella von Orlandus Lassus; „Dithyrambe" für Chor, Orchester und Orgel aus „Christi Himmelfahrt" von Kronach; Cantate auf Pfingsten für Solo, Chor und Orchester von F. Schneider; Choralmotette („Kommt, lasst uns anbeten") von Rölle; „Verleih uns Frieden" für Chor und Orchester von Mendelssohn; Chor a capella („Fürchte dich nicht") von Gährich; Psalm 95 für Solo, Chor und Orchester (1. Theil, Manuscript) von Kronach; Cherubimhymne von D. Bortniansky.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 6. Juli.)

**Leipzig.** Stadtth.: 3. Martha. Franzius-Th. in Gohlis: 1. u. 5. Schöne Galathea; 3. Nachtlager von Granada. — **Berlin.** Kroll-Th.: 1. u. 5. Waffenschmied; 2. Postillon von Lonjumeau; 3. Norma; 4. Hugenotten; 6. Don Juan. Königstadt. Th.: 1. Don Juan; 3. u. 4. Martha; 6. Nachtlager von Granada. Walhalla-Volksth.: 2. u. 3. Hanni weint, Hansi lacht; 4. Zehn Mädchen und kein Mann; 5. Flotte Bursche; 6. Schöne Galathea. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 3. Margarethe; 6. Jüdin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 5. Flotte Bursche. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 2. Orpheus in der Unterwelt. Neustädt. Th.: 1. Waffenschmied; 5 Fra Diavolo. Novomestské divadlo: 4. Lazebník Sevillský. — **Wien.** Carl-Th.: 1. Meisterschuss von Pottenstein (G. v. Zaytz); 2. u. 6. Leichte Cavallerie; 3. u. 5. Pariser Leben; 4. Fleurette. Theater an der Wien: 2. u. 3. Orphée aux Enfers; 4. La grande-duchesse de Gerolstein; 5. u. 6. Barbe-bleue.

## Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Clavierquintett in F moll. (Cassel, Tonkünstlerversammlung.)

— — Clavierquartett in G moll. (Cöln, 2. Oeffentliche Aufführung des Tonkünstlervereins.)

Brahms (J.), Theile aus dem „Deutschen Requiem". (Halle a. S., Soirée der Singakademie.)
Emmerich (R.), Symphonie in C moll. (Baden-Baden, 4. Matinée für classische Musik.)
Erdmannsdörfer (M.), Ouverture zu „Prinzessin Ilse". (Cassel, Tonkünstlerversammlung.)
Hiller (F.), „Israels Siegesgesang" und „Demetrius"-Ouverture. (Königsberg, Musikfest.)
Klughardt (A.), „Schilflieder" für Oboe, Viola und Pianoforte. (Cassel, Tonkünstlerversammlung.)
Lassen (E.), Musik zu Hebbel's Trilogie „Die Nibelungen". (Ebendaselbst.)
Liszt (F.), „Vom Fels zum Meer", Siegesmarsch. (Königsberg, Musikfest.)
Mihalovich (E. v.), „Das Geisterschiff", Charakterstück für Orchester. (Cassel, Tonkünstlerversammlung.)
Raff (J.), Waldsymphonie und Concert für Violine mit Orchester. (Ebendaselbst.)
Rheinberger (J.), Clavierquartett in Es dur. (Ebendaselbst.)
Rubinstein (A.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Ebendaselbst.)
— — „Der Thurm zu Babel". (Königsberg, Musikfest.)
— — Ocean-Symphonie. (Baden-Baden, 3. Matinée für classische Musik.)
Svendsen (J. S.), „Sigurd Slembe", Orchesterstück. (Cassel, Tonkünstlerversammlung.)
Volkmann (R.), Ouverture zu „Richard III." (Ebendaselbst.)
Wagner (R.), Huldigungsmarsch. (Ebendaselbst.)
— — Introduction und Finale aus „Tristan und Isolde". (Baden-Baden, 2. Matinée für classische Musik.)

## Journalschau.

Echo No. 27. Berichte und Notizen — Beilage: Besprechungen M. Weyermann'scher Compositionen (Op. 17, 20, 22—24). — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 27. „Du bist wie eine Blume" von H. Heine. Von R. Musiol. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 28. Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik. Von H. Ries. — Berichte (u. A. einer über die Casseler Tonkünstlerversammlung im Beginn) und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Ueber das Project, L. v. Beethoven in Wien ein seiner Bedeutung entsprechendes Monument zu setzen, schreiben die „Bl. f. Th., M. u. K.": „Es ist Aussicht vorhanden, dass die Errichtung eines grossartigen Beethoven-Monumentes in Wien nicht lang mehr auf sich warten lassen dürfte. Bekanntlich sind zu diesem Zwecke vom Beethoven-Feste herrührende 10,000 Fl. vorhanden und in der Verwaltung der Gesellschaft der Musikfreunde, welche zur Vermehrung dieses Fonds und zur Durchführung der ganzen Angelegenheit ein eigenes Comité bestellt hat, das, verstärkt durch künstlerische Elemente, bereits die Schritte unternahm, um die Angelegenheit in raschen Fluss zu bringen. Als Aufstellungsort wurde der Platz vor dem akademischen Gymnasium in Aussicht genommen, und hat der Minister des Innern die Geneigtheit seiner diesfälligen Verwendung nur noch von der Nachweisung über das Vorhandensein ausreichender Fonds abhängig gemacht. Diese Nachweisung in kurzer Zeit zu liefern, dürfte dem Comité um so weniger schwer fallen, als bereits namhafte Summen zugesichert sind und demnach in Bälde schon die Ausschreibung des Concurses für Entwürfe zum Denkmale zu gewärtigen sein dürfte."

* In vor. No. ist auf Grund einer unzuverlässigen Quelle („Fr.-Bl.") die Angabe enthalten, dass am 31. d. M. in Berlin ein Jubiläum der Universität gefeiert werden würde. Diese Mittheilung geht aber nicht Berlin, sondern München an, und wir ergänzen sie hierbei gleichzeitig durch Kenntnissgabe des vollständigen diesbez. Programms: Mittwoch den 31. Juli finden in beiden Hoftheatern die officiösen Festvorstellungen statt, zu welchen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Maj. des Königs allen Universitätsmitgliedern und Festgästen sammt deren Angehörigen Freisitze verabfolgt werden. Gegeben wird im k. Hof- und Nationaltheater ein Festspiel, gedichtet von Paul Heyse und Schneeganz, hierauf Richard Wagner's „Lohengrin"; im k. Residenztheater Lessing's „Minna von Barnhelm". Ferner folgen: Donnerstag den 1. August, im grossen Hause, Schiller's „Wilhelm Tell" mit den neuen auf Befehl Sr. Maj. des Königs nach der Natur aufgenommenen prachtvollen Decorationen. Freitag den 2. Aug., im grossen Hause, Weber's „Freischütz" (mit der neuen Jubiläumsausstattung). Im k. Residenztheater: Lessing's „Nathan der Weise". Sonnabend den 3. Aug. im k. Residenztheater: „Der zerbrochene Krug" von Kleist und der „Vetter" von Benedict. Sonntag den 4. Aug., im grossen Hause, „Die Räuber" von Schiller. Dienstag den 6. Aug., „Fliegender Holländer" von Richard Wagner (Dirigent Hr. Dr. Hans von Bülow). Donnerstag den 8. Aug., „Tristan und Isolde" von Rich. Wagner (Dirigent Hr. Dr. H. v. Bülow).

* Bei dem am 7. Juli in Verviers stattgehabten Gesangfest betheiligten sich 55 Chorvereine: 31 belgische und 24 auswärtige.

* Vom 14. bis 16. Juli findet in Berlin das Sängerfest des Märkischen Sängerbundes statt.

* Hr. Ferd. Hiller hat kürzlich in der „Cölnischen Zeitung" seine 3. „Plauderei" veröffentlicht. Sie betrifft das Dirigiren aus dem Gedächtniss als eine Kunst, die dem Cölner Musikdirector nicht gefallen will.

* Hrn. Rob. Eitner, dem unseren Lesern bereits hinlänglich bekannten eigenthümlichen Schriftgelehrten, war es vorbehalten, eine der scharfsinnigsten Schlüsse aus dem Circular, welches R. Wagner im vor. Jahre in Angelegenheit der „Nibelungen"-Aufführungen an die Freunde und Gönner seiner Kunst richtete, zu folgern, indem er an die in der Juni-Beilage zu den „Monatsheften für Musik-Geschichte" citirten Schlussworte jener Mittheilung die Bemerkung hängt: „Sehr gut gesprochen! Was also an Geldmitteln noch übrig bleibt, fliesst in die Tasche R. Wagner's. Aufrichtiger, und Niemand würde etwas dagegen haben, wäre es, wenn R. Wagner von vornherein eine Tantième für sich beanspruchte" etc. — Wir brauchen dem wohl kaum hinzuzufügen, dass auch diese Aeusserung eines Rob. Eitner vollkommen würdig ist.

* Das neue Opernhaus zu Paris wird, einem oberflächlichen Kostenüberschlag zufolge, bis zu seiner Vollendung 40,000,000 Francs erfordern. Der Rohbau allein dürfte gegen 28,000,000 Francs verschlingen.

* In Frankfurt a. M. wird im Laufe der nächsten Saison eine neue komische Oper, „Pyramus und Thisbe" von Ludwig Gellert, zur Aufführung gelangen.

* E. Lalo, ein der Richtung Hector Berlioz' huldigender Componist, hat eine neue Oper, „Fiesco", geschrieben, zu welcher ihm Charles Banquier unter Benutzung des gleichnamigen Schiller'schen Stückes den Text dichtete. Die Oper ist kürzlich bei Hartmann in Paris im Druck erschienen.

* Franz Liszt ist am 1. Juli von Cassel nach Weimar zurückgekehrt, wo er sich — wie das „Cöln. Tagebl." schreibt — mit einer grösseren Composition für eine Reihe musikalischer Festlichkeiten, welche im September auf der Wartburg stattfinden werden, beschäftigt.

* Dem „L. T." geht aus Dresden die uns etwas überraschende Nachricht zu, dass Hofcapellmeister Krebs daselbst am 1. August vom Hoftheaterdienst zurücktreten und in diese Stellung der durch die Leitung der Pollini'schen italienischen

Operngesellschaft bekannt gewordene Capellmeister Sch... h einrücken werde.

* Unsere der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" ob der geendeten Redactionswirthschaft des Hrn. Jos. Müller ausgesprochene Gratulation scheint trotz dem guten Rechte, welches wir zu dieser Annahme zu haben vermeinten, verfrüht gewesen zu sein, denn auf der uns mittlerweile zu Gesicht gekommenen No. 27 jenes Blts. steht immer noch der Name dieses Herrn. Hr. Müller wird wohl auch weiter beflissen sein, erheiternd auf unbefangene Leser seines Organs zu wirken. So erfahren wir gleich aus ber. Nummer gelegentlich der Kenntnissgabe des angeblichen Briefes von V. Hugo an R. Wagner, dass der wirkliche Autor dieses Productes ein „rühmlichst bekannter Deutscher" sei.

* Die Direction des Leipziger Stadttheaters hat den an den Vergünstigungen des Orchesterpensionsfonds nicht participirenden Orchestermitgliedern eine monatliche Gehaltsaufbesserung von 5 Thlr. pro Mann gewährt. Die Gehälter sind deshalb aber noch lange nicht dem Ruf entsprechend, den Leipzig als Musikstadt diesen Künstlern dankt.

* Die königliche Akademie zu Florenz hat den Componisten Joachim Raff zu ihrem correspondirenden Mitglied ernannt.

* Der k. würtemberg. Kammer- und Hofopernsänger Sontheim in Stuttgart ist von einem Lungenübel befallen worden und gedenkt in Folge dessen sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen. An ihm verliert dieselbe zwar einen stimmbegabten, aber wenig guten musikalischen Geschmack verrathenden Künstler.

* Der zeitherige Impresario der italienischen Oper zu Moskau, Signor Merelli, wird von der Leitung der kaiserl. Theater zurücktreten und dieselbe seinem *alter ego*, Hrn. Ferri, übergeben. Merelli scheint während seines Directorats recht gute Geschäfte gemacht zu haben; wenigstens berichtet die „Russ. Ztg.", dass der Impresario sich mit einem Stammcapital von einer halben Million Rubel als Banquier etabliren werde.

* Die in Carlsruhe durch den Weggang Levi's vacant gewordene Hofcapellmeisterstelle scheint nun wirklich neu besetzt zu sein, und zwar durch den Hofcapellmeister Hrn. Al. Schmitt aus Schwerin.

* Wie wir zuverlässiger Mittheilung entnehmen, beabsichtigt das von competenten Musikern als eines der vorzüglichsten Orchesterinstitute der Welt gepriesene Thomas'sche in New-York im nächsten Jahre eine Concertreise nach Europa zu unternehmen.

**Gestorben.** In Turin starb am 28. Juni Carlotte Coselli-Kuh, geb. Marchisio, eine Meisterin der italienischen Gesangskunst.

**Berichtigung.**

In No. 28, S. 445, Sp. 1 ist die 4. Z. v. u. wie folgt zu ergänzen: „. . . . Künstlerpaares, besonders in musikalischer Beziehung, auf der" etc.

Geehrter Herr Redacteur!

In No. 28 des „Musikalischen Wochenblattes" findet sich eine Notiz über das Concert des Organisten Hrn. Wald mit einer Glosse darüber, dass der „Rhein. Kurier" behauptete, das Concert habe durch Mitwirkung des Hrn Prof. Wilhelmj einen „grossartigen" Charakter gewonnen, eine Behauptung, wovon er die nähere Erklärung schuldig geblieben sei.

Da man aus dieser Anmerkung allenfalls einen unfreundlichen Seitenblick auf Hrn. Wilhelmj's Leistung herauslesen könnte, und ich als Einsender, resp. Verfasser der bis jetzt im „Musikalischen Wochenblatt" erschienenen Concertberichte aus Wiesbaden hier bekannt bin, so möchte ich durch diese Zeilen, um deren gefäll. Aufnahme ich bitte, constatiren, dass obige Notiz nicht von mir herrührt.

Sie wissen, dass ich mich nicht genire, gegen die Flunkereien und Reclamen einer gewissen Partei, die leider auch am „Rh. K." eine Stütze fand, zu protestiren, aber an einer wirklich bedeutenden Künstlerpersönlichkeit zu kritteln, auch selbst, wenn Kleinigkeiten daran zu bekritteln wären, ist meine Liebhaberei eben nicht.

Wilhelmj's Auftreten ist jedesmal ein musikalisches Fest für seine hiesigen Landsleute. Man verlegte deshalb die letzte Quartettsoirée, in welcher er anstatt des erkrankten Hrn. Rebiczek mitwirkte, aus dem kleinen Saale des Casinos, wo die Quartettsoiréen sonst stattfinden, in den grossen Saal des Curhauses, der in Folge von Wilhelmj's Auftreten ganz gefüllt war. Leider war ich durch Krankheit verhindert, dieser Aufführung beizuwohnen, in welcher Wilhelmj sowohl als Quartettgeiger in dem Beethoven'schen Amoll-Quartett Op. 132, wie als Sologeiger durch den Vortrag einiger kleinerer Stücke grosse Erfolge erzielte und nach dem Urtheile Sachverständiger namentlich in erster Eigenschaft eine bedeutende Errungenschaft an Reife und Tiefe des Vortrags, gegenüber seiner in früheren Jahren naturgemäss mehr in den Vordergrund tretenden Virtuosität, bekundete.

In dem Orgelconcert des Hrn. Wald befand sich ebenfalls eine fast die grosse Kirche ausfüllende Zuhörerschaft, ein Umstand der jedenfalls auch auf Rechnung von Wilhelmj's Mitwirkung zu setzen ist, da das Publicum bei gewöhnlichen Orgelconcerten weniger zahlreich ist.

Dies wird wohl der Ref. des „Rh. K." haben sagen wollen.

Hochachtungsvoll

W. Freudenberg.

Wiesbaden, 7. Juli 1872.

Nachschrift der Redaction. Wir haben mit vorstehendem Abdruck um so lieber dem Wunsche unseres Hrn. Mitarbeiters entsprochen, als wir mit ihm zugleich, so weit sein Inhalt den Vorwurf angeht, als hätten wir mit jener Bemerkung an den Leistungen des Hrn. Wilhelmj selbst Kritik üben wollen, einigen anderseitigen, mehr das in unserer No. 27 unter Mainz Gesagte missbilligenden Zuschriften öffentlichen Ausdruck geben. Immerhin bleibt eine derartige Schlussfolgerung eine irrige, da wir mit der Citirung dieser beiden Referenten weiter nichts als neue Beispiele von an Reclame streifender Lobhudelei geben wollten.

# Kritischer Anhang.

**Franz Schubert.** Deutsche Messe nebst einem Anhang „Das Gebet des Herrn" für 4 Singstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten. Part. 1 Thlr. 7½ Ngr. Singstimmen 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 17½ Ngr. Wien, J. P. Gotthard.

Es ist schwer, diesem Werke gegenüber einen Standpunct für richtige Beurtheilung zu gewinnen; denn unbekümmerter um den Widerspruch zwischen Dem, was man sich unter einer Messe vorstellt, und Dem, was die Composition bietet, als Schubert im vorliegenden Fall gewesen ist, kann man nicht wohl sein. Es ist weder eine Spur von älterem Kirchenmusikstil in der Schubert'schen Messe vorhanden, noch von der mystischen Stimmung oder dem weihevollen Aufschwung, den die moderne Kirchenmusik in ihren Hauptvertretern bei aller Emancipation der Schreibweise enthält. In der knappsten Strophen-Liedform bewegen sich sämmtliche neun kurze Nummern mit behaglichem Fluss der Melodie, gegen welche sich die übrigen Stimmen nur wie accordlich fortschreitende, durchaus homophone Begleitung verhalten. Der Anfang von No. 1 genügt, um dies an einem Beispiel klar zu machen:




Man könnte ohne grosse Veränderungen die einzelnen Sätze in Strophen-Lieder mit Clavierbegleitung umarbeiten und ihnen leicht Texte unterlegen, die mindestens eben so gut passen, wie die Worte des Messtextes von Neumann, und wer weiss, ob die Composition nicht dabei gewinnen würde; denn wenngleich der Charakter dieser Messe als Das, wofür sie sich ausgibt, entschieden bestritten werden muss, so soll damit keineswegs gesagt sein, dass die Musik als solche nicht Schubert's würdig wäre.

Vielleicht findet die Haltung des Werkes darin ihre Erklärung, dass wir sie nach den Angaben des von der Verlagshandlung vorausgeschickten Vorworts als Gelegenheitswerk aufzufassen haben; denn daselbst heisst es, dass die Messe i. J. 1826 für die Hörer der polytechnischen Schule componirt sei, und zwar nach den Worten und auf Aufforderung des Joh. Phil. Neumann, damals Professor an der polytechnischen Schule in Wien. Zugleich erfahren wir aber auch, dass Neumann i. J. 1827 beim Wiener Consistorium ein Gesuch um Einführung der deutschen Messe in die katholischen Kirchen eingereicht habe, aber abschlägig beschieden worden sei. Die Gründe für diesen abschlägigen Bescheid sind zwar nicht angegeben, doch hätte möglicher Weise der nach unseren Begriffen nicht religiöse Charakter des Werkes einer davon sein können.

In der That scheint uns der Concertsaal ein geeigneterer Ort zur Aufführung der vorliegenden Messe. Daselbst wird sie mit ihrem anmuthig melodischen Reiz und wohlklingenden Harmoniefolgen gewiss allen Verehrern des grossen Liedercomponisten willkommen sein, und zwar den Ausführenden ausserdem noch deshalb, weil sie kaum irgend eine Gesangsschwierigkeit bietet, noch einen Begleitungsapparat verlangt, den man nicht überall leicht haben kann. Die Begleitung ist nämlich gesetzt für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken, oder für Orgel mit Contrabass *ad lib.* Die Messe sei also Gesangvereinen bestens empfohlen. W. F.

---

**Briefkasten.** *G. F.* in *M.* Sie können auf Erfüllung Ihres Wunsches rechnen. — *R. Sch.* in *E.* Die Dauer seines Schlafes liegt nicht in unserer Hand, da wir uns trotz bestem Willen einer Beschäftigung mit seiner Auferstehung fern halten müssen. — *E. H.* in *F.* Nach Anzeige der Verlagshandlung befindet sich der 2. Band von „Aus Moscheles' Leben" bereits unter der Presse. — *B. C.* in *W.* Sie sind mit Ihrem Vorwurf vollständig im Irrthum, denn auch wir schätzen Hrn. W. als einen der allerersten Künstler seines Instrumentes, wie Ihnen auch seine von uns gebrachte Lebensskizze bezeugen kann. Doch auch das Lob muss seine Grenzen haben und darf nicht so ohne alles Ziel und alle Unterschätzung anderer ebenbürtiger Leistungen hinausgeschlendert werden, und nur gegen solche Ueberschwänglichkeiten, die den Betreffenden mehr schaden als nützen, waren unsere Bemerkungen gerichtet. Ihre Vermuthung, dass letztere von fremder Hand herrührten, ist deshalb grundlos. Vielleicht — wir kennen die Zielscheibe Ihres Verdachtes ja nicht — beruhigt Sie hierin unsere heutige No. auch noch an einer anderen Stelle. — *Student W.* in *B.* Wir werden Ihnen die gew. Zusendung seiner Zeit direct machen, doch müssen wir dann vorher von Ihnen durch eine nochmalige Aufenthaltsangabe unterstützt worden sein. — *X. Y.* in *Z.* Ein ordentlicher Gesanglehrer wird Ihnen in wenigen Stunden mehr nützen, als ein derartiger gedruckter Leitfaden in ungezählten Jahren, auch wenn der Titel das vollständige Gegentheil erlügen sollte.

---

. Soeben verliess die Presse:

# Orchester-Stimmen

[257.] zu

## Liszt's Clavierconcert,

***Esdur, No. 1. Preis 3 Thlr.***

Früher erschienen:

a. Partitur (Pianoforte und Orchester) 3 Thlr.
b. Solopartie mit Begleitung eines 2. Pianoforte. 2 Thlr.
c. Für Pianoforte zu 4 Händen. $2^1/_3$ Thlr.

Wien, im Juni 1872.

**Carl Haslinger qm. Tobias,**
k. k. Hofmusikalienhandlung.

---

[258.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

## Compositionen

von

# Johan S. Svendsen:

**Quartett** in Amoll für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 1. Stimmen 2 Thlr.
**Symphonie** in Ddur f. Orchester, Op. 4. Partitur 5 Thlr. Stimmen 7 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen $2^1/_3$ Thlr.
**Quintett** in Cdur f. 2 Violinen, 2 Bratschen und Violonc., Op. 5. Part. $1^2/_3$ Thlr. Stimmen $2^1/_2$ Thlr.
**Concert** in Adur f. Violine u. Orchester, Op. 6. Part. 3 Thlr. Principalstimme 1 Thlr. Orchesterstimmen $3^1/_3$ Thlr. Clavierauszug mit eingelegter Principalst. $2^2/_3$ Thlr.
**Concert** in Ddur f. Violonc. und Orch., Op. 7. Part. $1^5/_6$ Thlr. Principalst. 15 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr., Clavierauszug m. eingelegter Principalst. $1^1/_3$ Thlr.
***Sigurd Slembe***, symph. Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama, Op. 8. Part. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr.

---

**Für die Herren Verleger und Componisten**

Clavierauszüge von Opern, Symphonien, Kammermusiken etc. werden von einem in diesem Fache routinirten Musiker gewandt und gewissenhaft ausgeführt. Gef. Off. unter J. K. besorgt die Exp. d. Blts.
[259.]

---

[260.] **Offene Stellen für Musiker.**

Gesucht: Tüchtige Musiker für das in Berlin zu bildende Concerthausorchester. Adr. **K. Musikdirector R. Wüerst** daselbst. — Ein 1. Violoncellist für das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater zu Berlin. Adr. **Capellmeister Dumont** daselbst. — Ein Stadtmusikdirector für Zittau. Adr. Bürgermeister **Haberkorn** daselbst. — Ein Director für den Verein „Frohsinn" in St. Gallen. Adr. **Die Commission des „Frohsinn"**.

---

[261.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

---

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

# Notturno

[262.] von

# Fr. Chopin.

*(Op. 27, No. 2.)*

**Transscription für Violine mit Begleitung des Pianoforte**

von

# Aug. Wilhelmj.

*20 Ngr.*

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

## J. Pickenhahn in Leipzig,

**Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.**

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =
[263.]

---

## Agenten für seinen Musikverlag

**sucht für Frankreich, Belgien, England, Italien, Amerika etc. etc.**

[264.] **P. Jürgenson**
in Moskau (Russland).

---

In meinem Verlag erschien kürzlich:

[265.] # Columbus.

**Eine dramatische Cantate**

für

**Soli, Männerchor, gemischten Chor und grosses Orchester**

componirt

von

## Heinrich von Herzogenberg.

**Op. 11.**

**Clavierauszug mit Text.**

**Pr. 5 Thlr. 10 Ngr.**

**Partitur und Stimmen sind noch unter der Presse.**

**Leipzig.** **E. W. Fritzsch.**

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Hierzu eine Verlagsanzeige von **H. Pohle** in Hamburg.

Leipzig, den 19. Juli 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Nr. 30.



## Die reine oder natürliche Stimmung musikalischer Instrumente.

Entgegnung eines jungen Physikers auf die Bedenken eines alten Musikers.

Von **Gustav Schubring**.

(Fortsetzung.)

Wenn es mir nun gelungen sein sollte, den Unterschied zwischen den Tönen *c* und *c*, *cis* und *eis*, *d* und *d* deutlich zu machen, so wird man mir auch Recht geben, wenn ich oben behauptete, es sei Hrn. Kunkel trotz der wiederholten Lecture des dritten Abschnittes der „Lehre von den Tonempfindungen" nicht gelungen, sich „bestimmtere Klarheit über die nach Angabe Helmholtz' eigenthümliche Stimmung des Harmoniums zu verschaffen". Er würde sonst nicht versucht haben, die Leser des „Musikalischen Wochenblattes" „*ad oculos*" überzeugen zu wollen, dass es nur 20 wesentlich verschiedene Töne enthielte und nicht 24, wie Helmholtz selbst und sein Biograph angegeben hatten; er würde das Tonsystem des Harmoniums auch nicht als ein vierteltöniges bezeichnet, sondern er würde eingesehen haben, dass der Unterschied zwischen *c* und *c* u. s. w. nicht $\frac{1}{4}$, sondern ungefähr $\frac{1}{9}$ eines ganzen Tones beträgt (genauer $\frac{1}{53}$ der Octave). Er würde ferner nicht folgenden Satz geschrieben haben: „Ebenso wird man mit den oben aufgestellten Tönen des Harmoniums nicht 13 Dur-Tonleitern, wie im biographischen Artikel angegeben ist, sondern deren 14 bilden können". Er meint also trotz der geringeren Zahl von Tönen (20 statt 24) mehr leisten zu können, als Helmholtz. Hätte Herr Kunkel die Auseinandersetzungen im dritten Abschnitte der „Lehre von den Tonempfindungen" verstanden, so würde er sich nicht auf den biographischen Artikel berufen haben, sondern auf Helmholtz selbst, der auch nur 13 Dur-Tonarten angibt, ohne die Zahl 13 zu nennen. Herr Kunkel würde sich bei nur einigem Verständniss für diese Angelegenheit eher umgekehrt gewundert haben müssen, wie es mit der verhältnissmässig so geringen Zahl von 24 Tönen möglich ist, 13 Tonleitern in reiner Stimmung zu construiren. Nach einer oberflächlichen Betrachtung gebraucht man nämlich zu 13 reingestimmten Tonleitern viel mehr Töne, und es ist auch wirklich nur mittelst eines ganz besonderen Kunstgriffes („Tonempfindungen", 3. Ausg., S. 495) möglich gewesen, mit 24 Tönen so viel zu leisten.

Wenn man nämlich die beiden Tonreihen noch einmal unter einander setzt:

*f*, *c*, *g*, *d*, *a*, *e*, *h*, . . . . . .
*a*, *e*, *h*, *fis*, *cis*, *gis*, . . . . .

so sieht man, dass zu einer Dur-Tonart 4 Töne der oberen Reihe und 3 der unteren nöthig sind,

z. B. zu *C* dur von oben: *f*, *c*, *g*, *d*,
von unten: *a*, *e*, *h*;
zu *G* dur von oben: *c*, *g*, *d*, *a*,
von unten: *e*, *h*, *fis*;
zu *D* dur von oben: *g*, *d*, *a*, *e*,
von unten: *h*, *fis*, *cis*; u. s. w.

Daraus folgt weiter, dass zu jeder Tonart mit einem Kreuze mehr zwei neue Töne nöthig sind, einer aus der oberen Reihe und einer aus der unteren;

während diese rechts hinzugefügt werden, muss man natürlich links zwei andere weglassen. Geht man aber von *C* dur nach *F*-, *B*- . . . . . dur, so muss man jedesmal links zwei Töne anfügen und rechts ebensoviel weglassen. Man gebraucht daher zu 13 Dur-Tonleitern 16 Töne der oberen Reihe und 15 der unteren, in Summa also 31. Und in der That, die Uebersicht der Töne, die Helmholtz auf S. 496 gibt und die Herr Kunkel in No. 9 dieses Blattes abdrucken liess, enthält wirklich 16 Töne der ersten Reihe:

*fes, ces, ges, des, as, es, b, f,*
*c, g, d, a, e, h, fis, cis;*

und 16 Töne der zweiten, die wir mit Helmholtz durch Unterstreichung bezeichnet haben, in No. 9 aber durch fette Schrift kenntlich gemacht worden sind:

*as, es, b, f, c, g, d, a,*
*e, h, fis, cis, gis, dis, ais, eis.*

Der letzte Ton (*eis*) wird in keiner der 13 vorhandenen Dur-Tonarten:

*ces, ges, des, as, es, b, f, c, g, d, a, e, h*

gebraucht.

Wenn nun der freundliche Leser die Frage aufwirft: Wie kann man auf einem Harmonium mit zwei Manualen, welches also für jede Octave nur 24 Tasten hat, 32 Töne in jeder Octave schaffen? —, so ist darauf zu antworten: Das ist eben der oben erwähnte, von Helmholtz angewandte Kunstgriff; derselbe ist von ihm im arabisch-persischen Tonsystem entdeckt und besteht darin, dass jeder Ton der oberen Reihe mit einem anderen der unteren Reihe ziemlich genau übereinstimmt. Berechnet man nämlich die Schwingungszahlen aller oben angeführten Töne, so findet man, dass sich die Töne *fes* und *e* (ebenso *ces* und *h* u. s. w.) nur um ein ganz kleines Intervall unterscheiden, und Helmholtz macht sie durch eine sehr geringe und unhörbare Veränderung der Quintenintervalle ganz gleich. Er richtet es also so ein, dass er durch 8 nach der Tiefe gerichtete Quintenschritte

*c—f—b—es—as—des—ges—ces—fes*

gerade beim Tone *e* anlangt. Ueberhaupt werden auf diese Weise identificirt die Töne:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *fes* | und | *e* | *as* | und | *gis* |
| *ces* | „ | *h* | *es* | „ | *dis* |
| *ges* | „ | *fis* | *b* | „ | *ais* |
| *des* | „ | *cis* | *f* | „ | *eis* |

Helmholtz legt auf diese Weise 8 Tönen seines 24tönigen Harmoniums doppelte Bedeutung bei und erhält dadurch ein System, welches anscheinend aus 32 Tönen besteht. Von den übrigen 16 Tönen hat natürlich auch jeder eine zweite Bedeutung, aber diese Nebenbedeutungen haben für die Bildung weiterer Tonarten keinen Werth; es würden nämlich noch folgende Gleichungen stattfinden:

*bb* = *a*      *c* = *his*
*eses* = *d*      *g* = *fisis* u. s. w.

Dagegen verdient es bemerkt zu werden, dass man von den oben erwähnten 13 Dur-Tonleitern (*ces* bis *h*) die ersten 7 oder 8 noch anders bezeichnen kann, z. B. *Des* dur als *Cis* dur oder *Ges* dur als *Fis* dur u. s. w.

Ueberhaupt kommt es bei der reinen Stimmung — und ich bitte dies ja recht zu beachten — fast gar nicht darauf an, cis und des, dis und es u. s. w. zu unterscheiden, es kann ja cis=des, dis=es sein u. s. w., wenn man nämlich unter cis den Ton *cis* und unter des den Ton *des* versteht. Viel wichtiger ist der Unterschied zwischen *cis* und *cis* u. s. w., nicht blos bei den Obertasten der Claviatur, sondern auch bei den Untertasten, z. B. *e* und *e*, *c* und *c* u. s. w. Diesen Unterschied hat Herr Kunkel in seinem Artikel gänzlich ignorirt. —

Hiermit wäre der physikalisch-mathematische Theil meiner Antwort der Hauptsache nach beendigt; ich will aber für die sich dafür interessirenden Leser noch einige kleine Bemerkungen über die Gleichsetzung der Töne *fes* und *e* u. s. w. einschalten.

In der gleichschwebend temperirten Stimmung unserer Claviere, Orgeln u. s. w. gelangt man durch 12 Quinten wieder zum Grundton, wenn man aber die Quinten genau einstimmt, wie man dies z. B. auf den Saiten der Violine, Bratsche und des Violoncells thut, so gelangt man zu einem Tone *his*, welcher um ein pythagoräisches Komma höher ist, als die entsprechende Octave *c*; Herr Kunkel erwähnt dies auch in seinem Artikel in No. 9 dieses Blattes. Das pythagoräische Komma hat das Verhältniss 531441:524288=1,013643, es ist somit nur wenig grösser als das syntonische Komma, oder das Intervall zwischen den Tönen *e* und *e*, welches den Werth 80:81=1,0125 hat. Wenn man also aus der reingestimmten Quintenreihe die 3 Töne *c*, *e* und *his* herausgreift und *e* als eine Terz, *his* als eine Octave von *c* betrachten will, so haben beide ungefähr denselben Fehler, und es findet daher zwischen *his* und *e* ein Verhältniss statt, welches beim Transponiren in die passenden Octaven fast genau der richtigen grossen Terz gleicht. Genau genommen ist hierfür der Ton *his* etwas zu hoch, die zwischen *his* und *e* vorhandene Terz etwas zu klein; macht man aber die acht Quinten, welche vom Tone *e* zum Tone *his* führen, ein Minimum kleiner, als das genaue Verhältniss verlangt, so wird *his* gerade die richtige Höhe haben, um mit *e* eine grosse Terz zu bilden.

Ein gleiches Verhältniss findet statt zwischen den Tönen *c* und *fes*; auch diese bilden mit einander fast genau eine richtige grosse Terz. Geht man nämlich von *fes* aus 12 Quinten aufwärts, so gelangt man zum Tone *e*; dieser ist um ein pythagoräisches Komma höher als *fes*, oder umgekehrt *fes* ist ein solches Komma tiefer als *e*. Dagegen ist der Ton *e* um ein syntonisches Komma tiefer als *e*. Unter Vernachlässigung des Unterschiedes beider Kommas wird natürlich *fes*=*e*. In Wahrheit ist aber das syntonische

Komma etwas kleiner als das pythagoräische, folglich ist *fes* eigentlich ein Minimum tiefer als *c*, man bringt es aber durch eine minimale Veränderung der Quinten leicht auf die richtige Höhe, es kann dabei nur darüber ein Zweifel sein, ob diese Veränderung eine Vergrösserung oder Verkleinerung sein muss. Auf den ersten Blick wird man eine Vergrösserung für das Richtige halten; das wäre aber ein Fehlschluss. Man muss vielmehr den Grundton *c* in seiner ursprünglichen Lage festhalten und die absteigenden Quinten etwas verkleinern, um zu einem etwas zu hohen *fes* zu gelangen. Man kann die Sache auch so aussprechen: man gelangt von *c* nach *fes* durch acht aufsteigende Quarten; soll nun *fes* höher gemacht werden, so muss jede Quarte etwas vergrössert werden; wenn aber die Quarten zu gross sind, so sind die Quinten natürlich um ebensoviel zu klein, weil diese beiden Intervalle sich zur Octave ergänzen und die Octave gar nicht verändert wird.

Ich befinde mich bei diesem Puncte im Widerspruch mit Prof. Helmholtz, der auf S. 495 u. 496 seines Werkes sagt, die Quinten seines Harmoniums seien zu gross resp. zu hoch; es beruht dies wohl auf einer Verwechselung zwischen den auf- und absteigenden Quinten. Für die gesammte übrige Theorie ist es übrigens ganz gleichgiltig, da der Fehler ein unhörbarer ist. Auch ich habe den Irrthum trotz wiederholter aufmerksamer Lecture der „Lehre von den Tonempfindungen" nicht eher bemerkt, als bis ich zur genaueren Information über diese Angelegenheit die Schwingungszahlen sämmtlicher in Frage kommender Töne durchrechnete. Ich habe mir dadurch die „bestimmteste Klarheit" über die eigenthümliche Stimmung des Helmholtz'schen Harmoniums verschafft, und meine in No. 5 des „Musikalischen Wochenblattes" citirten Arbeiten beweisen wohl, dass ich mich ziemlich eingehend mit dem enharmonischen Systeme der Instrumente von Helmholtz und Appunn beschäftigt habe und dass mir dasselbe nicht blos „in der Vorstellung vorgeschwebt" hat, wie Herr Kunkel vermuthet.

(Fortsetzung folgt.)

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von Gottlieb Federlein.

(Fortsetzung.)

### Dritter Act.

#### 2. Scene.

Zur formellen Uebersicht dieser Scene dienen zwei Ganzschlüsse, von denen der erste auf F moll (A. 224), der zweite auf B moll (A. 233, Z. 2) erfolgt. Auf beiden Grenzpuncten nämlich culminiren die Strafgebote Wotan's gegen Brünnhilde. Er entkleidet sie in Gegenwart der Schwestern erstlich aller Würden und Ehren, die sie genossen; er verkündet ihr ferner die Strafe der Erniedrigung, zu Folge deren sie dem Manne fortan gehorchen, am Heerde sitzen und spinnen soll, ein Ziel und Spiel aller Spottenden!

1. Theil. Die orchestrale Einleitung mit ihren lebhaften Sechszehntelfiguren in den Geigen, mit den schlagenden rhythmischen Accenten in den Blasinstrumenten erinnert uns wiederum an die 2. Scene des 2. Actes (vergl. A. 125). Zornerglüht, wie dort Wotan von Brünnhilde schied, so naht er jetzt zum Strafgericht über die ungehorsame Walküre heran, und unter dem Sturme des Orchesters fragt er nach der Verbrecherin. Sofort erheben die Schwestern ihre Stimmen, um Wotan's Wuth zu besänftigen, und mit schmeichelndem Begleitungsmotiv umspielen die Streichinstrumente den lebhaften Gesang. Wotan's Zorn jedoch, der sich in harten Drehungen gegen die Kühnheit der Walküren ergeht und in hochliegenden Intervallen der Gesangsmelodie zum Ausbruch gelangt, wird nur noch mehr gereizt; im Orchester erwachen jetzt wieder Sechszehntelfiguren, abgerissene Accordaccente unterstützen die Steigerung der Melodie, welche in den Bässen durch das Verhängniss-Motiv austönt (A. 217). Letzteres Motiv kommt während des 1. Theiles der Scene überwiegend zur Geltung; denn wie Wotan von dem unerbittlichen Verhängniss zu leiden hat, so bleibt auch Brünnhilde von demselben nicht verschont, auch sie muss durch Wotan's Willen ein trauriges Geschick über sich ergehen lassen. Wagner charakterisirt nun im Verlauf der Scene Wotan als den im Zwange des Verhängnisses vollziehenden Richter, indem er das Verhängniss-Motiv durch ein nach oben strebendes Motivglied erweitert. (Ich erinnere hier an meine Bemerkungen über die musikalische Rhetorik zu Anfang der 2. Scene des 2. Actes.)




Rasch sind die treuen Schwestern zur Hand mit ihrer Bitte für Brünnhilde; diese 16taktige Episode entwickelt eine reiche Polyphonie in Singstimmen und Orchesterbegleitung. Wie frei bewegen sich die Singstimmen, wie steigert sich die Wirkung derselben, wenn sie allmählich zum achtstimmigen Chor anwachsen! Auch die Streichinstrumente durchschlingen sich in melismatischen Figuren mit nicht minderer Selbständigkeit; nur wenigen Takten sei daher zum Zwecke genauerer Vorstellung Raum gestattet.

41.



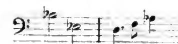
Durch ihre gute Fürbitte zum Besten Brünnhildens ziehen sich nun die Walküren den Vorwurf der Weichherzigkeit zu; sie, die zur Kühnheit im Kampfe erzogen sind, sie haben jetzt nur Worte der Klage um eine Treulose, die gestraft werden soll. Die Gesangsmelodie verdient deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil sie für die formelle Entwickelung der Scene bedeutungsvoll ist. So liegt in der kurzen 13taktigen Periode, wenn Wotan seinen Tadel gegen die Walküre kundgibt, eine in sich abgeschlossene Melodie, welche eine Gliederung von 5 + 8 resp. 4 + 8 Takten erheischt; der melodischen Senkung von *d* über *c* nach *h* in den ersten 5 Takten folgt die Hebung von *h* aus über *c, d, es* nach *e*, dem Schlussintervall der Frage Wotan's. Mit drohendem Ernste kündet Wotan den Walküren, was Brünnhilde gegen ihn begangen, wie sie wissentlich dem göttlichen Gebote getrotzt, obwohl sie den Quell des göttlichen Willens gewusst (A. 219). In den Fluss der Gesangsmelodie greift jetzt das Verhängniss-Motiv mit vorerwähnter Erweiterung ein, und dass jener Motivanhang von charakteristischer Bedeutung ist, geht aus der Instrumentation hervor; denn nächst dem Streichquartett, welches mit dem eigentlichen Verhängniss-Motiv vorantritt, erfassen den Motivanhang zugleich Posaunen und Tuben, eine Tonfarbe, welche dem Wesen des Herrischen, Majestätischen entspricht, daher auch mit denselben Intervallen Wotan's Klage beginnt: „Keine wie sie" etc. Bevor jedoch Wotan sich an Brünnhilde wendet (A. 220), stürmt aus den Bässen das Zorn-Motiv (vergl. A. 100) mit unbedeutender rhythmischer Variante empor; denn Wotan's voller Grimm trifft die abtrünnige Wunschmaid. Von ergreifender Wirkung aber ist das Motiv, welches, von Posaunen, Fagotten und Bässen unterstützt, die Worte umschliesst: „Hörst du mich Klage erheben?" — Wotan's Richter-Motiv.*)

42.



Nun aber einen Blick auf die Gesangsmelodie, wie dieselbe in dem eben besprochenen Abschnitt sich gliedert (ich umfasse hier die Melodie von: „So wisst denn, Winselude" bis „dass feig du der Straf entflöhst?"). Zwei grössere Perioden sind hier festzuhalten, und zur Gesangsmelodie als coordinirt erscheint das Verhängniss-Motiv, welches somit in den Rahmen der Gliederung aufzunehmen ist. Die erste Periode nun umfasst den melodischen Fluss bis zum Eintritt des Zorn-Motivs (A. 220, letzte Zeile) und lässt sich in zwei Gruppen von je 16 Takten theilen; mit der zweiten Periode, im Ganzen nur aus 16 Takten bestehend, geht der Abschnitt zu Ende. Durch den dichterischen Inhalt wird diese Theilung geboten, und es erübrigt nun noch zu untersuchen, wie die Musik nach Tonfall, Rhythmus und Harmonie jenem Inhalt gerecht wird. Eine Steigerung der Tonfälle *d, es* nach *f* zeigen die ersten 16 Takte, und ruhigen Ganges schreiten dabei Orchester- und Sprachmelodie fort; aus der zweiten Reihe von 16 Takten entspinnt sich jedoch eine zweimalige Steigerung über *cis, d* nach *es*, sodann über *b, c, d* nach *es*, und ein Halbschluss grenzt hier die erste Periode ab, dazu werden die Rhythmen belebter, die Harmonien drängen rasch auf den Halbschluss Es dur — B dur hin. Ueber die 16 Takte der zweiten Periode weg (A. 221) — durch das Zorn-Motiv eingeleitet — ergibt sich ein Tonfall von *e* über *es* nach *d* abwärts, in welch letzterem Intervall die Frage gipfelt: „dass feig du der Straf entflöhst?" Von diesem Schlussintervall aus einen Rückblick auf den Anfang des ganzen melodischen Gebietes gehalten, und wir sehen, wie Wagner die Accente und Tonfälle stets auf der Höhe der erregten Stimmung erhält, bis der melodische und harmonische Abschluss am Ende des ganzen ersten Theiles in der Cadenz F moll zulässig erscheint. Die Schlussperiode A. 222 und 223 weist daher abermals eine Steigerung der Tonfälle über *c, d, es, e* nach, und in der Sentenz: „Nun sei fortan, was so du noch bist" erfolgt die Cadenz. Nach musikalischer Seite entwickelt die Schlussperiode („Nicht straf ich dich erst") rhythmisch und harmonisch reges Leben, ununterbrochene Synkopenbewegung schliesst sich der Gesangsmelodie an, die Bässe schreiten anfangs in Viertelbewegung fort; wenn aber das Motiv der Anklagen gegen Brünnhilde erscheint,

*) Obwohl Vergleiche hinken, so möchte ich doch den Leser an die Wirkung des Fluch-Motivs Alberich's aus „Rheingold" erinnern.



da wird die Figurirung belebter, und endlich vereinigen sich alle Streichinstrumente zum *unisono*-Chor in dem Richter-Motiv Wotan's (A. 233, Z. 2). Hart ist die Strafe, welche Wotan seinem Kinde auferlegt: „Wunschmaid bist du nicht mehr! Walküre bist du gewesen!" — mit *unisono*-Läufen, deren Endpuncte die Posaunen mit grellem Accente anstossen, commentiren die Streichinstrumente Wotan's gebieterische Worte, welche tief Brünnhildens Herz verwunden.

2. Theil. Sie, die einst Wotan's Stolz gewesen und ihm als Ideal jungfräulicher Würde erschienen war, sie hat sich dem Herzen des göttlichen Vaters entfremdet und das Band der Liebe zerrissen; in eigenthümlicher Umgestaltung zieht sich jenes bekannte Freia-Motiv von den Bässen aus in stets höheren Lagen durch drei Octaven hindurch (A. 224).



Abgestreift ist durch diese Umänderung jene weiche Tiefsinnigkeit, die uns aus diesem Motiv entgegenklang, wenn es sich an dem Gelände des Quartsextaccordes emporrang, um in freundlicher Dur-Harmonie das Hochgefühl der Liebe zu preisen; von wechselnden Rhythmen durchfurcht, macht es jetzt den Eindruck bitteren Grolles und schmerzlichen Wehes zugleich, weil von dem Dunkel düsterer Moll-Harmonien umhüllt. Brünnhilde soll nun hören, welches Verhängniss sie erreichen wird. Mit feinem Sinne werden jetzt die Perioden der Melodie aus dem Verhängniss-Motiv („Nicht send ich dich mehr") und dem Walgesang-Thema heraus entwickelt; denn der ritterlichen Maid wird fernerhin verboten, zum kühnen Kampf zu eilen, oder in Walhalls stolzem Saale dem Vater das Trinkhorn zu reichen: entsagen muss sie Allem, was einst ihr theuer war. Das Entsagungs-Motiv und Wotan's Vertrags-Motiv, welche am Schlusse der Periode hinzutreten, haben daher insofern doppelte Bedeutung, als nun auch Brünnhilde der Liebe entsagen muss; weil die Fesseln des Vertrages Wotan gebieten, sein Lieblingskind von sich zu weisen, wenngleich Brünnhilde durch Siegmund's Rettung dem göttlichen Vater zur Befreiung aus dem Zwange lästiger Verträge verhelfen wollte.

Schrecken ergreift die Walküren ob der Drohungen Wotan's. Sie haben für Brünnhilde nichts als den Ausdruck des Mitleides, und sie bedauern die Schwester, der Alles geraubt werden soll, was dieselbe in ihren Augen von höherem Werthe erscheinen liess: in diesem Sinne tragen die Violinen jenes umgestaltete Freia-Motiv mit dem Weheruf der Walküren zur Höhe (A. 226). Mit Entsetzen fragt endlich Brünnhilde: „Nimmst du mir Alles, was einst du gabst?" Wotan's Antwort: „Der dich zwingt, wird dirs entziehn!" scheint räthselhaft; da zuckt plötzlich gespensterhaft aus Clarinetten und Oboen ein schlagender Rhythmus auf, geheimnissvoll flimmerts auch in den Geigen — das ist Loge. Schon deutet Wotan's Sprachmelodie auf den Gefürchteten hin, wenn er sagt: „Hieher auf den Berg bann ich dich" (vergl. A. 267, Z. 3); schon regt sich eine leise chromatische Harmoniefolge, endlich erscheint auch das Vertrags-Motiv („Der Mann umfange die Maid") im $^6/_4$-Takt und *staccato*-Vortrag: das ist nicht minder der leichtfertige Loge, der vertragsmässig dem Gotte sich zu Dienst verpflichtet hat.

Rufen wir uns die Urtheilssprüche Wotan's zurück, so bemerken wir in denselben eine gesteigerte Erniedrigung für Brünnhilde. Immer lauter erheben die Walküren die Bitte um Schonung der Schwester; denn dass die Maid dem Manne gehören solle, der sie am Wege findet und weckt, das scheint ihnen eine grässliche Schmach, sie erkennen darin auch einen Schimpf für sich selbst. Sie wetteifern daher jetzt in flehendlichem Bitten, wenn sie laut auf klagen: „Soll die Maid verblühen und verbleichen dem Manne, ach wende von ihr die Schmach!" Dieser achtstimmige Chorsatz ist ein Muster freiheitlicher Bewegung für Stimmen und harmonische Entwickelung, und ein ebenso geistreicher Zug ist es, wenn durch diesen Chor als melodischer Hauptfactor das Siegfried-Motiv, hier durchweg in Moll gehalten, sich hinzieht; da ist es, als wollten die Walküren in ihrer Bitte schon darauf hindeuten, dass Brünnhilde des besseren Looses würdig sei, durch einen freien Helden zum Leben und zur Liebe erweckt zu werden. Allein des Vaters Zorn wird durch dieses dringende Flehen nur in noch höherem Maasse gereizt, aus den Bässen rauscht wieder sein Zorn-Motiv empor, und mit gebieterischer Stimme ruft er: „Hörtet ihr, was ich verhängt?" Wotan versteht wohl die Bitte der Mädchen, denn seine Sprachmelodie erwächst ebenfalls aus Anklängen vom Siegfried-Motiv, hier sogar auf die Intervalle verminderter Septimenaccorde gestützt (z. B. „ist die treulose Schwester geschieden" und „durch die Lüfte nicht reitet sie länger"). Verfolgen wir nun die Sprachmelodie weiter, so finden wir deren Elemente gesammelt aus dem Entsagungs-Motiv („Die magdliche Blume verblüht"), aus dem Fricka-Motiv*) („Dem herrischen Manne gehorcht sie fortan"); das Orchester aber lässt die Gestalt Loge's in nur noch grellerem Farbenscheine aufleuchten. Grässlicher noch soll die Strafe für Brünnhilde nach

*) Wagner charakterisirt damit die Bitterkeit Wotan's trefflich; so wie er abhängig war von der Gattin Wille, so soll Brünnhilde dem Willen des Mannes unterthan sein.

dem Erwachen sein: am Heerde soll sie sitzen und spinnen, aller Spottenden Ziel und Spiel. Zu viel der Schmach verhängt damit Wotan über die unglückliche Brünnhilde, mit einem Schrei sinkt sie zu Boden, und entsetzt weichen die Walküren von ihrer Seite. — In der B moll-Cadenz grenzt der 2. Theil der Scene ab.

3. Theil. Aller Würde baar, ausgestossen aus dem Kreise der Walküren, dieses vernichtende Bewusstsein beugt Brünnhilde tief darnieder. In kurzen Zügen charakterisirt die Musik die Verfassung Brünnhildens mit ergreifender Wirkung, und wir fühlen mit, wie die Last des unendlichen Schmerzes auf die Arme niederstürzt! Sodann aber lenkt das Richter-Motiv unsere Aufmerksamkeit von dem Bilde der Zerknirschung ab und auf den Gebieter der jungfräulichen Schaar hin; denn mit drohendem Ernste verbietet er den Walküren alle Gemeinschaft mit Brünnhilde, sein herrisches Wort zwingt sie zur Rückkehr nach Walhalla, und mit wildem Wehruf stürzen die Schwestern aus einander, während das Orchester uns das Bild der Flüchtigen durch eine kurze Reprise der Einleitung zum 3. Act vergegenwärtigt. Mit dieser Reprise werden aber die 1. und 2. Scene als ein grosses Ganze musikalisch abgeschlossen; H moll war die Grundtonart zu Anfang der 1. Scene, wir finden sie wieder am Ende der 2. Scene. Durch die 3. Scene weht nun der Hauch rein menschlicher Empfindung, indem Wotan's väterliches Verhältniss zu Brünnhilde das Wesen des zürnenden göttlichen Heervaters mildert und endlich ganz verdrängt. Zwischen Wotan und Brünnhilde aber schwebt die versöhnende Erscheinung S i e g f r i e d's wie aus ferner Zukunft dem geistigen Auge vorüber. Das Walküren-Thema verhallt, und wir folgen im Geiste der wilden Hast der Walküren in die Ferne, — da führt uns das in seiner ganzen Ausdehnung *legato* erscheinende Siegfried-Motiv (unter dem Tremolo der Geigen von Bassclarinetten, dann von tiefer Oboe und Fagott getragen) wieder zurück in die Scene, wo Brünnhilde noch zu den Füssen Wotan's liegt. Eine ruhig feierliche Stimmung liegt in den Harmonien, auf welchen sich das Siegfried-Motiv entfaltet; aus G dur nämlich gleitet dasselbe nach H moll, sodann nach H dur und führt so in die E moll-Tonart der letzten Scene ein: im hellen E dur aber erklingt der Schluss des 3. Actes.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Kritik.

**Xaver Scharwenka.** Erste Sonate für das Pianoforte, Op. 6. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der erste Satz, ein *Allegro appassionato*, Cis moll, $^4/_4$-Takt, zeigt eine anerkennenswerthe Stufe der Geschicklichkeit in der gleichzeitigen Erfüllung zweier Haupterfordernisse, nämlich einer gediegenen Durcharbeitung der Themen und einer wirkungsvollen Behandlung des Instrumentes. Auch ist trotz der fast durch den ganzen Satz andauernden Sechszehntelbewegung der Gegensatz der Themen glücklich gewahrt, indem die aus dem ersten Thema gewobenen Passagen stets ihren motivischen Charakter behalten, während die den zweiten, mehr melodisch gestalteten Hauptgedanken umspielenden Figuren denselben nie durch Heraustreten aus ihrer secundären Bedeutung beeinträchtigen. Die Erfüllung dieser gewiss nicht zu unterschätzenden Bedingungen scheint übrigens für diesmal die Kraft des Autors vollauf in Anspruch genommen zu haben, denn in Bezug auf formelle Anlage überschreitet der Satz nicht die Grenzen schulgerechter Anforderungen, und die Themen dürften auch etwas mehr Eigenthümlichkeit besitzen.

Das Scherzo, *Vivacissimo*, Fis moll, $^6/_8$-Takt, besteht aus drei Theilen, von denen der dritte mit Ausnahme einiger Schlusstakte die genaue Wiederholung des ersten ist. Für diese Bequemlichkeit bei ohnehin so kurzen Sätzen, wie das vorliegende Scherzo, können wir uns nicht begeistern. Scherzhaft an diesem Scherzo ist übrigens nur der Mittelsatz in H dur, ein *pp una corda*, dessen Klangwirkung wir uns als sehr anmuthig vorstellen im Contrast zu dem stürmisch ausgelassenen Charakter des Vorhergehenden und Folgenden. Bei etwas breiterer Ausarbeitung und Veränderung der Wiederholung hätte das Ganze unserer Meinung nach sehr gewinnen müssen.

Das *Adagio* erscheint uns in der Erfindung am besten, die beiden fortwährend wechselnden Hauptmelodien sind stimmungsvoll und das zweite besonders von noblem Aufschwung, allein auf nur zwei Seiten kehrt der erste Gedanke drei Mal unverändert wieder, der zweite sogar fünf Mal. Die blosse Versetzung und jedesmalige harmonische Veränderung am Schluss zum Zwecke des Ueberganges in eine andere Tonart reicht nicht aus, den Mangel an Entwickelung zu verdecken. Ohne eigentlichen Abschluss leitet das *Adagio* durch einige cadenzirende, an das Hauptmotiv des ersten Satzes anklingende Figuren in den letzten Satz über, ein *Allegro molto agitato* von leidenschaftlich energischem Charakter und mehrfach wiederkehrenden Reminiscenzen an das Hauptmotiv des ersten Satzes, mit dem wir ihn im Ganzen gleichstellen möchten.

Die guten Eigenschaften der Sonate berechtigen zu grösseren Erwartungen von der Fortentwickelung des Componisten.

**W. Freudenberg.**

---

**J. Rheinberger.** Sechs Clavierstücke in fugirter Form, Op. 39. Leipzig, R. Forberg.

Rheinberger's Op. 39 möchten wir den berühmten Klengel'schen Kanons und Fugen zur Seite stellen, die in Bach'scher Manier, aber im Ausdruck unserer Ze[illegible]

geschrieben sind, wie Hauptmann sagt; nur müssen wir eingestehen, dass sie nicht so penibel durchgearbeitet sind, wie jene, was darin begründet liegen mag, dass sie zweifelsohne ungleich schneller entstanden sind. Rheinberger's Contrapunctik ist völlig mühelos; die strengsten Formen hemmen nicht den freien Lauf der Melodie und Phantasie; daher leiden auch diese Stücke nicht im Geringsten an der peinlichen Trockenheit, die bei weitem den meisten derartigen Machereien anhaftet. Besonders haben wir No. 3 lieb gewonnen. Das vollständig moderne Thema ist so meisterhaft verarbeitet, dass absolut Nichts zu wünschen übrig bleibt und das Ganze sich zu einer rein lyrischen Composition mit den feinsten harmonischen Wendungen und interessantesten Erscheinungen (z. B. das orgelpunctähnliche *f* Seite 7 und 8) gestaltet. Dieses Stück dürfte eine Zierde sein für manches Concertprogramm. Wir wollen schliesslich das Thema noch verrathen in der Hoffnung, dass es Viele veranlassen möchte, Op. 39 von Rheinberger näher kennen zu lernen. Wer es studirt, wirds auch schätzen lernen und sich freuen, dass in unserer Zeit, wo so rasend viel schlechte Waare auf dem Claviermusikmarkt feilgeboten wird, auch noch Leute existiren, die unbeirrt nur der Kunst dienen. Hier ist das Thema:




7.

---

**Heinrich von Herzogenberg.** Sechs Lieder für gemischten Chor, Op. 10. 1 Er ists. 2. Entlaubet ist der Wald. 3. Hüt du dich! 4. Nachtgesang. 5. Der Kehraus. 6. Frühlingsglaube. Wien, J. P. Gotthard. In 2 Heften à 25 Ngr.

Die Grundstimmung ist in sämmtlichen Liedern recht gut getroffen, und auch im Einzelnen bieten dieselben recht wirkungsvolle charakteristische Momente. No. 1 ist ein zartbewegtes, anmuthiges Frühlingslied, dessen zeitweilig ungesangliche Figuren (wie im Alt, Takt 2, und Bass, Takt 4), sowie die allzu reiche Modulation jedoch die Reinheit der Ausführung erschweren dürften. Recht stimmungsvoll und dem Charakter der Volksthümlichkeit entsprechend behandelt ist das 2. und 3. Lied. In No. 4 ist die Stimmungscharakteristik vielleicht am besten und eigenthümlichsten getroffen. Dem Auge im ersten Moment bedenklich erscheint die an manchen Stellen sonderbare Declamation, wie z. B. „Ueber allen Wipfeln **ist** Ruh", ferner „Die Vöglein schweigen **im** Walde"; hat man sich aber in die vom Componisten beabsichtigte Stimmung versenkt, so fühlt man bald, dass die in diesem Liede ausgegossene Ruhe innerhalb eines möglichst langsamen Tempos jedes rhythmische Ebenmaass überhaupt vergessen machen soll, und man wird es beim Hören **nicht** mehr empfinden, dass die **scheinbar** hervorgehobenen Worte auf das gute Takttheil fallen. No. 5 wird, gut gesungen — was bei den oft unbequemen Intervallensprüngen nicht gerade leicht ist —, die beabsichtigte, etwas unheimliche Wirkung nicht verfehlen. In No. 6, dem schwächsten Liede, finden wir keinen Grund, weshalb der Sopran sich durch die grossen Entfernungen von den übrigen tiefgelegenen Stimmen so sehr abhebt. Eine Härte ist im 1. Takte die Septimenfolge *h—a* und *c—h* im Alt und Sopran; eine noch grössere aber die gleichzeitige Septimen- und Quintenfolge im 3. Takte (*d—h—a* und *e—cis—h*). — Noch sei bemerkt, dass sich der Componist in sämmtlichen Liedern einer möglichst selbständigen Stimmenführung befleissigt hat. **Oo.**

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

### Das Musikfest in Cassel.

(Schluss.)

Der dritte Festtag bot zunächst eine Matinée für Kammermusik. Sie wurde eröffnet durch Rheinberger's Clavierquartett, Esdur, Op. 38. Die HH. v. Schlözer aus Petersburg, Hofpianist (*ubi? cujus?*), Wipplinger (Cassel), Klesse (Leipzig) und Grützmacher (Meiningen) erfreuten durch eine recht gelungene Wiedergabe des freundlichen Werkes. Dasselbe betritt keineswegs neue Bahnen, es zieht wohlgemuth die alte Heerstrasse, man könnte sogar behaupten, der Componist habe sich die Sache etwas gar zu leicht gemacht. Hier eine kleine Probe aus dem letzten Satze, ein „zweites Thema":

Das zahlreiche Publicum fand an dieser wohlklingenden und verständlichen Nummer sichtlich Gefallen.

Demnächst sang Frl. Breidenstein aus Erfurt drei Lieder von W. Tappert mit frischer, kunstgebildeter Stimme und sehr schönem Vortrag. Das letzte, ein Wiegenlied, musste auf Verlangen wiederholt werden. Hr. v. Schlözer spielte hierauf das Hmoll-Scherzo von Chopin, ohne der bekannten Composition irgend eine neue Seite, dem Hörer besonderes Interesse abzugewinnen. Für das Solospiel gebricht es dem Pianisten an einem sinnlich-schönen Tone. Als er geendet, kam nichtsdestoweniger ein blühender Strauss geflogen, — wer weiss, wie das geschah! Bravo! da capo! u. s. w. Der also Gefeierte gab die „Campanella" von Liszt obendrein; auch gerade keine Novität und ebenfalls nur eine anständige Leistung. Indess Geschenke soll man nicht bekritteln. Nun tauchte die jugendliche Mannesgestalt Wilhelmj's aus dem Hintergrunde auf, in seinem Arm die Geige, die theure. Grüssender Jubel empfängt ihn und sie! Zwei kleinere Stücke hörten wir, eine Romanze eigener Composition und ein Chopin'sches Notturno, für die Violine übertragen. Man weiss in der That

# Vox Suprema Instrumentalis.






**Ein Facsimile aus „Die sieben Wortte“ von Heinrich Schütz,**
Unicum auf der Bibliothek zu Cassel.

nicht, was man zunächst bewundern soll! Wilhelmj besitzt alle Eigenschaften, um der erste Geiger seiner Zeit zu werden: unfehlbare Technik, Grösse und Schönheit des Tones; er ist eingeweiht in die Geheimnisse jeder Schule, alle Nuancen des Ausdrucks stehen ihm zu Gebote. Von der Wirkung seines Spiels will ich nicht reden, sie war eine unmittelbare, durchschlagende.

Es kamen drei Lieder an die Reihe, zwei von Bolek, eines von Horn. Das letztere bewährte sich auch an jenem Morgen als „Preislied", man wollte es noch einmal hören, und Frl. Klauwell gab den vereinten Bitten freundlich nach. Die Bolek'schen Lieder kränkeln ein wenig, sie zeigen grüblerisches Wesen, sind von bröckliger Arbeit, entbehren des „Zuges" und ziehen also auch bei einmaligem Hören die Massen nicht sonderlich an. Der Text des ersteren ist ziemlich prosaisch gefasst; wenigstens vermag ich keine Poesie zu entdecken, wenn es z. B. heisst: „Ob er denn wirklich anders spricht als andre Leut? Ich weiss es nicht, ich kann auch Keinen drum befragen." Mit feinfühliger Hand begleitete Frl. Hertwig; sie wird manch harte Wendung durch die Kunst des Anschlags gemildert haben; nicht bei allen scheint das möglich gewesen zu sein.

Den Beschluss sollte das Fmoll-Quintett von Brahms bilden; wegen Unpässlichkeit eines Geigers musste eine Aenderung des Programms stattfinden. Hr. Urspruch füllte mit der B-a-c-h-Fuge von Liszt die Lücke. Die Art und Weise, wie Thema und Exposition zu Gehör gebracht wurden, kann man gutheissen, im Uebrigen muss ich Denen völlig Recht geben, welche sich plötzlich erinnerten, dass Fuga eigentlich — Flucht bedeutet!

Wir verbrachten einige musikfreie Stunden in dem schönen Au-Park, und wanderten dann, neugestärkt, zur Hof- und Garnison-kirche. Mit den Kirchenconcerten ist es eine ganz eigenthümliche Sache. Die rechte Art Programm soll noch gefunden werden. Eine gewisse Monotonie, sagen wir es frei heraus: ein Anflug von Langweiligkeit haftet an ihnen. Allerlei störende Umstände trübten ausserdem den Genuss. Die Hitze war drückend, sie schädigte Klang und Reinheit der Stimmen, die Akustik ist miserabel, die räumlichen Verhältnisse gestatten dem Sängerchor nur eine ungünstige Aufstellung, die Orgel erwies sich als dringend reparaturbedürftig. Hr. Hoforganist Rundnagel spielte eine Passacaglia von Frescobaldi, dann im Verein mit dem Violoncellisten Lorleberg zwei Stücke von Leclair und Friedemann Bach, beide in der Bearbeitung, welche Jules de Swert neuerdings veröffentlicht hat.

In der Casseler Landesbibliothek liegt als handschriftliches Unicum ein kleines Passions-Oratorium von H. Schütz: „Die sieben Wortte Jesu Christi, so er am Stamm des heiligen Kreutzes gesprochen". Das Werk ist Repertoirestück des Riedel'schen Vereins, hält aber den Vergleich mit den um Vieles lebendigeren und mannichfaltigeren vier Passionen desselben Meisters nicht aus, — ich kann ihm nur ein historisches Interesse zugestehen. An der Ausführung waren betheiligt die Damen Frl. Klauwell, Frau Dr. Merian, Frau Hempel Kristinus, die HH. Schmitt, Krause und v. Milde. Die Chöre sang der Weimar'sche Kirchenchor, welcher unter Führung seines Dirigenten Professor Müller-Hartung zum Feste sich eingefunden hatte. Ausserdem war ein Streichorchester nebst Orgel in Thätigkeit. Der Zusammenklang liess hie und da Manches zu wünschen übrig, bisweilen gings hart am Abgrunde vorbei!

Die Concertphantasie für Orgel über: „Nun danket alle Gott!", componirt und vorgetragen von Voigtmann, hat eine ältere Erfahrung aufs Neue bestätigt: unsere Zeit weiss für das Riesen-instrument nur noch Zwerggebilde zu gestalten. Wie in einem italienischen Opernfinale tummelten sich banale Melodien mit süsslichen Vorhalten, schwächlichen Durchgängen und schmachtenden Harmonien bunt durcheinander. Ein Fugenthema ist drin, welches man der Orgel nicht zumuthen, einem Künstler der Neuzeit kaum zutrauen sollte:

[Notenbeispiel]

Solche Trivialitäten gehören niemals in die Kirche; ich wage hier gar nicht zu sagen, wo eigentlich ihr Platz wäre. Von der Weise: „Nun danket Alle Gott!" habe ich trotz gespanntester Aufmerksamkeit blutwenig gehört. Eines aber blieb ausser allem Zweifel: Hr. Voigtmann ist ein sehr gewandter, fertiger Orgelspieler.

Zwei Sätze aus dem grossen doppelchörigen „Miserere" von Wüllner sangen die Weimaraner. Der Chor ist vortrefflich geschult, entsprach aber nicht ganz den gehegten Erwartungen. Er kam aus dem Kampfe mit der Intonation nicht heraus, das „Miserere" klang oft, als wäre es nicht blos achtstimmig! Die offene, mehr ins Breite gehende Tonbildung gefiel mir auch nicht. Das Kunststück, mit einem wirklich schönen *diminuendo* zu schliessen, war nicht im Stande, die Erinnerung an vorangegangene Misslichkeiten zu verwischen. Die Compositionen machten den Eindruck, als seien sie in der selbstquälerischen Stimmung eines Flagellanten geschrieben; von einem „Erbarm dich unser!", wie es den Lippen des reuigen Sünders wohl entströmt, war nichts zu spüren. Ins Bereich des Unerquicklichen gehörte auch das „Benedictus" aus der Ungarischen Krönungsmesse von Liszt, ein Violinsolo mit Orgelbegleitung, gespielt von den HH. Fleischhauer und Rundnagel.

Mit dem 42. Psalm, für Chor, Solo und Orgel componirt von Müller-Hartung, gingen meine Kräfte zu Ende; ich habe Bach's Cantate: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig!", Rheinberger's Hymne für Altsolo und die zwei a capella-Chöre von Liszt nicht mehr gehört.

Unter zahlreichster Betheiligung und begleitet von der heitersten Stimmung verlief das Festmahl, welches den Tag beschloss. Hr. Professor Riedel brachte zuerst dem deutschen Kaiser Wilhelm ein Hoch; der Munificenz unseres Herrschers war es ja auch zu danken, dass das Casseler Fest so glänzend ausfiel. Die Gattung Toast schoss dann üppig ins Kraut, die verschiedensten Spielarten kamen ans Lampenlicht. Das ergötzliche Hausmittel gegen längliche Trinksprüche: sie einfach niederzujubeln, kam auch wieder einmal zur Verwendung. Einem der Redner ist diese bittere Medicin in den letzten Jahren regelmässig gereicht worden, aber unverzagt begibt er sich bei jeder Gelegenheit immer von Neuem in Gefahr.

Sonntag früh 10 Uhr brachte uns ein Extrazug bis an den Fuss der Wilhelmshöhe. Ein angenehmer Spaziergang auf bequemen Wegen führte die Gesellschaft nach oben. Eine Allée blühender Tulpenbäume erzählt von der Mode vergangener Tage, prächtiges Wald- und Buschwerk zeugt von der Fruchtbarkeit des Bodens. Ein dünner Faden erinnert an das betriebsame Zeitalter des Dampfes und der Elektricität: durch den Wald, den dunklen, geht nämlich ein Telegraphendraht, dieser Pfadfinder der Gegenwart, für den es keine Hindernisse gibt. Auf der Löwenburg besuchten wir die Rüstkammer, nahmen die verblichenen und zerschlissenen Herrlichkeiten der Prunkgemächer in Augenschein und verweilten auch bei dem Tische, auf dessen steinerner Platte zwei ältere Compositionen à 6 Stimmen äusserst künstlich *en haut relief* ein- oder richtiger ausgegraben sind. Der Tisch hat kein hohes Alter, man gab es auf etwa 80 Jahre an. Den Namen des geduldigen Mannes, der ihn gefertigt, konnte ich nicht ermitteln.

In Schombardt's Hôtel hatte man die ausreichendsten Vorkehrungen getroffen, um hungerige, durstige und ermüdete Wanderer zu restauriren. Neben der Speisekarte lag ein Concertprogramm, welches die Berghöfer'sche Privatcapelle ganz hübsch ausführte. In diese Tafelmusik war auch Mozart's „Don Juan"-Ouverture gerathen; zum „frischen Rheinlachs" intonirte das Orchester den Dmoll-Accord. Purer Zufall, nicht etwa angeordnet vom Directorium, oder eine Niedertracht der neudeutschen Partei!

Für Nachmittag waren die Wasserkünste in Aussicht gestellt. Die Schaaren drängten sich nach der Höhe, auf welcher das Wahrzeichen Cassels, der Hercules, steht. Niemand wollte zu spät, Jeder möglichst „dichte ran" kommen. Rüstige Bergsteiger erklommen das Plateau, die waghalsige Jugend erforschte das Innere der kolossalen Statue, ja etliche Sopranisten und Altisten aus Weimar fassten in der Keule des Riesen Posto und probirten dort, wies klingt! Das heisse ich eine Wissbegierde! Genügsame Leute harrten unten der Zeichen und Wunder, die da geschehen sollten, warteten auf die Niederfälle der Cascade und gaben dem

Gewässer das Geleit bis hinab zum grandiosen Schlusseffecte: der mächtigen Fontaine.

Wenig nach fünf Uhr war die kurze Rückfahrt beendet, und wir hatten Musse, uns für das vorletzte Concert zu rüsten. Es war dem zweiten ähnlich, abermals wechselten Orchestersachen mit vocalen und instrumentalen Sololeistungen ab. Unter Lassen's Führung kam zuerst ein Charakterstück von Eduard v. Mihalovich aus Pest: „Das Geisterschiff" (Manuscript) in Sicht. Eine düstere Erscheinung, gross und gewaltig in der Anlage, consequent in der Durchführung, im Einzelnen oft kraus und wirr, jedenfalls ein beachtenswerther Versuch eines entschiedenen Talents. Ueberall der anregende Einfluss Wagner's, trotz einiger Reminiscenzen doch nicht blinde, sklavische Nachahmung.

Hr. Schmitt sang hierauf ein Lied von Nicolai und zwei Lieder von R. Metzdorff; durch den Vortrag des allerletzten erzielte er einen da capo-Ruf. Der Sänger übernahm sich bei dieser Gelegenheit ein wenig, — ein Schreien wars, nicht ein Gesang zu nennen, bisweilen! Metzdorff's Lieder sind ganz merkwürdige Erzeugnisse; tiefempfundene Züge wechseln mit barocken Einfällen. Manchmal scheint lediglich der Trieb, etwas beileibe nicht so zu machen wie andere Leute, dem Componisten die Feder zu führen. Ein Beispiel! Die letzten Verse des Goethe'schen Mailiedes: „Leise Bewegung bebt in der Luft, reizende Regung, schläfernder Duft" — zwingen sie den Tonsetzer nicht, von einer Verwendung greller Farben abzusehen? Hr. Metzdorff aber wählte im Gegentheil ein schmetterndes *ff*, und Hr. Schmitt suchte dieser Forderung nach Kräften zu genügen. Am Clavier sass der junge Tastenstürmer Urspruch, — zum Teufel gingen die leisen Bewegungen und reizenden Regungen sammt den schläfernden Düften.

Der erste Theil schloss mit einem Violinconcert von Raff, welches Hr. Wilhelmj sozusagen aus der Taufe gehoben hat. Wärmer nahm sich wohl selten ein Pathe des Kindleins an, obgleich das letztere trotz seiner Stattlichkeit doch nicht durchweg geeignet ist, dem Ruhm des Virtuosen neuen Glanz zu verleihen. Wie immer, sobald ein Nichtgeiger — als solcher erschien mir Hr. Raff — Concerte für die Violine schreibt, fehlts an dem reizenden Figurenwerk, den duftigen Arabesken, an all den kleinen Blüthen, welche nur aus der genauen Kenntniss des Instruments erwachsen können. An technischen Schwierigkeiten ist kein Mangel; die Elemente dazu gab wahrscheinlich Raff selbst, den weiteren Ausbau — so denke ich mir das Verhältniss — übernahm Wilhelmj, es sind ausgesucht und niegehört böse Stellen darin, sie contrastiren manchmal mit der Einfachheit kurz zuvor oder bald nachher.

Der zweite Theil des Programms enthielt ein Ganzes für sich, elf Stücke aus einem Stück, ich meine Lassen's Musik zu der Trilogie „Die Nibelungen" von Hebbel. Eine Reihe kleinerer Tonbilder für Orchester, mit dem ganzen Ernste eines deutschen Mannes concipirt, mit dem ganzen Geschick eines fachkundigen Meisters ausgeführt. Durch kurze Ueberschriften war der ungefähre Inhalt angedeutet, nähere Erklärungen sollte ein sogenannter verbindender Text geben, — es war schon mehr ein zerreissender, den wir hörten. Ich vermuthe, der Declamator las Excerpte aus Hebbel oder Simrock vor, — nur die Heunen aus dem Heunenland (statt Hunnen und Hunnenland) sind mir in der Erinnerung verblieben. Der Redner trug das so vor, wie man etwa ein Protokoll, eine Anklageschrift u. dgl. verliest. Abgesehen von dem unzulänglichen Organ, dem störenden Dialekt, schien ihm jedes Verständniss für eine derartige Aufgabe zu fehlen, und es ist unbegreiflich, wie man solch grausamen Scherz wagen konnte. Ich bin überzeugt, das Directorium hat nicht Schuld daran, unvorhergesehene Hindernisse, widrige Umstände u. s. w. kreuzen oft die besten Pläne. Man war entrüstet! Es kostete Mühe, der Aufregung Herr zu werden; Viele wollten mit Eclat opponiren. Als es einmal hiess: „Was soll ich noch sagen?" antwortete man ringsum: Nichts! Grassirte so einerseits der ärgste Dilettantismus, so schaltete und waltete — glücklicherweise — auf der anderen Seite ein hochbegabter Künstler, der durch Töne wieder gut machte, was durch das Wort verbrochen wurde.

Vier Themas, alle fest umschrieben, — sie repräsentiren Siegfried, Brunhild, Kriemhild und Hagen — durchdringen in lebenund einheitgebender Weise und überaus kunstreichem Wechselspiel das ganze Werk. Besonders tritt das Kriemhild-Motiv hervor, als eine der schönsten Inspirationen! Lassen's „Nibelungen" sind noch Manuscript, ihr Erscheinen steht jedoch bevor. Des verbindenden Textes können sie allenfalls entbehren, es genügen schon die Angaben: Hagen und Kriemhild, Kriemhild's Verzweiflung, u. s. w. Nur eine Nummer ist melodramatisch behandelt, diese müsste freilich unter Umständen wegbleiben. Findet sich ein Mann, in der Redekunst bewandert, desto besser!

Den letzten Theil des Programms eröffnete Fitzenhagen, der vortreffliche Violoncellist, mit einem Concert von Rubinstein; die Composition ist gerade kein Ausbund an Liebenswürdigkeit, mühselig schleppt sie sich hin, trocken und gemacht klingt sie, — schade, dass die Ritter vom Bogen nicht auch die Helden der Feder sind; ich will sagen, es bliebe schon das Allerbeste, wenn die Virtuosen im Stande wären, sich ihre Aufgaben selbst zu stellen. „Am Schlusse wurden Erfrischungen gereicht!" könnte man sagen. Als solche erwiesen sich zwei Lieder von Wagner (Studien zu „Tristan und Isolde"), meisterlich gesungen von Frau Merian-Genast, und endlich desselben Meisters Huldigungsmarsch für Orchester, dirigirt vom Hofcapellmeister Reiss.

Bei diesen fünf Concerten wollte es der Verein ursprünglich bewenden lassen; als klingenden Dank für unsere opferwilligen Gastgeber hatte das Directorium noch eine Matinée angesetzt und dazu nur „Einladungen" ergehen lassen. Zum letzten Male versammelten wir uns am anderen Tage in dem Hanu'schen Saale. Das Clavierquintett von Brahms (F moll Op. 34) machte den Anfang. Die bewährtesten künstlerischen Kräfte wirkten hier zusammen. Am (leider offenen!) Piano sass Frl. Marie Hertwig, das Streichquartett bestand aus den HH. Heckmann, Fleischhauer, Jacobsohn, Fitzenhagen. Die Vorbereitungen waren die sorgfältigsten gewesen, das Zusammenspiel liess nichts vermissen. Eine rechte Erbauung hat mir trotz alledem die Composition nicht gewährt. Man machte viel Rühmens vom Scherzo, ich fand aber nur Cyklopenarbeit, eisernen Spass! Dann verfällt Brahms hier wie so oft in greisenhaftes Sinnen; blutlose Gestalten tanzen dann auf dunklem Grunde, Jacob Böhme erzählt, Todtengräber und Leichenbitter unterhalten sich. Unter grossen Schmerzen ist Vieles geboren und bekümmert klingt Manches.*) Das Verhältniss zwischen Flügel und Quartett war von meinem Platze aus ein ungünstiges; — früher gehörte Werke derselben Gattung haben einen ungleich besseren Eindruck hinterlassen.

Drei der schönsten Lieder von R. Franz, „Widmung", „Umsonst", „Im Wald" sang Hr. Leop. Müller aus Weimar. Seit ich den jungen Künstler das letzte Mal gehört, hat er unleugbar grosse Fortschritte gemacht. An die Stelle des weichlichen, verschwommenen Wesens von ehedem ist eine männlichere Ausdrucksweise getreten, welche zu den allerbesten Hoffnungen berechtigt. Mit besonderer Theilnahme habe ich die „Schilflieder" von Klughardt verfolgt. Es sind Phantasiestücke, vier an der Zahl; der Anregung Lenau's verdanken sie ihre Entstehung. Schon die seltene Zusammenstellung: Clavier, Oboe, Bratsche erweckte ein besonderes Interesse, welches sich von Satz zu Satz steigerte. Die Ausführung (Klughardt, Ludwig, Fleischhauer) war tadellos; der Componist ist nicht nur ein sehr begabter Tonsetzer, sondern auch ein ganz vorzüglicher Pianist. Leider war aus dem Programm nicht zu ersehen, ob die „Schilflieder" bereits erschienen sind, jedenfalls will ich sie hierdurch wärmstens empfohlen haben. Zwei Lieder von Liszt sang nun Frl. Reiss, Hofopernsängerin aus Weimar, zwar mit vorwiegend bühnenhafter Stimme, aber echt dramatischem Ausdruck. Vom zweiten: „Es muss ein Wunderbares sein" wurde stürmisch die Wiederholung begehrt.

Als Leistung ersten Ranges habe ich den Vortrag des Streichquartettes A moll (Op. 132) von Beethoven zu registriren. An der Spitze Wilhelmj, ausser ihm noch die HH. Jacobsohn, Fleischhauer, Fitzenhagen, Jeder mit der schweren Aufgabe so vertraut, dass das Fehlen der Proben durch keinen Fehler verrathen wurde. Das Andante für Violoncell, einem Streichquartette des russischen Componisten Tschaikoffsky entnommen, arrangirt

*) Gegen eine solche Beurtheilung des Brahms'schen Quintettes dürften mit uns alle diejenigen ernstlichst protestiren, welche dieses Werk näher kennen.
D. Red.

und gespielt von Fitzenhagen, soll angesprochen, Frl. Marie Klauwell zwei Liszt'sche Lieder ganz reizend gesungen haben. Des Guten war zuviel und die Hitze sehr drückend!

Mit Liszt begann das Fest, mit ihm schloss es auch, unabsichtlich war er auch in dieser Hinsicht das A und O desselben. Dass er überhaupt während der ganzen Zeit als Mittelpunct betrachtet wurde, versteht sich von selbst. Seine Bedeutung als Künstler, seine gewinnende Liebenswürdigkeit als Mensch sichern ihm diesen Ehrenplatz überall.

Die Meisten verliessen Cassel bereits im Laufe des Montags; die Zurückgebliebenen kamen Abends noch einmal zusammen in der Villa des Hrn. Hochstätter. Auf Anregung des Hrn. Luckhardt fand nach dem letzten Concert, der allerletzten Matinée noch eine unwiderruflich letzte Soirée statt. Erst ging es ganz ernst her, die Damen Breidenstein, Hoffmeister und Klauwell sangen, die HH. Fitzenhagen, Heckmann und v. Schlözer spielten noch etwas zum Abschied: zuletzt gelang es dem Humor, die Herrschaft des Augenblickes an sich zu reissen. Unter mancherlei Kurzweil verfloss der Rest des Abends und ein Theil der Nacht obendrein. Am liebsten hätten wir uns da draussen in der Akazienallée Hütten gebaut, — ein gar feines Stückchen Erde hat sich College „Felix" ausgesucht. Aber was halfs? wir mussten davon.

Die Sonne des anderen Morgens verhiess uns nur noch angenehmes Reisewetter, nichts Anderes mehr. Das Fest war zu Ende, allons! nach Haus! Fort ging es durch finstere Tunnel und heitere Thäler, an stolzen Burgen und lachenden Bergen vorbei, immer weiter, bis endlich das Ziel der Fahrt, die Weltstadt Berlin, erreicht war. Wilhelm Tappert.

## Bericht.

**München.** 9. Juli. Heute habe ich Ihnen über einen höchst originellen Genuss zu berichten, der gestern Abend den Freunden der Tonkunst zu Theil ward. Die k. Musikschule führte mit ihren Zöglingen die vollständige „Zauberflöte" im k. Theater am Gärtnerplatze auf, und so kühn das Unternehmen schien, so äusserst befriedigend war das Resultat. Die Besetzung lautete wie folgt: Sarastro — Hr. Wilh. Dengler; Tamino — Hr. Hesselbach; Königin der Nacht — Frl. Louise Briegleb; Pamina — Frl. Ottiker, Papageno — Hr. A. Fuchs; Papagena — Frl. A. Mahler; Monostatos — Hr. M. Fleisch; erster, zweiter Priester — Hr. Rud. Engelhardt, Hr. W. Mayer; erste, zweite, dritte Dame — Frl. Ida Herbeck, Frl. Kath. Gassner, Frl. M. Prell; erster, zweiter, dritter Genius — Frl. Car. Hummel, Frl. A. Kronenbitter, Frl. Bab. Giehrl; erster, zweiter Geharnischter — Hr. Bussmann (Amerika), Hr. W. Mayer; sämmtlich Schüler und Schülerinnen des Hrn. Jul. Hey. Der Chor wurde von Schülern und Hospitanten der obersten Chorgesangsclasse gebildet, und das Orchester bestand gleichfalls mit Ausnahme der Trompeten und Posaunen nur aus Schülern der genannten Anstalt. Die Leistungen sämmtlicher Mitwirkenden, ganz besonders jedoch die des Papageno, der Papagena und Pamina waren derart, dass man vergessen konnte, Schüler vor sich zu haben, und wer sich früherer Vorstellungen der „Zauberflöte" auf dem Hoftheater erinnert (nachgerade gehören Aufführungen Mozart'scher Opern zu Seltenheiten, was nur insofern nicht zu beklagen ist, als sie meist ziemlich unvorbereitet sind), musste gestehen, dass die Terzette der Damen und Genien selten so rein und zart gesungen wurden, wie am gestrigen Abend von den jugendlichen Sängerinnen. Grosses Lob verdient ferner die deutliche Aussprache sämmtlicher Mitwirkenden; ebenso war es eine Lust, den bezaubernden Instrumentalphrasen des unsterblichen Meisters zu folgen, die in dem vortrefflich akustischen Hause weit besser zur Geltung kamen, als im grossen Theater. Dass die k. Musikschule ihre Zöglinge auf solche Weise mit dieser Perle der Kunst vertraut macht, dass ihnen Gelegenheit geboten wird sich Mozart Satz für Satz in Geist und Herz zu prägen, ist ein Verdienst, welches nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Am Schlusse der Vorstellung wurden Gesanglehrer Hey, Hofcapellmeister Wüllner und Regisseur Sigl nebst allen Darstellenden von dem zahlreich anwesenden Publicum jubelnd gerufen. M.

## Concertumschau.

**Baden-Baden.** 5. Matinée für classische Musik: Cmoll-Symphonie von J. J. Abert, Largo appassionato für Orchester von Beethoven-Könnemann, Claviervorträge des Frl. Anna Meyer, Violinvorträge des Hrn. Vieuxtemps.

**Berlin.** Kirchenconcert des Märkischen Centralsängerbundes am 14. Juli: Chöre von Kreutzer, Schnabel, Beethoven und Luther, Arien von Mendelssohn, Händel und Graun, gesungen von Frl Maass, Orgelvorträge der HH. Dienel (Werke von S. Bach und Händel) und Franz (Phantasie von Schellenberg).

**Chemnitz.** Geistliche Musikaufführung in der St. Jacobikirche am 3. Juli: „Grosser Gott, mein Vater", Choral von F. Schneider, „Ave maris stella" und „Ave Maria" von Liszt, „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus Dei" aus der 2. Messe für Männerstimmen von R. Volkmann, „Sanctus" von Bortniansky etc.

**Eisenach.** Concert des Kirchenchors am 8. Juli: Präludium und Fuge für Orgel von J. S. Bach (Hr. Hoforganist Krause), Motetten von J. Ch. Bach („Der Gerechte", „Herr, nun lässest du deinen Diener", „Fürchte dich nicht", „Der Mensch vom Weibe geboren", „Sei getreu", sämmtlich zum 1. Mal zur Aufführung gelangend), Arien für Sopran von J. S. Bach und G. F. Händel. Nach einem uns zugegangenen Bericht ist dieses Concert in jeder Beziehung hohen Lobes werth gewesen.

**Farmington** (Conn.). Soiréen für Kammermusik in Miss Porter's Young Ladies' School am 24. und 25 Juni: Claviertrios von Haydn, Schumann (in Fdur), Mendelssohn (in Dmoll) und Beethoven (Op. 70, No. 1), Sonaten Op 47 und Op. 57 von Beethoven, Bmoll-Scherzo von Chopin, Intermezzi, Op. 4, von Schumann, Violoncellsoli von Bargiel (Adagio) und F. L. Ritter. Ausführende waren die HH. Mills (Pianoforte), Thomas (Violine) und Bergner (Violoncell).

**Jena.** Zum Besten der Beethoven-Stiftung veranstaltetes Concert der Singakademie am 16 Juli: Präludium und Fuge von S. Bach, Motette von Hammerschmid, „Pastorale" von Händel, „Pater noster" und „Ave Maria" von Liszt, Arioso für Bassstimme aus „Josua" von Händel, „Stabat mater speciosa", Hymnus von Liszt, „Die heilige Nacht" (aus den „Palmblättern" von Gerok) für zwei Soprane, Alt, Violine und Orgel von E. Lassen, Missa quatuor vocum von Liszt. Gesangsoli: Frl. Klauwell (Leipzig), HH. Meffert, Klughardt (Weimar) und Krause (Berlin). Orgelsolo: Hr. Baumgarten.

**Schandau.** Künstlerconcert von Frau Marie Repuschinska und Hrn. G. Leitert: Claviercompositionen von R. Schumann („Die Davidsbündler"), G. Leitert, Coenen, Beethoven und Liszt, Gesangstücke von Rossini, H. Litolff, R. Schumann, F. Liszt, A. Horn und H. Proch.

**Sondershausen.** 6. Lohconcert: „Die Weihe der Töne", Symphonie von Spohr, Ouverturen von Mendelssohn („Meeresstille und glückliche Fahrt") und Reinecke („Manfred"), zwei Balletmusiken aus „Rosamunde" von Schubert, Esdur-Clarinetteoncert von J. Rietz (Hr. Schomburg). — 7. Lohconcert: 8. Symphonie von Gade, Ouverturen von W. St. Bennett („Die Waldnymphe") und Schumann („Genovefa"), Serenade für Streichorchester von R. Volkmann, Trauermarsch von Schubert-Liszt, Concertphantasie für Contrabass (Hr. R. Laska aus Cassel).

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Während des Herbsturlaubes des Hrn. Niemann wird im k. Opernhaus Hr. Th. Wachtel sen. gastiren. Im Kroll-Theater führte Hr. Wachtel jun. am 7. und 11. d. M. als Raoul, am 9. als Postillon, am 14. als Lyonel in „Martha" sein Gastspiel weiter. Ebenda gastirte am 11. d. M.

wiederholt Frau Minna Wagner als Valentine und debutirte am 14. d. M. Frl. Krüger vom Stadttheater in Danzig als Nancy in „Martha". — **Dresden.** Die Generaldirection des Hoftheaters ist mit dem Tenoristen Hrn. Adolfi vom Strampfer-Theater in Wien bezüglich Engagement als Spieltenor und Operettensänger für das neue Theater in der Neustadt, welches ebenfalls unter königlicher Verwaltung steht, in Unterhandlungen getreten. Am 10. d. M. trat Hr. Decarli im k. Hoftheater als Walther Fürst im „Tell" als Gast auf. — **Hamburg.** Frau Destinn-Löwe, früher Mitglied des Hofoperntheaters in Wien, zuletzt in Italien wirkend, wird im September im Stadttheater zu Hamburg auf Engagement singen. — **Leipzig.** Als vierte, fünfte und sechste Gastrolle gab Frl. Ilma v. Murska die Dinorah (am 9. d. M.), die Lucia (am 12. d. M.) und die Amine („Nachtwandlerin"), am 17. d. M.). Ferner setzten ihr Gastspiel fort: Hr. Randolfi aus New-York als Lord Heinrich Ashton, Hr. Hajós vom k. Nationaltheater in Pest als Edgardo und Elwino; Hr. Speith vom herzogl. Hoftheater in Dessau als Raimund in „Lucia von Lammermoor" (am 12. d. M.) und Frl. Steinhauser vom k. k. Hofoperntheater in Wien als Therese in der „Nachtwandlerin" (am 17. d. M.). Im Franzius-Theater in Gohlis debutirte am 12. d. M. Frau Pauline Pollack vom Stadttheater zu Hamburg als Azucena im „Troubadour". — **Prag.** Im Kralovské zemské ceské divadlo trat am 10. d. M. Hr. Andreoli di Stagno von der Madrider Hofoper als Lyonel in „Martha" auf. — **Wiesbaden.** Für die Hofbühne sind die Altistin Frl. Lutterotti aus Hannover und der Bassbuffo Strobel aus Lemberg engagirt worden.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 13. Juli: „Magnificat" von G. B. Martini; „Wie lieblich sind deine Wohnungen" von M. Hauptmann. Nicolaikirche am 14. Juli: „Sanctus" von Hummel. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 7. Juli: „Sanctus" für Chor a capella von D. Bortniansky. Am 14. Juli: „Ad te, Domine, levavi animam meam", Chor von W. H. Veit. St. Jacobikirche am 7. Juli: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben", Hymne von W. A. Mozart. Am 14. Juli: „Herr, schau herab auf unsre Noth", für Chor a capella von S. Jadassohn. — **Dresden.** Frauenkirche am 13. Juli: Fuge für Orgel (sechsstimmiges Ricercare in C moll aus dem „Musikalischen Opfer") von J. S. Bach; „Meine Seele ist stille zu Gott", Motette von M. Hauptmann; „Wenn wir in höchsten Nöthen", Choralvorspiel von J. S. Bach; „Das Glück des Erdenlebens", Arie von Stab. Am 14. Juli: „Gott widerstehet dem Hoffärtigen", Cantate von A. Bergt. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 14. Juli: Missa brevis in C von Mozart mit Einlagen von Albrechtsberger und L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche am 14. Juli: Messe von L. Weiss mit Einlagen von C. Czerny. Dominicanerkirche am 14. Juli: Messe in C von Kempter mit Einlagen von C. Czerny und C. Wolf. Kirche unter den Weissgärbern am 14. Juli: Krönungs-Messe von Mozart mit Einlagen von L. Weiss und L. Rotter.

## Opernübersicht.

(Vom 7. bis 14. Juli.)

**Leipzig.** Stadtth.: 7. Troubadour; 9. Dinorah; 12. Lucia von Lammermoor. Franzius-Th. in Gohlis: 8. Freischütz; 10. Postillon von Lonjumeau; 12. Troubadour; 14. Schöne Galathea. — **Berlin.** Kroll-Th.: 7. u. 11. Hugenotten; 8. Stradella; 9. Postillon von Lonjumeau; 10. Barbier von Sevilla; 12. Figaro's Hochzeit; 13. Czaar und Zimmermann; 14. Martha. Königstädt. Th.: 7. u. 8. Fra Diavolo; 10. u. 11. Nachtlager von Granada; 14. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 7. Zehn Mädchen und kein Mann; 9. Hanni weint, Hansi lacht; 10. Flotte Bursche. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 8. Robert der Teufel; 10. Wilhelm Tell; 13 Lohengrin. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 13. Schöne Helena. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und National-th.: 7. Hugenotten. — **Prag.** Neustädt. Th.: 7. Lustige Weiber von Windsor; 11. Lucia von Lammermoor. Kralovské zemské ceské divadlo: 10. Marta; 12. Hugenotti. — **Wien.** Carl-Th.: 7. Meisterschuss von Pottenstein (G. v. Zaytz); 8. Salon Pitzelberger (Offenbach); 9. u. 11. Leichte Cavallerie; 10. Pariser Leben; 12 Fleurette. Theater an der Wien: 7. Orphée aux enfers; 8. u. 9. La belle Hélène.

## Journalschau.

Echo No. 28. Nachrichten und Notizen. — Beilage: Petrarca über Musik. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 28. Besprechung des Requiems von F. Lachner. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 29. Zu P. Lobmann's Fragen. — Berichte und Notizen.

Urania No. 6. Lieder von F. A. Muth. — Beschreibung der Royal Albert Hall-Orgel in London. Von O. Dienel. — Besprechungen. — Aufführungen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die von vielen Blättern nachgedruckte Mittheilung, dass das nächste Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Stuttgart statthaben werde, ist, wie uns von zuverlässiger Seite bedeutet wird, zum mindesten eine verfrühte.

* Die „L. N." schreiben: Unter dem Vorsitze der HH. Roderich Benedix und Hofrath Dr. Marbach hat am Sonntag die statutengemässe Generalversammlung der deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten stattgefunden. Den wichtigsten Theil der Verhandlungen bildete der von Wichert und Genossen gestellte, mit überwiegender Majorität angenommene Antrag: „Die Benutzung der Genossenschaftsagentur dergestalt für alle Mitglieder obligatorisch zu machen, dass dieselben sich verpflichten sollen, durch diese allein, mit Ausschluss jeder anderen Agentur, ihren Verkehr mit den Bühnen (wofern sie solchen nicht direct zu unterhalten vorziehen) vermitteln zu lassen". — Der seitherige Director der Genossenschaftsagentur, Hr. Deutschinger, dessen Thätigkeit, sowie die des zum Syndikus ernannten Hrn. Adv. Gerhard von hier, rühmende Anerkennung fand, scheidet aus diesem Wirkungskreise, da er die Leitung des Stadttheaters zu Rostock übernimmt. In letzter Zeit war Hr. Deutschinger bereits durch Hrn. v. Ledebur in genannter Stellung vertreten gewesen.

* In der „Neuen Berl. M." lesen wir unter Hannover: „Der hiesige Ausschuss für Errichtung eines Marschner-Denkmals tritt soeben endlich mit einem Concurrenzschreiben hervor. Da Deutschland zu dem Denkmal beiträgt, so sei hier erwähnt, dass dasselbe in einer in Bronce auszuführenden Statue Marschner's, etwas über Lebensgrösse, bestehen und in der Nähe des hiesigen Schauspielhauses seinen Platz finden soll. Sehr lebhaft ist der Antheil Deutschlands nicht gewesen, denn das Comité hat nach jahrelangem Sammeln nur 9000 Thlr. für das Denkmal zur Verfügung; concurrirende Künstler müssen die Herstellung des Monumentes für diese Summe garantiren. Entwürfe sind bis zum 1. November d. J. hierher zu senden, werden durch vier Wochen öffentlich ausgestellt, worauf binnen acht Tagen die Entscheidung durch das Schiedsgericht (Bildhauer von Bandel, Münzmedailleur Bremer, Hofmaler Kaulbach, Hofbaurath Molthan und Architekt Schuch) erfolgen wird. Der beste Entwurf wird mit 300 Thaler prämiirt; wenn dem Urheber aber die Ausführung übertragen wird, fällt die Prämiirung weg."

* Die „Coblenzer Ztg." berichtet aus Coblenz: „Ein seltener Genuss steht unserer Stadt bevor. Am 28. Juli feiert hierselbst der Rheinische Sängerbund sein gewöhnliches Jahresfest, und der hiesige Männergesangverein „Concordia" sein 25jähriges Bestehen. Die Vereine von Crefeld, Aachen, Bonn, Cöln und

Neues nehmen an der Feier Theil, von der wir uns bei solchen Kräften Glänzendes versprechen können. Besonders hervorgehoben zu werden verdient, dass ein Werk des berühmten Componisten Johannes Brahms, „Rinaldo“, in dem Concerte vom 28. zum ersten Male bei uns zur Aufführung kommt. Wahrscheinlich wird der Componist unsere Stadt mit seinem Besuche beehren. Professor Wilhelmj und Dr. Gunz, k. Hofopernsänger aus Hannover, haben ihre Mitwirkung zugesagt. Da Hr. Musikdirector Maszkowski, ein Mann von hervorragender Tüchtigkeit, die musikalische Leitung übernommen, so sind wir gewiss, dass auch diesmal Coblenz anderen Städten nicht nachstehen wird.“

* Man schreibt aus Mannheim: „Sicherem Vernehmen nach soll für die hiesige Bühne die Möglichkeit vorliegen, einen der ausgezeichnetsten Dirigenten der Jetztzeit, H. v. Bülow, unter sehr günstigen Bedingungen zu gewinnen. Je mehr das hiesige Publicum davon überzeugt ist, dass durch die seit vielen Jahren bestehende Lahmheit in der oberen Leitung die musikalischen Leistungen unseres Theaters unter das Niveau der Mittelmässigkeit herabgesunken und nur mit äusserster Anspannung aller Kräfte wieder zu ihrer früheren Blüthe emporzutreiben sind, um so willkommener würde den Bewohnern Mannheims wohl die Acquisition eines Mannes sein, an den sich der belebende Hauch eines neuen Princips und der Ruhm einer unbestrittenen Meisterschaft knüpft. Umsomehr dürfte es aber befremden, wenn die verwaltende Behörde auf den hier angedeuteten Weg verzichten und es lieber mit einer Mittelmässigkeit versuchen wollte, die durch Connexionen und vielseitige Verbindungen gestützt, in der früheren Weise den alten Thespiskarren mit allen seinen Schäden und Flecken weiter zu schieben unternehmen würde. Dass die blosse Routine nichts Schöpferisches zu leisten im Stande ist, davon kann ein Blick auf die Führung der öffentlichen Angelegenheiten Mannheims und der Vergleich zwischen sonst und jetzt jeden Unbefangenen überzeugen, und ebenso dürften die Erfahrungen, die wir hier in den letzten Jahren auf allen Gebieten gemacht haben, auf das Unwiderleglichste darauf hinweisen, dass bei der Wahl eines Mannes auf einen einflussreichen Posten die persönliche Tüchtigkeit in seinem Berufe, hier also die künstlerische Begabung und ein charaktervolles Streben, und nicht Nebeneigenschaften, in denen er noch so gross sein mag, maassgebend sein müssen. So wollen wir also nicht hoffen, dass anstatt einer gründlichen Reform unserer musikalischen Zustände vor unseren Augen das traurigste aller Flickwerke aufgeführt werde.“ — Dieser Artikel erfuhr in einigen Puncten eine öffentliche Entgegnung, aus der wir zugleich erfahren, dass Hr. Hofcapellmeister Reiss aus Cassel der vom Mannheimer Hoftheatercomité Bevorzugte ist. Trotz seinen etwas abweichenden Ansichten ersieht aber auch der letztere Referent nur in der Gewinnung des Hrn. v. Bülow das einzige Heil für das Musikleben Mannheims. Wir für unseren Theil können nicht recht fassen, dass hierbei erst die Presse die leitenden Persönlichkeiten auf die richtige Fährte bringen muss.

* In Weimar geht man mit der Gründung einer Orchesterschule um, deren vornehmlichster Zweck die Erziehung tüchtiger Orchestermusiker sein und die Mitte September eröffnet werden soll. Die Leitung wird Capellmeister Prof. Müller-Hartung übernehmen, und als Lehrer werden ausser dem Genannten Capellmeister Lassen, Musikdirector Klughardt und die trefflichen Mitglieder der grossherzogl. Hofcapelle HH. Walbrül, Demunk, Ahrens, Freyberg, Friedrichs, Grosse, Immisch, Kalleuberg, C. Kiel, F. Kiel, Machts, Saul, Uschmann, Winkler und Wissler in Thätigkeit kommen.

* Das Provinzialgesangfest, welches der Märkische Centralsängerbund vom 14.—16. Juli in Berlin abhielt, umfasste ein Kirchenconcert und ein (nur 51 Nummern bietendes) Hauptconcert.

* Eine von S. Thalberg hinterlassene, angeblich grosse und seltene Collection von Originalpartituren und Autographien berühmter Componisten soll in Kürze in London zur Versteigerung gelangen.

* Am Himmel der Tonsetzer ist ein neues Gestirn von ausserordentlicher Bedeutung mit Liedern unter Op. 40 und 41 aufgegangen: Hr. C. E. Partzsch. Gustav Germann's Verlagshandlung, welcher die Veröffentlichung dieser Compositionen zu danken ist, charakterisirt den gen. Künstler so: „Carl Partzsch ist von genialer Bedeutung, bedeutender Tiefe der Gedanken und des Gefühls, sowie von grossem musikalischen Wissen und Gestaltungsvermögen, eine wahrhaft poetische, von Begeisterung durchdrungene Natur“ etc. Damit diese Lobpreisung nicht verfänglich werde, wollen wir noch erwähnen, dass demselben Munde nachfolgender Weihrauch über die Componisten F. Abt und J. Lammers entströmt: „Ihre Genialität (!) ist anerkannt . . . . Niemand wird ihren Werken Poesie (!) der Gedanken und Schönheit wie Gediegenheit der Form absprechen wollen!“ — So ein Circular der gen. Verlagshandlung!

* Die grossen nationalen Musikmeetinge im Sydenhamer Krystallpalast fanden am 4. d. M. ihren Abschluss.

* Das 3. Prüfungsconcert der k. Musikschule in München bot eine Aufführung von Mozart's „Zauberflöte“, und zwar, wie auch ein dortiges Blatt es als das Bedeutsame an der Sache, der Aufführung den Charakter eines Ereignisses seltener Art gebend, bezeichnet, mit Besetzung der Rollen, der Chöre und des Orchesters durch Schüler und Schülerinnen der Anstalt. Das Hauptverdienst um die allgemein als höchst gelungen belobte Ausführung hat sich der Gesanglehrer des Institutes, Hr. Jul. Hey, erworben, dessen Schule die jungen Solisten ohne Ausnahme angehörten, und der oben citirte Referent hat ganz Recht, wenn er dieser Anstalt zu solchem Lehrer und Erfolg Glück wünscht, da gerade die Pflege des Sologesanges das an den meisten Musikschulen schlechtest bestellte Fach ist. Wir halten es für Pflicht der musikalischen Fachblätter, die ganz besondere Aufmerksamkeit auf einen solchen Lehrmeister im Gesange hinzulenken.

* Das neue Breslauer Stadttheater wird bestimmt am ersten October unter Leitung des Hrn. Schwemer eröffnet werden. In das Opernrepertoire dieser Bühne sollen alsdann auch die früher daselbst gänzlich fehlenden Wagner'schen Opern aufgenommen werden; schon jetzt arbeitet man eifrig an den scenischen Vorbereitungen zu „Lohengrin“ und „Tannhäuser“.

* Im Laufe der ersten fünf Monate dieses Jahres sind unseres Wissens nicht weniger als 30 neue italienische Opern (zum weitaus grössten Theil in Italien selbst) zur erstmaligen Aufführung gelangt; es waren dies: „Il Franco Bersagliere“ von Antonietti (Taganrog im Azow'schen Meere), „Oreste“ von C. Alberti (Neapel), „Il Muratore di Napoli“ von Aspa (Teatro Carruti zu Cagliari [Insel Sardinien]), „Rosetta“ von Avolio (Neapel), „Il Bandito“ von dem verstorbenen L. Boccaccio (Savigliano), „Catarina di Belp“ von Bozzeli (Teatro Balbo zu Turin), „Reginella“ von Braga (Teatro Civico zu Cagliari), „Macco“ von Bruti (Teatro Brunetti zu Bologna), „Il Paria“ von Burgio (Pergola-Theater zu Florenz), „Costanza di Francavilla“ von Coppa (Teatro Civico zu Cagliari), „La Colpa del cuore“ von Cortesi (Teatro regio zu Turin), „Evelina“ von Corrado (Casale), „I Prodi di Mosca“ von Fenzi (Taganrog), „Maria di Torre“ von Fornari (Teatro filarmonico zu Neapel), „Il Conte di Monreale“ von Gandolfi (Teatro Carlo Fenice zu Genua), „Fatima“ von Impollomeni (Teatro Garibaldi zu Palermo), „Il Capitano Nero“ von Magotti (Teatro Brunetti zu Bologna), „Romeo e Giuletta“ von Marchetti (Teatro Fenice zu Venedig), „L'Ombra bianca“ von Miceli (Teatro nuovo nazionale zu Neapel), „Zorilla“ von Nani (Teatro Rossini zu Neapel), „Le Nozze per astuzie“ von Panizza (Calcutta), „Manfredo“ von Petrella (Teatro San Carlo zu Neapel), „Olema“ von Pedrotti (Modena), „Gilda“ von Salomé (Teatro Mercadante zu Neapel), „Il Bubbeo e l'Intrigante“ von Sarria (Teatro Rossini zu Neapel), „Riccardo duca di York“ von Sassaroli (Teatro Doria zu Genua), „Il Maëstro del Signorino“ von Soffredini (Livorno), „Aïda“ von Verdi (Mailand, Padua etc.), „Selvaggia“ von Viceconte (Neapel), „Il Paria“ von Villafiorita (Teatro della Pergola zu Florenz). Die meisten dieser Opern hatten einen im Ganzen günstigen Erfolg; zwei derselben

(Petrella's „Manfredo" und Verdi's „Aida") fanden geradezu enthusiastischen Beifall; dagegen fielen Aspa's „Muratore di Napoli", Burgio's „Paria", Fenzi's „Prodi die Mosca" und Viceconte's „Selvaggia" vollständig durch. — Ferner wurden im Laufe der oben bezeichneten Frist noch eine Reihe neuer Opern namhaft gemacht, bei denen wir jedoch nicht ermitteln konnten, ob dieselben schon aufgeführt wurden oder nicht. Wir lassen hier noch eine Uebersicht dieser Opern folgen, ohne indess für unser Verzeichniss Vollständigkeit in Anspruch zu nehmen: „Marcellina" von Anteri (für das Pergola-Theater zu Florenz bestimmt), „Beatrice Cenci" von Aragona, „Guzmann il buono" von Baraldi (für das Liceo-Theater zu Barcelona), „Astolfo Cavalcante" von Bensa (für die Pergola zu Florenz), „Guido di Morand" von Bertini (für Odessa), „Ero e Leandro" von Boito, „Bi Ba Bu" von Buonomo, „Vitalina" von Carrudo, „Il Conte di varna" von Consolini, „Diana di Meridor" von Cortesi, „La Fiera" von Delfino, „Patria" von Bernardi, „Il Burgravi" von Frontani, „Luigi XI." von Fumagalli, „Catarina di Guisa" von Gandolfi (für das Teatro communale zu Catania [Insel Sicilien]), „I Maledetti" von Giovannini (für den Verleger Ricordi in Mailand componirt), „I Normanni a Salerno" von Marzano (für Salerno), „Teodolinda" von Mercuri (für San Marino), „La Sonnambula" von Miceli, „Gitana" von Pisano, „Ivanhoe" von demselben, „Corinna" von Rebora, „Marcellina" von Righi, „Roberto dei Gherardini" von Rodoerato (für die nächste Stagione des Politeama-Theaters zu Mailand), „La Zingara" von Rozzano, „Evangelina o. i Profughi d'Acadia" von Schepis, „Valentina" von Serrao (für das Teatro Mercadante zu Neapel), „Regina" von Tupputi (für das Politeama-Theater zu Neapel).

* Die komische Operette: „Die beiden Geizigen" des in Dresden lebenden Componisten Louis Schubert erfreute sich bei ihrer neulichen erstmaligen Vorführung daselbst einer günstigen Aufnahme.

* Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat für die Leitung ihrer Concerte in der kommenden Saison den Componisten Brahms gewonnen. In die Programme, welche bereits festgestellt sind, wurden von grossen Werken Handel's „Samson", Mendelssohn's „Walpurgisnacht", zwei Cantaten von J. S. Bach und das Requiem von Cherubini aufgenommen.

* Hr. Julius Schuberth, Chef der Firma J. Schuberth & Co., hat soeben seine neueste Reise von Amerika nach Europa in jugendlicher Rüstigkeit vollendet. Er wird den Sommeraufenthalt in Deutschland zur Neubearbeitung seines musikalischen Handlexikons benutzen.

* Ole Bull ist am 8. Juli von Amerika über England in seine Heimath Norwegen zurückgekehrt.

**Auszeichnung.** Der deutsche Kaiser hat dem Leipziger Capellmeister Hrn. W. Mühldorfer aus uns unbekanntem Grunde die grosse goldene Medaille für Kunst verliehen.

**Gestorben.** In New York starb am 10. Juni der Baritonist Heinrich Reinecke.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*In Sicht:*

Friedrich Hegar, „Hymne an die Musik", für Chor, Soli und Orchester.

— — Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters.

**Berichtigungen.**

No. 28, S. 440, Sp. 1, 15. Z. v. u. ist „Leser" statt „Lehrer" zu lesen. — In No. 29 muss der 3. Schlüssel in der 3. Rebuslösung eine Linie tiefer stehen.

**Briefkasten.** *R. L.* in *M.* Jene allgemein gefallen habenden Lieder von O. Lessmann sind als Op. 15 bei Bote & Bock in Berlin erschienen. — *J.* in *C.* Sie haben richtig gelesen. — *L. K.* in *B.* Sie irren sich zum Theil. Nur dies wird als Factum erzählt, dass er nach Erscheinen jenes Artikels von W. zu Hrn. D. gelaufen sei, um diesem gegenüber sich rein zu waschen. — *C. Schl.* in *A.* Wir sind dem sauberen Treiben auf sicherer Fährte. Wir danken Ihnen trotzdem für die Bemühungen in dieser Sache.

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Leipzig, den 26. Juli 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 31.



## Die Musik im Sprichwort.

Von **Wilhelm Tappert.**

(Schluss.)

Die Blasinstrumente haben wegen ihrer Mannichfaltigkeit und anlässlich ihres vielseitigen Gebrauches eine Menge sprichwörtlicher Redensarten veranlasst. Soldaten und Wächter geben vermittelst des Hornes Signale, sei es zum Kampf, sei es zur Warnung. „Ins Horn stossen" bedeutet daher zunächst: Lärm, Unruhe, figürlich Zank anstiften. „In ein Horn blasen oder tuten" heisst: Jemand nach dem Munde reden, ihm die Stange halten, seine Partei nehmen. „Einem den Marsch blasen", soviel als: ihm *mores* lehren, gründlich die Wahrheit sagen, das Geh-Dur beibringen, auf den Trab helfen! „Zum Rückzuge blasen", nach- oder klein beigeben. „Früh blasen und spät satteln", eine Umschreibung für: Eile mit Weile, viel Lärm um Nichts, viel Geschrei und wenig Wolle. „Bläser beissen nicht", sehr natürlich, sie müssten denn die Pausen dazu benutzen, oder: „Trompeter sind nicht blutdürstig", trifft ebenfalls zu, denn wenn sie auch als durstig verschrieen sind, Blutdurst hat man ihnen niemals nachgeredet. „Er bläst eine gute Trompete", er kann einen Stiefel vertragen, er trinkt viel. „Mit Pauken und Trompeten", d. i. mit festlichem Gepränge, eine Reminiscenz an den Pomp höfischen Lebens, welchem die genannten Instrumente erst den rechten Glanz verliehen. Die Fürsten betrachteten ihre Verwendung als ein *Privilegium regale* und hielten eifersüchtig Wacht, damit nicht der gemeine Mann sich eine sträfliche Verletzung dieses Vorrechts zu Schulden kommen lasse. In jenen Tagen, als man von Obrigkeits wegen noch dem Bürger in den Topf guckte, um sich zu überzeugen, dass er nicht allzu üppig lebe, war es hie und da geradezu verboten, eine Hochzeit mit Pauken und Trompeten zu feiern, ausser wenn ein graduirter Mann, ein Doctor, mindestens ein Magister sich unter den Gästen befand. Das Sprichwort behauptet ferner: Reiche Spieler und alte Trompeter sind selten.

Im Munde des Volkes sind nicht nur die Pfeifen berücksichtigt, auch das Pfeifen fand Beachtung. „Ich pfeife drein!" Ich mache mir nicht soviel draus! Victor Scheffel's heitere Sammlung „Gaudeamus" enthält eine hierher gehörige Strophe:

> Ott Heinrich, der Pfalzgraf bei Rheine,
> Der sprach eines Morgens: rem blemm!
> Ich pfeif auf die sauren Weine,
> Ich geh nach Jerusalem!

Tölpel im Shakespeare'schen „Wintermärchen" kennt den Ausdruck auch: *This being done, let the law go whistle; I warrant you.* Die Uebersetzung von Lampadius: „Wenn Ihr das thut, so könnt Ihr dem Gesetz was pfeifen, dafür steh ich Euch", ist jedenfalls richtiger als die Schlegel-Tieck'sche. Der Ausdruck „Pfifferling" — dafür gebe ich keinen Pfifferling — rührt auch von „Pfeifen" her; mit dem Pilze gleichen Namens hat er gewiss nichts zu thun. „Wer im Rohre sitzt, schneidet sich Pfeifen, wie er will!" „Aus fremdem Rohre ist gut Pfeifen schneiden." „Wer gern tanzt, dem ist leicht gepfiffen." „Dem Bauer ist gut pfeifen!"

> Freude, Tanz und Pfeifenklang
> Wahren niemals tagelang.

„Er tanzt nach Jedermanns Pfeife." „Er pfeift auf dem letzten Loche", d. h. es ist aus mit ihm!

Von Alters her schenkte man der Flöte (Pfeife) besondere Aufmerksamkeit; „das unglückselige Flötenspiel" wurde frühzeitig ein bevorzugter Gegenstand des Spottes. „Flötenspieler haben keinen Verstand!" Auch Lessing scheint derselben Meinung gewesen zu sein. Er behauptet nämlich: Wer seinen Athem immer in ein Holz mit Löchern lässt, der ist wohl nicht recht gescheidt! „Er flötet mild", mit anderen Worten: er macht Flausen, flunkert; die Worte Flausen und Flöte sind Zweige eines Stammes. Er geht flöten, d. i. zechen, weil man — sagen Etliche — im Mittelalter aus hohen, schmalen Gläsern, Flöten genannt, trank. Jetzt wird darunter verstanden: er geht zu Grunde; man kann Beides sehr wohl zusammenreimen. Wer gar zu fleissig flöten geht in der früheren Bedeutung des Wortes, der geht endlich auch flöten im heutigen Sinne. Wahrscheinlich ist aber das verleumdete Instrument ganz unschuldig an dem geflügelten Worte. Das letztere wird wohl von fleeten, fortfliessen, dahineilen, abzuleiten sein. Abermals ein Beispiel, wie man einem fremden Wortbilde ein bekanntes substituirt. (Vgl. Schäfchen für Schiffchen, Marie statt Marine, Pommer für Bombart u. s. w.).

Die Orgel, von vielen als Königin der Instrumente verehrt, stammt aus der missachteten Familie der Pfeifen, ihre Ahnen sind: *Syrinx* (Pansflöte) und *Tibia utricularis* (Schlauchpfeife, Dudelsack). Das Sprichwort knüpft bei der Orgel nicht an Das, was man hört, sondern an Das, was man sieht. „Die Pfeifen einziehen", schweigen, nachgeben, ein Ergebniss der Beobachtung, dass die Orgel verstummt, sobald der Spieler die Register einzieht. „Sie sitzen wie die Orgelpfeifen", sagt und seufzt wohl mancher Familienvater, wenn er den Ehesegen überblickt. Die vorderen, blinkenden Metallpfeifen, gewöhnlich Prospectpfeifen genannt und meist nur der Zierde wegen da, haben jene sarkastische Redewendung veranlasst: Schön geputzt aber — stumm! Ihnen sind ähnlich die geschmückten Damen mancher Gesangvereine, sie sitzen in erster Reihe, sind ganz allerliebst angezogen, demzufolge sehr hübsch anzusehen, aber — singen können sie nicht!

Hat ein Bauer unter seinen Sprösslingen einen recht wohlgenährten Jungen, so nennt er ihn schmunzelnd seinen „dicken Pommer". Wer hierbei etwa an Pommern denken wollte, befände sich auf falscher Fährte. Pommer ist das corrumpirte Bombardo, Summer oder Brummer, womit ehedem ein Bassinstrument aus der Schalmeien-Familie (Vorfahren unserer Oboe) bezeichnet wurde. Ein solcher Pommer maass bisweilen seine 8 Fuss und mehr in einem Stück, ja „der lange Nicolo", auch ein Pommer, soll noch viel länger gewesen sein. Dieses hölzerne Ungeheuer muss sich in Gesellschaft der schlanken Schalmeien possirlich genug ausgenommen haben. Man bog später das Rohr um, und aus dem langen ungeschlachten Nicolo wurde allmählich unser handlicher Fagott, dessen Luftsäule auch noch ihre 8 Fuss misst. Ein gewisser Afranio, Canonicus in Ferrara, soll die Anregung gegeben haben zur Umwandlung der alten Folio-Ausgabe in das jetzige Classiker-Format. So geschehen — angeblich — 1539!

Ein selten gewordenes Blasinstrument ist der Dudelsack. Die kleinere Form, Dudey genannt, klingt noch immer nach in dem Ausdrucke dudeln, zusammenhangslos singen oder anhaltend und ohne ersichtlichen Grund weinen; das Letztere bei Kindern nicht selten. „Wo ein Dudelsack ist, findet sich auch ein Hackebrett", denn Gleich und Gleich gesellen sich gern. „Was soll der Dudelsack, wenn der Bär todt ist?" Was nützen die Klagen, wenn das Unglück geschehen ist?

Unter den Schlaginstrumenten sind Trommel und Pauke die bekanntesten, und es fehlt demzufolge nicht an etlichen darauf bezüglichen Schlagworten. „Die Pauke hat ein Loch", das Unternehmen scheitert, die Sache wird bedenklich. „Wer den Eltern nicht folgt, muss der Trommel folgen"; das war damals richtig, als das Kriegshandwerk fast ausschliesslich von zusammengelaufenen, durcheinandergeworfenen Söldnerschaaren ausgeübt wurde. Heute, wo die allgemeine Wehrpflicht herrscht, müssen nicht nur die ungerathenen, sondern auch die wohlerzogenen Söhne der Trommel folgen. Der Kriegsgott lässt seine Sonne scheinen über Gerechte und Ungerechte, wenn sie nur hübsch grade gewachsen und nicht gar zu kurz gerathen sind. An das wild-fröhliche Landsknechtstreiben mahnt der Ausspruch: „Mit der Trommel gewonnen, mit (richtiger auf) der Trommel verspielt". Leicht erworben (Sold, Beute, Raub, Fund), leichtsinnig vergeudet (Würfel, Landsknecht!), wie gewonnen, so zerronnen. Die Maultrommel ist nun vergessen, als Brummeisen ist sie noch die symbolische Bezeichnung für zankende Frauen, indess: „Besser das Brummeisen, als gar keine Musik!", was man so deuten könnte: Besser gezankt, als geschmollt!

Auch die Glocke gehört in den Kreis der Schlaginstrumente. „Kleine Glocken klingen am hellsten"; kleine Töpfe kochen leicht über, kleine Frauen keifen am heftigsten! „Wie die Glocke, so der Klang"!

Je grösser die Glocke,
Je tiefer der Ton,
Je rarer die Arbeit,
Je niedriger der Lohn.

Für und gegen Kunst und Künstler findet sich unter den sprichwörtlichen Redensarten manch eine. „Die Kunst geht nach Brot!" (Ist eine bittere Wahrheit!) „Die Künstler leben von der Ehre!" Ein grosser Irrthum! Eine einzige Tischmarke ist mehr werth, als alle Taschen voll — günstiger Recensionen. Denn, wie sagt der Wirth, falls man etwa durch eine Anweisung auf den allerunsichersten Besitz, den Ruhm, das Conto auszugleichen Miene macht? „Hier sitzen die Musikanten!" und dabei klopft er sich behaglich den Geldbeutel und fügt wohl noch erläuternd hinzu:

Wo du nicht bist, Herr Organist,
Da schweigen alle Flöten!

Ohne das leidige Geld hört Alles auf, die Musen verstummen, nach Goethe ist sogar ein „gesunder Mensch ohne Geld halb krank“.

Das Sprichwort tadelt am Musiker die Pedanterie, es kann die peinliche Genauigkeit, mit welcher die Notation geschrieben und gelesen werden muss, nicht einsehen. Die Lehre von den musikalischen Zeichen ist eine sehr verwickelte, zeitraubende, die Notenschrift hat sich aus den wunderlichsten Versuchen, die zum Theil auf Ab- und Umwege führten, sehr allmählich entwickelt, sie ist noch heute nicht zu einem festen Abschlusse gelangt. Ich bin wohl der einzige Musiker, der Proben sämmtlicher Notationsweisen, von den Neumen bis zu den allerjüngsten „Systemen“ besitzt, und daher mit diesem Gegenstande vertraut. Die Alten nannten die musikalische Zeichenkunde Tabulatur, von *tabula*, Täfelchen, eigentlich Gesetztafel, ein Inbegriff dessen, was zu berücksichtigen, zu wissen nöthig ist. *) Es gibt Ziffern-, Buchstaben-, Lauten-, Geigen-, Flöten-, Orgeltabulaturen, unsere jetzige Notenschrift hiess die italienische Tabulatur. Der Ausdruck ist neuerdings durch Wagner's „Meistersinger“ uns wieder geläufiger geworden; in manchen Gegenden hat er sich sprichwörtlich erhalten; man behauptet nämlich (z. B. in Nieder-Schlesien) von einem peinlichen Menschen: Bei dem muss Alles nach der T a b u l a t u r (corrumpirt: nach der Tibbel-Tabbeltur) gehen.

Mit dem Lebenswandel der Künstler ist das Sprichwort gar nicht zufrieden. Seit Plautus bedeutet *musice vivere* nichts Gutes. Gesner denkt sich unter den Musikern eine Art Schmarotzer oder Bauernfänger, für ihn heist *musice vivere: alienis sumtibus et delicate vivere*, Faber sagt kurzweg: schlemmen, und Scheller eben so bündig: liederlich leben. Bekannt ist der unangenehme Zank, in den noch Sebastian Bach der obigen zwei Worte wegen kurz vor seinem Tode verwickelt wurde. (Man lese das Weitere in Lindner's Buch: „Zur Tonkunst“.) Dass ein Musikant geringe Anwartschaft auf den Himmel habe, jedoch umsomehr Chancen besitze, zum Teufel zu fahren, galt Vielen als sicher; Schauspieler, Gaukler, fahrende Schüler, S p i e l l e u t e waren Höllencandidaten, und lange Zeit versagte man ihnen sogar ein ehrliches Begräbniss. Von damals rührt eine hübsche Geschichte her.

Es begab sich nämlich, dass ein wandernder Geiger mit einem reisenden Advocaten zusammentraf, Beide geriethen nach und nach in heftiges Wortgefecht, der Rechtsgelehrte behauptete: Ihr Fiedler spielt euch eher zehnmal in die Hölle als einmal in den Himmel. Man weiss ja, wie Ihrs treibt! Darauf der Andere: Von Himmel und Hölle vermag Keiner etwas Gewisses zu sagen, wir müssen abwarten, was einstens geschieht; Mancher wird sich noch verrechnen, das ist meine Ansicht. — Ein Musikant war gestorben, er kommt an die Himmelsthür und klopft. Petrus fragt, wer da sei, und als er gehört, ein Musiker begehre Einlass, wird er unwirsch, bedeutet den Ankömmling, er solle links ab gehen, in der Hölle sei der rechte Platz für ihn. „Euer lockerer Lebenswandel ist sprichwörtlich geworden! Nichts da!“ — Ueble Nachrede! Pure Verleumdung; aber ich weiss schon, der alte Plautus ist an Allem schuld, der hat uns verschwärzt mit seinem *musice vivere*. Da hat man nun so viel vom Himmel gefabelt, uns vertröstet, jetzt sehe ich, es geht hier eben so schlimm zu als da unten, man wird ungerecht angeklagt, ungehört verdammt. Ich erbitte mir einen Anwalt, damit die Sache rechtmässig zum Austrag gebracht werden kann! Petrus war gut gelaunt und fand dieses Verlangen nicht unbillig. „Setz Dich dort auf die Bank, ich will Dir einen Juristen holen“. Es vergingen mehrere Tage, der Himmelshüter liess sich nicht wieder sehen, endlich erschien er in der weit geöffneten Thür und sprach: Merkwürdiger Fall! Im ganzen Himmel nicht ein einziger Advocat! Und der Musikant spazierte hinein und spielte Abends schon in der Symphonie mit.

„Singen und blasen macht einen dürren Hals“, daher sagt das Sprichwort: *cantores amant humores*, oder: Gute Singer, gute Schlinger, gute Pfeifer, brave Säufer; desgleichen:

Viel besser kräht der Hahn,  
Wenn er die Kehle feuchtet an!

Das geringe Maass von Werthschätzung, welches man den Musikern zuerkannte, zeigt sich noch in der Benennung „Trompeten- oder Musikantentisch“ für — Katzen- oder Beitisch. „Für die Musikanten ists schon recht!“ dachte manche Hausfrau und reservirte das Beste für die anderen Gäste. Das Bratenbardenthum befindet sich übrigens noch heute in Misscredit, wenn auch das griechische Sprichwort nicht mehr wahr ist: Hat der Koch gesündigt, dann bekommt der Flötenspieler die Prügel.

Trotz seiner weiten Verbreitung, ungeachtet seines entschiedenen Einflusses auf unser ganzes Musiktreiben, ist das C l a v i e r in der Sprichwörter-Litteratur schwach vertreten; man nennt es Klimper- und Klapperkasten, Jammergestell, und damit ist der Vorrath beinahe erschöpft. Die Mobilmachung von 1859 hat mir jedoch zu einer Aeusserung verholfen, welche nicht verloren gehen darf. Das Clavierspielen dünkt Manchen kaum mehr als eine zeitraubende Tändelei, zu der weder besondere Aufmerksamkeit noch viel Geschick gehört. Ein militairischer Vorgesetzter schloss damals einen Erguss seines dienstlichen Zornes mit der Versicherung: „Herr, wissen Sie, hier wird nicht Clavier gespielt!“ Ich fand darin eine grausame Anspielung auf meinen Beruf. Gleichwie ein gekränktes Kind der Mutter zuerst sein Leid klagt, so wandte ich mich an die Mutter der Compagnie, an den Feldwebel. „Das müssen Sie nicht übel nehmen! Hat Einer schlecht geputzt, auf der Wache nicht deutlich 'raus gerufen, weicht er beim Parademarsch nur um eine Linie aus der Linie, dann pflegen der Herr Hauptmann stets zu sagen: „Wissen Sie, hier wird nicht Clavier gespielt.“

*) Die G e s e t z t a f e l n Moses und die W a r n u n g s t a f e l n an verbotenen Wegen sind auch Tabulaturen.

Der strenge Mann ist bei Königgrätz, wo allerdings nicht Clavier gespielt wurde, gefallen. Sein musikalisches Sprichwort soll unvergessen sein!

---

## Die reine oder natürliche Stimmung musikalischer Instrumente.

Entgegnung eines jungen Physikers auf die Bedenken eines alten Musikers.

Von **Gustav Schubring.**

(Fortsetzung und Schluss.)

Nachdem ich im ersten Theile meiner Entgegnung die mathematischen Eigenthümlichkeiten des Helmholtz'schen Tonsystems erörtert habe, komme ich im zweiten Theile zu den akustisch-musikalischen. Auch hier hat mich Herr Kunkel mehrfach falsch verstanden, und ich will versuchen, meine Ansichten in etwas ausführlicherer Form darzulegen, und zwar ebenfalls im Anschluss an die „Bedenken" des Herrn Kunkel.

Ich hatte in meinem biographischen Artikel die Vorzüge der reinen Stimmung vor der gleichschwebenden Temperatur hervorgehoben; dagegen rühmt Hr. Kunkel das gleichschwebend temperirte System und beruft sich dabei auf Chladni; er citirt eine Stelle aus dessen „Kurzer Uebersicht der Schall- und Klanglehre", in der es heisst, dass ein gesundes Ohr in der gleichschwebenden Temperatur nirgends einen Anstoss und auch schwerlich eine Abweichung wahrnähme, „wenn nicht etwa Jemand die Thorheit begehen wollte, . . . . recht absichtlich kleine Verschiedenheiten zwischen temperirten und idealisch reinen Intervallen aufzuspüren und dadurch sich und Anderen den Eindruck zu verderben." Herr Kunkel selbst fügt noch hinzu, dass die reine Stimmung nur für phänomenal feine Gehörorganismen am Platze sei, und dass „ein von der Natur normal gesundes Ohr" zufrieden sein würde, wenn die Fehler der Sänger und der Instrumentalisten nicht noch gröber seien. Ich will nun hier die Frage nicht untersuchen, ob die Fehler der Sänger u. s. w. nicht gerade durch die temperirte Stimmung bewirkt werden und durch Anwendung rein gestimmter Instrumente vermieden, oder doch vermindert werden könnten; ich will dagegen auf einen anderen Punct aufmerksam machen: die Unterschiede zwischen der reinen Stimmung und der gleichschwebend temperirten sind nämlich nicht so gering, wie Herr Kunkel zu glauben scheint. Mein Gehörorganismus ist durchaus kein „phänomenal feiner", und doch höre ich die Schwebungen der temperirten Terzen z. B. auf dem Harmonium ganz deutlich und glaube, dass Jedermann, der von der Natur mit einem gesunden Ohr begabt ist, den Unterschied beider Stimmungen erkennen und der reinen Stimmung ohne Zweifel den Vorzug geben wird. Leider hat man bis jetzt wenig Gelegenheit, musikalische Productionen in reiner Stimmung zu hören; wer zufällig Gelegenheit hat, nach Hanau zu kommen, kann dort bei Herrn Orgelbauer Appunn beide Stimmungen bequem mit einander vergleichen; ich hoffe aber, dass die Instrumente dieses ganz vortrefflichen Akustikers bald recht verbreitet sein werden, sodass man auch anderwärts Gelegenheit haben wird, „wirkliche Töne" zu spielen, wie jene kleine Engländerin sagte, von der Helmholtz in einem Anhange seines Werkes berichtet. Vorläufig kann sich jeder Musiker wenigstens einzelne Accorde in reiner Stimmung zum Gehör bringen und mit anders gestimmten vergleichen. Wem keine Orgel oder mindestens die nöthigen Pfeifen zur Disposition stehen, der kann mit Hilfe zweier Streichinstrumente, z. B. einer Bratsche und einer Geige, folgendes Experiment ausführen: Man stimme die Saiten beider Instrumente nach genauen Quinten, wie dies ja immer zu geschehen pflegt, nämlich auf der Bratsche die Töne:

$$c—g—d^1—a^1$$

auf der Geige aber

$$g—d^1—a^1—e^2$$

Alsdann entlocke man der tiefsten Saite der Bratsche den Ton $e^2$ als Flageoletton und begleite denselben auf der Geige mit dem Tone $e^2$; man wird sofort hören, dass dieser Ton eine zu hohe Terz ist, und wenn man die reine Terz ($\underline{e}^2$) hören will, so muss man dieselbe auf der $a^1$-Saite greifen.*) Auf Blasinstrumenten, namentlich auf Zungenpfeifen einer Orgel, treten die Schwebungen der falschen Terz noch deutlicher hervor. Auch das Hinzufügen der Quinte ($g^2$) ist sehr instructiv.

Diese Thatsache ist nicht in Abrede zu stellen und wird selbst von Chladni, dessen Autorität ja auch von Hrn. Kunkel angerufen wird, anerkannt; derselbe sagt in seiner „Akustik" von den um $^{81}/_{80}$ veränderten Intervallen, dass sie kein unverdorbenes Ohr ohne Widerwillen anhören könne.**) Nun ist

---

*) Auf S. 508 der „Lehre von den Tonempfindungen" gibt Helmholtz noch ein einfacheres Beispiel für die Geige allein.

**) Es ist dies auch die einfachste Widerlegung der Ansicht, dass die pythagoraische Durtonleiter mit der „Quintenterz" richtiger sei, als die sogenannte natürliche Durtonleiter mit der natürlichen Terz; wer einmal die pythagoräische Terz c—e gehört und mit der reingestimmten Terz c—$\underline{e}$ verglichen hat, wird keinen Zweifel mehr darüber haben. Diesem einfachen Experiment gegenüber erscheinen alle mathematischen und philosophischen Speculationen über diesen Gegenstand als überflüssig. Und wenn z. B. der Freiherr von Tucher in der „Allg. Musik. Zeitung" (Jahrgang 1871) die Behauptung aufstellt, dass das pythagoraische System das richtige sei, weil in ihm 7 abwechselnde Terzen (4 kleine und 3 dazwischengeschobene grosse) gerade zwei Octaven ausmachten (z. B. a—c—e—g—h—d—fis—a), und dass das System mit natürlichen Terzen falsch sei, weil es zu einem um ein Komma höheren Tone (von $a$ zu $\underline{a}$) führe, — so erinnert dies an die Russen, die ihren alten julianischen Kalender für besser halten, weil die Rechnungen zur Bestimmung des Osterfestes u. s. w. in demselben einfacher sind, als im gregorianischen. Das Verlangen, dass der Terzencirkel mit dem Quintencirkel und der Octave übereinstimmen müsste, ist in der That nicht weniger naiv, als die geforderte Uebereinstimmung zwischen dem Sonnenjahr einerseits und den Mondmonaten und Erdentagen andererseits.

aber der Fehler der grossen und kleinen Terz im 12stufigen gleichschwebend temperirten System nicht viel kleiner als $^{81}/_{80}$, folglich werden auch diese Fehler mindestens als unangenehm bezeichnet werden dürfen.

Vergleicht man diesen Ausspruch Chladni's mit dem von Herrn Kunkel citirten, so ergibt sich offenbar ein Widerspruch: einmal werden die Fehler von $^{81}/_{80}$ als unerträglich bezeichnet, und dann die nur wenig geringeren für unbemerkbar. Ich habe diesen Widerspruch schon früher bemerkt und habe mir denselben erklärt durch seine vollständig gerechtfertigte scharfe Polemik gegen die alten ungleichschwebenden Temperaturen, die damals noch nicht ganz vergessen waren. Er erkannte die Unzulänglichkeit und Unzweckmässigkeit derselben und sah sich daher veranlasst, mit möglichster Energie für die gleichschwebende Temperatur einzutreten. Und das mit vollem Recht. Denn so lange man nur 12 Töne in der Octave hat, ist sie ja ohne Zweifel das beste Auskunftsmittel; an Tonsysteme mit mehr als 12 Tönen in der Octave dachte Chladni aber gar nicht, und es bleibt daher eine offene Frage, wie er sich zu dem Helmholtz'schen Systeme gestellt haben würde. Wenn aber Hr. Kunkel oder ein anderer heutiger Theoretiker sein Urtheil im Chladni'schen Sinne bilden wollte, so würde er dabei wohl zu beachten haben, dass die Helmholtz'sche Stimmung sich doch bedeutend von den alten ungleich schwebenden Temperaturen unterscheidet und mit viel grösserem Rechte ein gleichschwebendes System genannt zu werden verdient.

Um dies nachzuweisen, scheint es nothwendig, vorerst den Begriff einer gleichschwebenden Temperatur festzustellen. Es gibt Leute, die da meinen, unter einer gleichschwebenden Temperatur sei eine solche zu verstehen, bei der alle Intervalle, die Terzen, Quarten, Quinten etc. sämmtlich gleiche Fehler hätten. Diese Ansicht zu bekämpfen, glaube ich nicht nöthig zu haben; wohl aber die andere weiter verbreitete, die darin besteht, dass in einem gleichschwebenden System die Intervalle zwischen je zwei benachbarten Tönen alle einander gleich sein müssten, wie z. B. in unserem gewöhnlichen Tonsystem jede Stufe ein Zwölftel der Octave beträgt. Es versteht sich, dass ein jedes derartiges Tonsystem gleichschwebend temperirt ist, aber ich bin der Ansicht, dass dies nicht eine unumgängliche Bedingung dafür ist. Ich meine, zu einem gleichschwebenden System wird nur erfordert, dass alle Quinten denselben Fehler haben, oder „gleich schweben", ebenso auch alle Quarten unter sich, alle grossen Terzen, alle kleinen Terzen u. s. w. Denn dadurch wird der einzige Zweck der gleichschwebenden Temperatur, dass alle Tonarten gleich rein sind, vollständig erreicht. Nun sind aber bei Helmholtz wirklich alle Quinten einander gleich, nämlich alle um ein Fünftausendstel der Octave (also um $^1/_{850}$ des grossen ganzen Tones, oder $^1/_{90}$ des Kommas) zu klein; ebenso sind alle Quarten um dasselbe Intervall zu gross, die grossen Terzen sind alle ganz richtig, die kleinen Terzen haben denselben Fehler wie die Quinten u. s. w. Es sind daher die von Helmholtz angegebenen 13 Durtonarten in ihren Tonverhältnissen alle einander gleich, man kann auch mit ihrer Hilfe vollständig im Quintencirkel herummoduliren, wobei man nur *h* mit *h*=*ces* vertauschen muss, bei welcher Gelegenheit sich die Tonhöhe um 1 Komma ändert. Für die Modulationen bei den Molltonarten ist das Instrument freilich nicht so vollkommen; das liegt aber nicht an dem Helmholtz'schen System, sondern in der technischen Schwierigkeit, auf einem gewöhnlichen Harmonium mehr als 24 Töne in 3 Octaven anzubringen. Für die Orgel, wo man durch Registerzüge verschiedene Töne mit einer Taste verbinden kann, beschreibt schon Helmholtz selbst ein reichhaltigeres Tonsystem, und der Orgelbauer Appunn in Hanau hat auch, wie schon erwähnt, Harmoniums construirt, die 36 Töne in der Octave haben. Auf diesem sind 25 Durtonarten und 20 Molltonarten in reiner Stimmung (mit dem oben erwähnten Quintenfehler) möglich; und da für 18 Grundtöne beide Tonleitern (die Dur- und die Molltonleiter) vorhanden sind, so wird man selbst bei den kühnsten Modulationen nicht in Verlegenheit kommen, sondern alle Tonarten in gleicher Vollkommenheit und Reinheit spielen können.

Sollten trotzdem wegen der ungleichen Grösse der Stufen *c—cis*, *cis—cis*, *cis—d*, *d—d* u. s. w. immer noch Zweifel in den gleichschwebenden Charakter der Helmholtz'schen Stimmung gesetzt werden, so will ich mir erlauben, noch auf einen Punct aufmerksam zu machen, den Helmholtz selbst nicht erwähnt. Ich habe oben beiläufig bemerkt, dass das Komma ungefähr $^1/_{53}$ der Octave beträgt; wenn man nun die Octave factisch in 53 gleiche Intervalle eintheilt, so sind die einzelnen Töne ziemlich genau 1 Komma von einander entfernt, und es würde dann doch Niemand diesem Systeme den Namen einer 53stufigen gleichschwebend temperirten Scala absprechen können. Man könnte dann auch offenbar für 53 Grundtöne die Dur- und Molltonleitern bilden, gerade so, wie man in unserer gewöhnlichen 12stufigen Scala die Tonleitern für 12 Grundtöne hat. Nun könnte man sich aber doch denken, dass man auf einem nach unserer gewöhnlichen 12stufigen Temperatur gestimmten Instrumente aus irgend welchen Gründen einen oder mehrere Töne wegzulassen sich veranlasst sähe; dadurch würde es natürlich unvollkommener werden, aber wenn die Stimmung der anderen Töne nicht geändert wird, so wird es den gleichschwebenden Charakter nicht einbüssen. Lässt man z. B. den Ton *gis*=*as* weg, so kann man nur aus B-, F-, C-, G- und Ddur spielen, aber diese Tonarten behalten den Charakter der gleichschwebenden Temperatur; ebenso auch die beiden einzigen übrig bleibenden Molltonleitern: D und G. In gleicher Weise würde man auch aus dem 53stufigen gleichschwebend temperirten System einen oder mehrere Töne weglassen

können, ohne dass dasselbe dadurch aufhörte, gleichschwebend zu sein, wenigstens würden die übrig bleibenden Tonarten nicht anders klingen als früher. Lässt man nun von den 53 Tönen etwa 17 oder 29 weg, so bleiben 36 oder 24 übrig, welche so gut wie ganz genau mit den 36 Tönen des Appunn'schen oder den 24 des Helmholtz'schen Harmoniums übereinstimmen. Die Unterschiede sind so unbedeutend, dass sie absolut unmerklich sind: sie betragen bei den Terzen und Sexten noch nicht den tausendsten Theil der Octave, und bei der Quinte und Quarte sind sie noch geringer. Man kann daher das Helmholtz'sche System mit vollem Rechte als eine Auswahl aus dem 53stufigen gleichschwebend temperirten Systeme betrachten. Daraus folgt weiter, dass man die Opposition Chladni's gegen die ungleichschwebenden Temperaturen sehr wohl billigen und daneben doch das Helmholtz'sche Tonsystem für zweckmässig halten kann.

Aber Chladni hat auch noch einen anderen Grund für die 12stufige gleichschwebend temperirte Scala, einen Grund, den schon vor ihm Marpurg in seinem „Versuch über die musikalische Temperatur" (Breslau, 1776) angegeben hat. Chladni entnimmt diesem Werke die einfache Tonfolge:

g—c—f—d—g—c

und zeigt, dass dieselbe auf mehrfache Weise ausgeübt werden könne: Entweder man hält bei allen Intervallen (absteigende Quinte, aufsteigende Quarte, abst. kleine Terz, aufst. Quarte, abst. Quinte) genau die arithmetischen Intervalle inne, und dann kommt man am Schluss auf ein g und c, welche um das Komma $^{80}/_{81}$ tiefer sind, als die gleichnamigen Töne am Anfang. Oder man verändert eines der genannten Intervalle um das genannte Komma: man kann z. B. die kleine Terz f—d etwas zu klein oder die Quarte d—g etwas zu gross machen; in beiden Fällen kommt man wieder zum richtigen c zurück. — Nach der von Helmholtz adoptirten Theorie Hauptmann's, besteht aber die *C*dur-Tonleiter aus den 3 Accorden *c*—$\underline{e}$—*g*, . *g*—$\underline{h}$ *d* und *f*—$\underline{a}$—*c*. Es versteht sich nach dieser Theorie von selbst, dass in *C*dur die kleine Terz *d*—*f*, ebenso wie die Quinte *d*—$\underline{a}$ um ein Komma von den einfachen Verhältnissen abweichen müssen, und es wird daher ohne Zweifel die obige Tonfolge nicht mit der falschen Quinte ($\underline{d}$—*g*), sondern mit einer falschen Terz (*d*—*f*) ausgeübt werden müssen; nach der Helmholtz'schen Schreibweise müssten also die obigen Töne wie folgt geschrieben werden müssen:

*g*—*c*—*f*—*d*—*g*—*c*,

sämmtlich ohne Striche. Hält man überhaupt die zu einer Tonart gehörigen Töne und ihre Beziehungen zur Tonica fest, so wird man in jedem Falle wieder zum richtigen Grundtone zurückkehren. Dabei bedarf es gar keiner besonderen neuen Compositionsregeln, wie Herr Kunkel zu glauben scheint. Wenn freilich allerlei Modulationen und Ausweichungen in andere Tonarten vorgenommen werden, so kann es vorkommen, dass man zu einem um ein Komma höheren oder tieferen Grundton geführt wird. Soviel ich übersehe, sind das aber nur Ausnahmefälle. Wenigstens erinnere ich mich, dass in der Leipziger „Allgemeinen Musikal. Zeitung" (1866, No. 15) zwei derartige Fälle als ganz etwas Besonderes hervorgehoben wurden, nämlich Beethoven's Lied mit Clavierbegleitung: „Die Himmel erzählen" und Mendelssohn's vierstimmiges Lied: „Ruhethal". Ich glaube nicht, dass solche Stellen als „Fehler" zu bezeichnen sind, aber ich meine, man müsste dieselben durch eine im Laufe des Stückes passend angebrachte enharmonische Verwechselung zwischen zwei um ein Komma verschiedenen Tönen so ausführen, dass man schliesslich wieder zum Grundtone zurückkommt. Man kann zwar, namentlich beim *a capella*-Gesange, die Stimmen so führen, dass die Tonhöhe der Tonica sich ändert; aber es scheint mir dies nicht empfehlenswerth, ganz abgesehen davon, dass dies auf dem Helmholtz'schen Instrumente nicht einmal immer durchführbar ist. Das Appunn'sche Harmonium mit 36 Tönen würde in dieser Beziehung mehr Freiheit in der Bewegung gestatten. Dies zur Entgegnung auf die letzten Zeilen der ersten Spalte der „Bedenken" in No. 9 dieses Blattes. Noch einfacher erledigt sich das Bedenken wegen des zweiten Theils der Cismoll-Sonate von Beethoven, welchen der Componist in Desdur schrieb. Ob er dazu ausser der Bequemlichkeit beim Schreiben und Spielen (Desdur hat ja 2 Vorzeichnungen weniger als Cisdur) noch besondere Gründe hatte, weiss ich nicht; für das Helmholtz'sche Tonsystem ist diese Aenderung jedenfalls vollkommen gleichgiltig; denn es kommt, wie schon bemerkt, auf den Unterschied zwischen cis und des viel weniger an, als auf den zwischen *cis* und $\overline{cis}$, und da nun $\underline{cis}$=*des* ist, so kann man auf dem Helmholtz'schen Instrumente ebenso wie auf dem Claviere den ersten Theil aus *Cis*moll und ohne Aenderung der Tonhöhe den zweiten aus $\underline{Des}$dur spielen, falls man überhaupt Claviermusik auf dem Harmonium spielen will. Aehnlich dürfte es sich auch mit Bach's „Wohltemperirtem Clavier" verhalten; denn man kann eben auf dem Helmholtz'schen resp. dem Appunn'schen Instrumente eben so gut in Tonarten aller Stufen spielen, wie auf dem „Wohltemperirten Clavier".

Weiter unten citirt nun Hr. Kunkel einige Stellen aus Helmholtz und leitet aus denselben ab, dass „dieser sonst so gründliche Forscher nicht im Ernste daran denkt, eine so colossale Umgestaltung unseres Tonsystemes . . . . für den allgemeinen Gebrauch befürworten zu wollen". Hr. Kunkel greift aber da die Sätze aus dem Zusammenhange heraus, und es wird dadurch ihr Sinn nicht ganz deutlich, vielleicht wird er sogar etwas geändert. Ich will dagegen ein paar andere Stellen aus der „Lehre von den Tonempfindungen" anführen und glaube dadurch die Ansichten meines verehrten Lehrers besser zum Ausdruck zu bringen. Helmholtz sagt (S. 507 der 3. Ausgabe): Wer nur einmal den

Unterschied zwischen rein gestimmten und temperirten Accorden gehört hat, wird nicht zweifeln, dass es für eine grosse Orgel der grösste Gewinn wäre, wenn man die Hälfte ihrer Register, deren Unterschiede oft genug auf eine Spielerei hinauslaufen, striche und „dafür die Töne innerhalb der Octave verdoppelte, um mit Hilfe passender Registerzüge jede Tonart rein spielen zu können". Ich bemerke hierzu noch, dass Helmholtz auch Vorschläge macht, wie die Pfeifen zu vertheilen seien, damit man durch Registerstellungen die Töne für die einzelnen Tonarten erhalten und die augenblicklich nicht nöthigen Pfeifen ausser Gebrauch stellen könne; es wird dadurch eine bedeutende Vereinfachung der Spielart möglich, gegenüber dem Helmholtz'schen und dem Appunn'schen Harmonium, wo man die Töne der einzelnen Tonarten in den meisten Fällen auf zwei verschiedenen Claviaturen zu suchen hat. In Bezug auf die reine Stimmung der Instrumente des Orchesters muss ich auf Helmholtz selbst verweisen. Derselbe spricht ferner (auf S. 510 bis 513) über ihre Anwendung beim Gesang und schiebt die Schuld des unreinen Gesangs geschulter Künstler zum Theil auf ihre Uebungen an temperirten Instrumenten und erklärt die Schulung unserer Sänger nach der Begleitung solcher Instrumente geradezu für ungenügend, er verlangt vielmehr (S. 512) zur Uebung für den Sänger reingestimmte Instrumente, am besten eine Orgel oder ein Harmonium, ein Clavier reicht zwar zur Noth auch aus; dasselbe kann allerdings nur für wenige Tonarten passend gestimmt werden und taugt daher nicht zum Gebrauch für andere Musik. „Man braucht nicht auf demselben Claviere, welches für den Gesangunterricht gebraucht wird, auch noch Sonaten spielen zu wollen". Aber getragene Töne eignen sich hierzu viel besser, weil der Sänger jede kleinste Abweichung von der richtigen Tonhöhe durch die eintretenden Schwebungen sofort bemerkt und so Gelegenheit findet, den Fehler zu corrigiren und seinen Kehlkopf besser einzuüben als sonst möglich ist. Beim Clavier verhallen die Töne zu schnell, die Klangfarbe ist ziemlich weich, die Schwebungen kommen in Folge dessen nicht recht zur Geltung, und die Fehler des temperirten Systems treten also viel weniger hervor. Daher kann man dasselbe auch für die gewöhnliche Claviermusik getrost behalten.

In diesem Sinne habe ich auch gesagt, dass Helmholtz sein Instrument besonders den Sängern empfiehlt, sowohl zur Uebung, als auch zur Begleitung überhaupt. Ich habe dabei nicht an einen Gegensatz zwischen Melodie und Harmonie, sondern zwischen Instrumental- und Vocalmusik gedacht. Um meine Ansicht noch einmal genau zu präcisiren, wiederhole ich also:

Beim Gesang an und für sich (*a capella*) ist die reine Stimmung — als die einzig richtige und auch ohne besondere Vorrichtungen auszuführende — ohne allen Zweifel anzuwenden.

Soll der Gesang durch ein einzelnes Instrument begleitet werden, so wähle man dazu ein rein gestimmtes Clavier, oder wenn es angeht, ein solches Harmonium resp. Orgel. Wenn diese Instrumente vorhanden sind, so macht ihr Gebrauch keine besonderen technischen Schwierigkeiten.

Anders ist es bei den Orchesterinstrumenten; hier können zwar die Streichinstrumente ohne Weiteres „rein" spielen, ob aber die anderen Instrumente, die ja auf temperirte Stimmung eingerichtet sind, so viel nachgeben können, verstehe ich nicht zu beurtheilen. Nur die Hörner und Trompeten haben schon die natürliche Stimmung.

Wenn man also zur Zeit die reine Stimmung nicht überall zur Anwendung bringen kann, so wird man das doch nicht als Grund dafür ansehen, dass man sie nicht da anwenden dürfe, wo es möglich ist. Soll man nicht jederzeit das möglichst Vollkommene zu erreichen suchen? Dass dabei dem musikalischen Gehör ein zweites Tonsystem zugemuthet oder gar aufgezwungen wird, wie Hr. Kunkel meint, kann man doch wirklich nicht sagen; wenn dem Gehör ein Zwang angethan wird, so geschieht dies doch nur durch die gleichschwebende Temperatur und ihre falschen Terzen und Sexten. Wer je Accorde mit reinen Terzen gehört, wird mir in dieser Beziehung Recht geben und nicht meinen, dass die „einfachen Rationalzahlen vorzugsweise zu einfacheren kanonischen Rechnungen dienen", während für den Gebrauch in der praktischen Musik die irrationalen Verhältnisse vorzuziehen seien. Es gehört dazu gar kein phänomenal feiner Gehörsinn, sondern nur ein gesundes Ohr und ein vorurtheilsfreier Kopf. Aber die Musiker sind zum grössten Theil durch ihre Vorbildung so für das temperirte System eingenommen, dass sie von einer Aenderung desselben nichts wissen wollen, und die nicht musikalisch gebildeten Physiker lesen die 3. Abtheilung des Helmholtz'schen Werkes auch nur wenig, in der Meinung, dass es keinen für sie interessanten Stoff enthalte. Hierdurch ist es wohl auch zu erklären, dass das System der reinen Stimmung immer noch keine grosse Verbreitung gefunden hat. Ich hoffe aber, dass dies recht bald anders wird. In diesem Sinne habe ich auch die vorliegende Entgegnung geschrieben und bitte daher schliesslich Hrn. Kunkel, dieselbe nicht als gegen seine Person gerichtet anzusehen. Im Gegentheil — ich bin ihm dankbar dafür, dass er die von den Musikern gehegten Bedenken zur Sprache gebracht und mir so Gelegenheit gegeben hat, die Helmholtz'schen Ansichten in diesem Blatte ausführlicher zum Ausdruck zu bringen.

---

# Feuilleton.

## Musik.

Ein Gedicht von Grillparzer.*)

Sei mir gegrüsst, o Königin!
Mit der strahlenden Herrscherstirne,
Mit dem lieblich tönenden Munde
Und dem Wahnsinn sprühenden Blick,
Schwingend das zarte Plektron,
Ein mächtiger Scepter in Deiner Hand.

Sei mir gegrüsst, Herrlichste
Unter den herrlichen Schwestern!
Lieblich sind die Huldinnen alle,
Die, am Throne des Lichts gezeugt,
Von unsterblichen Müttern geboren,
Gerne wieder zur Erde steigen,
Boten einer vergangnen,
Verkünder einer künftigen Welt!

Lieblich sind die Huldinnen alle,
Wenn sie, der Sterblichkeit Nebelkleid
Um die leuchtenden Schultern geworfen,
Wie Apollo unter den Hirten,
In dem Kreise der Menschen weilen
Und in der Fremde dürren Boden
Palmenreiser der Heimath pflanzen;
Menschen ähnlich, und dennoch Götter,
Beide Welten liebend verbinden,
Hernieder zur Erde den Himmel ziehn,
Und den Menschen zu Göttern erhöhn.

Lieblich sind sie die Huldinnen alle; —
Doch wie die Rose unter den Blumen
Strahlst Du hervor aus dem Chor der Schwestern.

Als das Recht von der Erde verschwunden
Und die Unschuld zum Himmel geflohn,
Dienen lernte die freie Geberde,
Lügen das heitere, offene Auge,
Und das Wort, das heilige, wahre,
Sich in schändende Fesseln schlug:
Da wardst Du von den Göttern gesendet
Als Vertraute besserer Seelen,
Deine Sprach ihrem Munde zu leihn.
Freudig eilten sie Dir entgegen,
Sanken vertrauend Dir in den Arm,
Und Lieb und Hoffnung, und Scham und Reue
Flüsterten leis in Deinem Busen,
Was sie erreicht, und was sie verloren,
Was sie geträumt, und wie sie gefühlt.

Seitdem stehst Du dem Menschen zur Seite,
Eine helfende Trösterin.
Wo er weilt und wo er wandelt,
An des Unglücks gähnendem Absturz,
Auf der Freude Blumenhöhe,
Ueberall tönt Deine Stimm ihm entgegen
Wie ein Ruf aus besseren Welten,
Klagend, tröstend, freundlich erhebend
Von der Wiege bis ins Grab.

Sanft stehst Du an der Wiege des Knaben,
Der kaum dem Schooss der Mutter sich entwand,
Dem noch in einer trüben Welle
Taumelnd sein Ich und die Aussenwelt schwimmt,
Dem kaum der Schmerz noch ahnend gelehret,
Dass er zum Leben — voll Schmerzen! — erwacht.
Wie er so daliegt und jammert und klaget,
Da tönt ein Laut in seine Ohren,
Der erste Strahl in der irdischen Nacht.
Aus der Wärterin einfachem Liede
Spricht Dein Mund dem Klagenden zu:
„Dulde! — Lerne bei Zeiten dulden!
Ist doch Leiden des Lebens Name!
Wenige Stunden und es ist vollbracht.“

Und Du legst in des Kleinen Wiege
Einen treuen, liebenden Bruder,
Der durch das Leben ihn begleitet,
Helfend und treu ihm zur Seite steht,
Jeden Kummer halb ihm abnimmt,
Jede Freude vertausendfacht,
Und am Ziele der Lebensbahn
Ihn in die offnen Arme nimmt,
Legst den Schlummer ihm an die Seite —
Und der Knabe lächelt und — schläft!

In der Trompete muthigen Tönen
Rufst Du den Jüngling ins Schlachtgewühl,
Leitest den Starken, ermuthigst den Schwachen,
Jubelst ob dem geschlagenen Feind,
Verkündest die Siegesbotschaft dem Lande,
Weinst den Gefallenen nach ins Grab.

Aus der Zither melodischen Saiten
Klagst Du dem Mädchen des Liebenden Glut;
Wo die Sprache das Wort verweigert,
Borgest Du hilfreich den lieblichen Klang.
Und das Mädchen hört die Klage,
Ahnung und Scham bestürmt ihren Busen,
Zögernd folgt sie dem süssen Zuge,
Gleich den Saiten bebet ihr Herz,
Und auf der Töne goldenen Schwingen
Ziehet die Liebe siegend ein.

An des Altars geschmückten Stufen,
Empfängst Du jauchzend die schamhafte Braut,
Scheuchst von der Stirn ihr das zagende Bangen,
Zeigst ihr die nahende Seligkeit.

So durch alle Gewinde des Lebens
Geleitest Du liebreich den Erdensohn,
Hilfst ihm erklimmen die steilen Stufen
Und streust auf jede mit mildem Sinn
Deine Rosen oder Cypressen,
Freuden oder Mitleidsthränen.
Und wenn endlich das Leben verklungen,
Der letzte Seufzer der Brust verweht,
Wankst Du stöhnend hinter der Bahre,
Hinüber zeigend in lichte Fernen,
Glaub und Hoffnung an leitender Hand!

Wo ist eine Macht, die Deiner gleichet,
Eine Gewalt, die Deiner sich naht,
Wenn Du auf Sturmesflügeln einherbraust,
Wenn Du mit Zephyrslispeln säuselst,
Wenn Du des Muthes glimmenden Funken
In die zagende Seele schleuderst
Und den Funken zur That entflammst;
Wenn Du im duftenden Myrthenhain
Mit süsser Ahnung das Herz beschleichst, —
Wo ist eine Macht, die Deiner gleicht?

Bewehrt mit Deinem flammenden Schwert,
Schlug Tyrtäus des Feindes Gewalt,
Felsen gehorchten Deinem Worte,
Da Du aus Amphion's Leier gebotst,
Aus der Unterwelt heulenden Klüften
Zog die Geliebte des Orpheus Gesang.

*) Im Jahre 1812 gedichtet und kürzlich zum ersten Male in der „Wiener Kunst-Halle“ veröffentlicht.

Wie bildsamer Thon, wie weiches Wachs
Ist des Menschen Herz in Deiner Hand.
Timotheus' Leier tönt,
Und Persepolis flammt;
Händel greift in die Saiten,
Und Persepolis flammt noch einmal
Vor den Augen der trunkenen Hörer!

Wer kann genug Deinen Zauber preisen,
Liebliche, milde, freundlich holde!
Schönste unter den reizenden Schwestern!
Fühlende Freundin fühlender Seelen!

Was der Mime nur schwankend stammelt,
Was der Dichter zu laut verkündet,
Lispelt vernehmlich Dein Saitenspiel.
Sei die Dichtkunst noch so gepriesen,
Sie spricht doch nur der Menschen Sprache —
Du sprichst wie man im Himmel spricht.

Darum sei mir dreimal gesegnet,
Hohe, strahlende Königin;
Ewig soll meine Lippe Dich preisen,
Und in den Klang meiner Weihgesänge
Mische sich jauchzend der Jubel der Welt!

## Tagesgeschichte.

### Berichte.

**Leipzig.** Das am 21. d. M. vom Riedel'schen Verein in der Nicolaikirche veranstaltete Concert war in der Hauptsache Chorwerken a capella gewidmet und bot ein vierstimmiges „Christe eleison" von Orazio Benevoli (16 . .—1672), ein vierstimmiges „Stabat mater" von Nanini (15 . .- 1607), ein fünfstimmiges Osterlied: „Mein schönste Zier" von Johannes Eccard (1553-- 1611), drei altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von C. Riedel, und die Motette „Jesu meine Freude" von S. Bach; sowie von Sologesangswerken den 13. Psalm für Sopran- und Altsolo von Clari (1669—17 . .) und ein „Crucifixus" für Soloquartett und Orgel von Fernando Bertoni (1727—1801). Benevoli und Nanini gehören beide der römischen Schule an; anstatt des strengen, feierlichen Ausdrucks aber, der das allgemeine Merkmal der Werke dieser Richtung bildet, zeigen die Chöre der beiden genannten Componisten einen mehr zarten, weichen, anmuthigen Charakter; besonders der Chor von Benevoli, bei welchem jener Zug um so auffallender hervortritt, je strenger polyphon angelegt er erscheint, während das „Stabat mater" von Nanini einfach strophisch behandelt ist. Jene Polyphonie in der Anlage, wie die Anmuth der Conception bei Benevoli hindert jedoch nicht, dass der Totaleindruck etwas Typisches behält; dies kommt Einem namentlich dann zum Bewusstsein, wenn man den Chor von Eccard gegenüberstellt. Hier gibt sich der deutsche Geist sofort in einer wirklich individuell-freien Bewegung der Stimmen zu erkennen, wie auch die Gesammtstimmung mehr den Charakter des herzlich Ansprechenden hat. Das „Crucifixus" von Bertoni sowie der Psalm von Clari ähneln einander sehr im Stil; bei aller mehr oder weniger strengen Gesetzmässigkeit der Anlage ist ein leichter, schöner melodischer Fluss gewahrt. Die von Riedel für Chor bearbeiteten altböhmischen Weihnachtslieder gehören schon längst vermöge ihrer ebenso eigenthümlichen als ansprechenden Melodik und Harmonik, wie durch ihre poetische, gewissermaassen scenische Anlage — was das zweite betrifft — zu den Lieblingsstücken des Publicums. Die Bach'sche Motette ist ausgeprägt charaktervolle Musik von kräftigem Ausdruck. Die Grundstimmung der Glaubenszuversicht kommt hier in markiger Plastik zur Versinnlichung. Besonders die Behandlung des Chorals in No. 3 bietet eine Fülle der bezeichnendsten Züge. Der Chor wurde seinen vielseitigen Aufgaben in der gewohnten trefflichen, lebensvoll durchgebildeten, stilvoll charakterisirenden Weise gerecht; desgleichen waren die Soli durch Frl. Heinemeyer, Frau Werder, Frl. Streubel, Frl. Göbler, sowie die HH. Schmidt, Pielke und Settekorn, meist Mitglieder des Vereins, aufs Beste vertreten, und verdient speciell der Vortrag des Psalms von Clari durch die erstgenannten Damen lobende Erwähnung. Das Programm bot noch Orgelvorträge (Präludium und Fuge in E moll von Bach und eine Sonate, Op. 19, in E moll, von A. G. Ritter) und Violoncellsoli (Largo von Händel, die bekannte D dur-Sarabande von Bach und ein stimmungsvolles Lied ohne Worte, „Resignation" von W. Fitzenhagen), erstere von Hrn. Organist Armbrust aus Hamburg, letztere von Hrn. Concertmeister Fitzenhagen aus Moskau ausgeführt. Hr. Armbrust erwies sich als ein, sein Instrument mit meisterlicher Sicherheit beherrschender und — bezüglich der Ritter'schen Sonate — die zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel mit feinem Verständniss wählender Spieler; während Hr. Fitzenhagen, der sich soeben erst in Cassel erfolgreich producirt hat, sich durch seine Vorträge, den Adel des Tones, die Sauberkeit der Technik und die geschmackvolle Darstellung in die Reihe der besten Künstler seines Instrumentes stellte. Die Begleitung der Gesangswerke besorgte gewissenhaft, wie immer, Herr Papier. St.

**Stuttgart.** Das Theaterjahr unserer k. Hofbühne, das mit dem 1. Sept. des Vorjahres begann, ist mit dem jüngst verflossenen 30 Juni abgelaufen, und bei dem Eintritte der zweimonatlichen Ferien flattern jetzt unsere Künstler nach allen Seiten der Windrose in die Welt hinaus, theils um ihre Sommerfrische zu halten, theils und vorwaltend, um auf anderem Boden neue Lorbeeren und was sonst zum Künstler- und Profanleben gehört, zu sammeln. Blicken wir zurück auf das, was uns das zehnmonatliche Theaterjahr gebracht hat, so finden wir, dass im Ganzen 107 Opernvorstellungen stattgefunden haben, welche hohe Ziffer sich daraus erklärt, dass das Wochenrepertoire in der Regel drei Opern in sich fasst, welche mit dem recitirenden Drama alterniren. Erfreulich ist hierbei die Thatsache, dass von der obigen Summe der Opernaufführungen die absolute Mehrzahl, nämlich 54, der deutschen Oper zufiel, während die französische mit 30, die italienische nur mit 23 Aufführungen vertreten blieb. Wie ganz anders war dieses Verhältniss hier und überall noch vor wenigen Jahren, als das leichtgeschürzte Tonspiel Rossini's und der charakterlose Klingklang eines Bellini, Donizetti und Verdi alle sonstige Musik auf der Bühne überwucherte! Es ist keines der kleinsten Verdienste Wagner's, dass er mit dem geistigen Ernste seines Musikdramas wie ein reinigendes Gewitter in die dumpfe Schwüle des Sinnentandes dieser Musik fuhr und nicht nur dem Publicum und den Bühnenleitern, sondern auch manchem schwankenden Componisten die richtige Bahn wies, auf welcher der Deutsche schaffend und aufnehmend in würdiger Weise zu wandeln hat. Ordnen wir die Componisten in diejenige Reihenfolge, welche ihnen nach Maassgabe der Zahl der Aufführungen ihrer Werke in gedachtem Zeitabschnitte zukommt, so stehen Mozart, Meyerbeer und Auber in erster Linie je mit 10 Aufführungen, und zwar Mozart mit „Don Juan", „Figaro's Hochzeit" und „Zauberflöte" (eine weitere Oper dieses Meisters befindet sich nicht auf dem Repertoire; die aus Mozart'schen Melodien combinirte Operette „Der Schauspieldirector" wurde vor Jahresfrist etliche Male aufgeführt, ist aber ihres wenig angemessenen Sujets halber mit Recht wieder bei Seite gelegt worden); Meyerbeer mit seinem „Robert", den „Hugenotten" und der „Afrikanerin"; Auber mit der „Stummen von Portici", „Maurer und Schlosser", „Krondiamanten" und „Feensee". In zweiter Reihe kommt Verdi mit 8 Aufführungen zweier seiner Opern, „Troubadour" und „Rigoletto", welche hauptsächlich durch Sontheim's Mitwirkung grosse Anziehungskraft zu üben pflegen. Die dritte Reihe — von 6 Aufführungen — theilt Wagner mit Rossini und Bellini; von Ersterem stehen nur drei Opern auf dem Repertoire, „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", bezüglich deren anerkannt werden muss, dass sie hier stets mit grosser musikalischer Sorgfalt, meist guter Besetzung und höchst brillanter scenischer Ausstattung dargestellt werden und daher auch stets eines überaus zahlreichen und lebhaft erregten Auditoriums sich erfreuen. Die Titelrolle im „Fliegenden Holländer" findet in Meister Schütky

einen gediegenen Interpreten, der ebenso sehr durch seine grandiosen und wohlbeherrschten Stimmmittel, als durch geistiges Erfassen der tondichterischen Intentionen imponirt. Die Rollen des Tannhäuser und Lohengrin müssen, da Sontheim vermöge Contractes sich der Uebernahme von Rollen in Wagner'schen Opern entheben liess, unserem Double-Heldentenor Braun zugetheilt werden, dessen Organ der Klangschönheit entbehrt, der aber kraft seiner sonstigen musikalischen Begabung und Befähigung den hochdramatischen Anforderungen dieser Rollen in der Regel entspricht, ohne übrigens Hervorragendes darin zu leisten. Die guten Wagner-Sänger sind überhaupt dünn gesät, was namentlich auch auf unser weibliches Personal Anwendung finden dürfte, von dem wir nur Frl. Schröder als Elsa befriedigend nennen können. In der vierten Reihe mit 5 Aufführungen folgen Flotow mit „Martha" und „Stradella", Gottfried Linder mit „Dornröschen" (worüber unten) und Thomas mit seiner Oper „Mignon", welches leichtwiegende Product hier das sonderbare Schicksal hatte, vor einigen Jahren vermöge einer wenig glücklichen Besetzung volles Fiasco zu machen und sofort zurückgelegt zu werden, im vorigen Jahre aber, aus Anlass eines Gastspieles des Frl. Ehnn von Wien wieder aufgenommen, sich allmählich in die Gunst des Publicums einnistete und jetzt Dank der brillanten Kunstleistung unserer gefeierten Coloratursängerin Frl. Schröder und der tief ansprechenden dramatischen Gestaltung der Rolle der Mignon durch die jugendliche, mit einer vollklingenden und sympathischen Stimme ausgestattete Sängerin Frl. Schuppler stets auf ein volles, beifallbereites Haus rechnen darf. Lortzing fand 4 Aufführungen mit zwei seiner Opern („Czaar", „Undine"), 3 Aufführungen erlangte Beethoven (mit seinem „Fidelio"), Kreutzer („Nachtlager"), Nicolai („Lustige Weiber von Windsor"), Halévy („Jüdin"), Adam („Postillon"), Gounod („Gretchen") und Donizetti (mit „Lucrezia Borgia" und „Lucia"). Weiterhin folgen mit 2 Aufführungen Weber („Freischütz"), Herold („Zampa") und Suppé (mit der Operette „Zehn Mädchen und kein Mann"). Endlich kommen die Tondichter, die es zu einer Aufführung gebracht haben, nämlich Altmeister Schenk („Dorfbarbier"), Méhul („Joseph"), Boieldieu („Weisse Frau"), Grisar („Gute Nacht, Herr Pantalon") und Offenbach („Hanni weint, Hansi lacht"). Dieser letztere Componist ist eigentlich auf unserer Hofbühne mit seinen Producten so gut wie ausgeschlossen und verdankt die Aufführung dieser unbedeutenden Operette dem zufälligen Gastspiel der Soubrette Le Seur in Verbindung mit dem neuen Engagement des Komikers Junkermann von Berlin. Man ersieht aus obiger Zusammenstellung unschwer, dass die hier stattgefundenen Opernaufführungen nach Art und Zahl in keiner Weise über das Mittelmaass Desjenigen hinausgehen, was in jedem anderen, in Vergleich kommenden Hof- oder Stadttheater geleistet wird; insbesondere sucht man vergeblich nach einer Oper von Gluck, Spohr, Marschner, Cherubini, nach Weber's „Euryanthe" und „Oberon", nach Wagner's „Rienzi" und den „Meistersingern", von anderem Neuen ganz zu schweigen. Diese Unterlassungen dürfen übrigens weniger der Theater-, beziehungsweise musikalischen Leitung zugeschrieben werden, als vielmehr dem Umstande, dass seit einiger Zeit der Personalbestand der Oper in einer bedenklichen Krisis begriffen ist, welche noch heute nicht als verschwunden betrachtet werden kann, sondern vielleicht in erhöhtem Grade bei Wiedereröffnung der Bühne hervortritt. Denn wenn wir auch im Coloraturgesang durch die Damen Marlow und Schröder, im Baritonfache durch Hrn. Schütky und Bertram treffliche Vertretung haben und auch in der Person des Hrn. Albert Jäger einen schönen lyrischen Tenor besitzen, so fehlt uns ein erster Bassist gänzlich (der seit einem Jahr hier befindliche Hr. Hartmann kann als solcher nicht gelten), weshalb im letzteren Halbjahr vielfach Dr. Pockh vom Darmstädter Hoftheater als Ersatz beigezogen wurde; und auch unsere erste dramatische Sängerin Frl. v. Telini steht streng genommen nicht auf der Höhe einer Primadonna, da sie zwar eine, namentlich in der hohen Tonlage, wohlklingende und ungemein ergibige, aber keineswegs ebenmässig ausgeglichene Stimme besitzt und als Darstellerin der Gabe ermangelt, ihre Rollen poetisch auszugestalten und charakteristisch zu durchgeistigen. Und zu Allem hin hat unser Heldentenor Sontheim, der im Monat Juni noch als Masaniello, Raoul, Eleazar und Lionel in scheinbar unverkümmerter Kraft gesungen und hierbei die ehrendsten Triumphe gefeiert hatte, zu Ende dieses Monates sich plötzlich zu der Erklärung veranlasst gesehen, dass er mit einem tiefgehenden inneren Leiden behaftet sei, zufolge dessen ihm von ärztlicher Seite jedes fernere Auftreten auf der Bühne als sein Leben unmittelbar gefährdend untersagt worden sei. Er zog sich demgemäss, ohne Abschied vom Publicum genommen zu haben, in die ländliche Einsamkeit seiner Privatbesitzung zu Jebenhausen, Oberamtsbezirk Göppingen, woselbst er auch geboren ist, zurück, und es ist nun abzuwarten, ob seine Gesundheit wieder die zur Fortsetzung seiner Künstlerlaufbahn nöthige Kräftigung findet, oder ob er nach Ablauf der Ferien sein Pensionirungsgesuch einreichen muss. Einen vollen Ersatz für diesen Sänger zu finden, dürfte dermalen schwer werden, denn trotz manchen nie abgelegten Untugenden hatte er sich doch unstreitig längst zu dem Range der ersten (?) Sänger der Gegenwart aufgeschwungen, und er konnte bei jedem Auftreten des Erfolges sicher sein, durch die überwältigende Kraft und Klangschönheit seiner Stimme das stets erdrückend volle Haus zum begeisterten Beifalle fortzureissen. — Die einzige neue Oper, welche das verflossene Jahr gebracht hat, ist „Dornröschen", Text von Ernst Pasqué, Musik von Gottfried Linder, welche wir noch in Kürze zu besprechen haben. Sie ist eine „Opera semiseria", eine romantische Spieloper, mit mehrfach eingestreuter, übrigens nebensächlicher Komik; das Märchen von Dornröschen selbst bildet nicht den Gegenstand des Libretto, sondern wird nur als eingeflochtene Erzählung theils melodramatisch recitirt, theils balladenartig gesungen; übrigens hat der Stoff der Oper in seinen äusseren Umrissen allerdings einige Familienähnlichkeit mit dem Märchen, leidet jedoch wesentlich an dem Mangel dramatischer Belebtheit. Der Componist, der im hiesigen Conservatorium sich zu einem tüchtigen Musiker herangebildet hat, ist unverkennbar mit künstlerischem Ernste an sein Werk herangetreten. Er steht hierbei auf den Schultern Richard Wagner's, indem er auf die dramatische Charakteristik und orchestrale Colorirung sein Hauptaugenmerk richtet; hiermit sucht er jedoch zugleich das lyrische, gesanglichmelodische Element gleichberechtigt in Verbindung zu setzen und behält zu diesem Zwecke die formell geschlossenen und abgerundeten Musikstücke, Arien und Ensembles, bei. Auf der einen Seite steht ihm nun aber die dramatische Schlagkraft Wagner's nicht zu Gebote, und andererseits scheint auch die Ursprünglichkeit melodischer Erfindung in seiner Musik nicht selten vermisst zu werden; indem er sich daher nach diesen beiden Richtungen häufig an Gegebenes anlehnt, ist seiner Schöpfung der Stempel des Erstlingswerkes, der nicht völligen Ausreifung, noch allzukenntlich aufgedrückt. Gleichwohl bürgen für die nicht gewöhnliche Begabung des strebsamen jungen Künstlers eine Reihe von Einzelnheiten, welche theils durch die feinsinnige und farbenreiche Behandlung des Orchesters, theils durch schönen Empfindungsgehalt der Melodik das musikalische Interesse in Anspruch nehmen; insbesondere sind als gelungene Partien des Werkes herauszuheben die stimmungsreiche, tonmalerische Märchenmusik der Einleitung, die als prägnantes Leitmotiv fortlaufend in die Oper verwobene Musik der Ballade vom „Dornröschen" und das den 2. Act abschliessende Duett im grossen dramatischen Stile, das in seiner äusseren Form nur etwas zu sehr an die Vorgänge Meyerbeer's und Gounod's gemahnt. Ob sich die bis jetzt fünf Mal zur Aufführung gelangte Oper in ihrer gegenwärtigen Gestalt auf dem Repertoire erhalten wird, mag fraglich sein; jedenfalls ist in dem Autor derselben ein strebsamer und vielverheissender Künstler zu bewillkommen, der es mit den Zwecken und Zielen der Tonkunst ernst nimmt. — Noch ist eines weiteren Ereignisses im Musikleben hiesiger Stadt Erwähnung zu thun. Der Verein für classische Kirchenmusik, unter der bewährten Leitung des Prof. Dr. Faisst stehend, beging in diesem Jahre die Feier seines 25jährigen Bestehens. Aus schwachen Anfängen, in welchen die Aufführungen mehrere Jahre lang im Concertsaal am Flügel stattfanden, hat sich der Verein zu einer umfassenden und hochachtbaren Wirksamkeit emporgearbeitet, der zufolge seine unter Mitwirkung der k. Hofcapelle veranstalteten Kirchenconcerte fast die Bedeutung von grossen, die ernsteren Musikfreunde Schwabens

vereinigenden Kirchengesangfesten gewonnen haben und als mustergiltige Productionen gediegener geistlicher Musik nicht nur dem ganzen Lande voranleuchten, sondern auch über die Grenzen Würtembergs hinaus sich Ansehen verschafft haben. Insbesondere darf dem Vereine und vornehmlich dessen Dirigenten Faisst mit Fug das Verdienst zuerkannt werden, für seinen Theil zu der erfreulichen Thatsache mit beigetragen zu haben, dass die Pflege der Kirchenmusik in Deutschland innerhalb des gedachten Zeitraums einen so erheblichen Aufschwung genommen hat. Werfen wir in dem vom Ausschusse ausgegebenen Rechenschaftsberichte einen Blick auf die bisherige Thätigkeit des Vereins, so finden wir, dass derselbe neben einer grossen Anzahl von Chorälen und geistlichen Liedern hauptsächlich folgende grössere Werke zur Aufführung gebracht hat: 1) Aeltere Italiener: Allegri, „Miserere“; Astorga, „Stabat mater“; Caldara, „Agnus Dei“; Carissimi, „Jephta“; Durante, „Magnificat“; Palestrina, „Stabat Mater“, „Sanctus“ u. A.; Pergolese, „Salve Regina“. 2) Aeltere deutsche Meister: Bach, Matthäus- und Johannes-Passion, H moll-Messe, Weihnachtsoratorium, Cantaten; Beethoven, Missa solemnis und C dur-Messe; Händel, „Messias“, „Israel“, „Saul“, „Athalia“, „Judas Maccabäus“, „Samson“, „Jephta“, „Josua“, Passionsmusik nach Brockes; Mozart, Requiem; Schneider, „Weltgericht“. 3) Neuere Meister: Spohr, „Die letzten Dinge“; Mendelssohn, „Paulus“, „Elias“, „Lobgesang“; Schumann, Requiem; Hauptmann, Motette; Reinthaler, „Jephta“; Fesca, „Vater unser“; Ferd. Hiller, „Benedictus“; R. Franz, „Kyrie“; Faisst, Cantate; Schletterer, 29. Psalm; Stark, 113. Psalm u. s. f. Die Feier dieses Jubiläums konnte der Verein nicht würdiger begehen, als indem er die Bach'sche Hmoll-Messe, diese gewaltigste Offenbarung kirchlicher Tonkunst, am 1. Juli und wiederholt am 5. Juli in der hiesigen Stiftskirche zum Vortrag brachte. In diesen Aufführungen wurden nicht nur die grossen und vielen Schwierigkeiten dieses Riesentonwerkes von dem auf das Sorgfältigste eingeübten Chore sowohl, als von den Solisten und dem Orchester glücklich gelöst, sondern dem Werke auch das ganze tiefgehende Verständniss und die weihevolle Pietät entgegengebracht, welche für eine würdige Darstellung unerlässlich sind. Dies muss vor Allem dem Verdienste des Prof. Faisst beigemessen werden, welcher, für sich selbst eingeweiht und eingelebt in den tiefinnersten Geist des Werkes, die mehrmonatlichen Chorübungen und Generalproben mit unermüdlichem Eifer geleitet, auch an der Stelle des unvollständig bezifferten Instrumentalbasses eine vollständige Orgelbegleitung ausgearbeitet hatte, wodurch viele Partien zu einer überwältigenden Wirkung gelangten, und endlich durch Abfassung eingehender „Erläuterungen“ den Zuhörern und Ausführenden eine musikalische und ästhetische Analyse des Werkes zur Hand gab, mittelst deren sich ihnen das schwierige Verständniss dieses tiefdurchdachten Tonwerkes trefflich erschloss. Diese „Erläuterungen“ verdienten im Wege des Buchhandels allgemein verbreitet zu werden, da sie das Eingehendste und Gediegenste sind, was bis jetzt über die Hohe Messe Bach's geschrieben worden. Ein Festmahl beschloss die Jubiläumsfeier, wobei neben manchen trefflichen Reden von Köstlin, Gugler, Faisst, Abert, Stark u. A. auch zwei höchst anerkennende Zuschriften des k. Cabinets und des Consistoriums zum Vortrag kamen, denen zufolge der König, „um dem Verein einen thatsächlichen Beweis seiner wohlwollenden Gesinnungen zu geben und um insbesondere das erfolgreiche und aufopfernde Wirken des Musikdirectors Prof. Dr. Faisst ehrend anzuerkennen“, dem Verein einen jährlichen Beitrag von 300 Gulden mit der besonderen Bestimmung bewilligte, dass diese Summe zur Erhöhung des Gehaltes des Musikdirectors zu verwenden sei. Auch wurde ein Telegramm der Ausschussmitglieder des Bach-Vereins in Leipzig zur Kenntniss der Festversammlung gebracht, mittelst dessen dieselben dem Prof. Faisst als einem der gründlichsten und gediegensten Bach-Kenner zur Festfeier Glück wünschen. Solche reichliche Anerkennung von allen Seiten ist für den Verein ebenso erfreulich als ermuthigend, auf der betretenen Bahn auch ferner rüstig fortzuschreiten; möge ihm nur die leitende Hand seines Dirigenten noch lange erhalten bleiben, dessen Gesundheit in Folge seiner Ueberhäufung mit Berufsgeschäften (er ist bekanntlich Vorstand des hiesigen Musikconservatoriums) erschüttert ist, und der deshalb gegenwärtig in der frischen Bergluft des Berner Oberlandes, im Alpendorfe Mürren, Stärkung seiner erkrankten Nerven sucht. 70.

## Concertumschau.

**Augustusbad.** Künstlerconcert der Sängerin Frau Repuschinska und des Pianisten Hrn. G. Leitert. Die Künstler hatten dasselbe Programm wie vorher in Schandau (s. vor. No.).

**Baden-Baden.** 6. Matinée für classische Musik: Hmoll-Symphoniefragmente von F. Schubert, Pilgermarsch aus Berlioz' „Harold“-Symphonie, Violinvorträge des Hrn. L. Auer (u. A. Concert von Bruch), Claviervorträge des Hrn. Prof. Ehrlich (Amoll-Concert von Schumann etc.).

**Berlin.** Am 14. Juli von Hrn. E. A. Veit veranstaltete und unter lebhafter Theilnahme der Hörer stattgefundene Weyermann-Matinée mit folgenden Werken des Gefeierten: Dmoll-Streichquartett; „Der Fischer“, Gesangsballade; drei Clavierstücke; „Nähe des Geliebten“, Lied; Emoll-Sonate für Pianoforte und Violine.

**Cöln.** Am 18. d. M. unter Mitwirkung des Hrn. Joachim stattgefundene Soirée des Tonkünstlervereins: Sonate von Händel, Quintett (Gmoll) von Mozart, Sarabande und „Tambourin“ von Leclair, Adagio von F. Hiller, Quartett (Cdur) von Haydn.

**Grand-Rapids** (Nordamerika, Mich.). Von Hrn. J. de Zielinski unter Mitwirkung von Frl. Nelson (Sopran), sowie der HH. Z. Wolohon, Shinkman, Wurzburg (Violine), Vielkind (Viola) und Coit (Violoncell) veranstaltetes Concert: „Faust“-Ouverture von Wagner, „Gaudeamus igitur“, Humoreske von Liszt, Clavierquintett von Mozart, Chorcompositionen vom Earl of Mornington und von S. Webbe, Gesangsoli von Liszt („Mignon“) und Fesca, Violinsoli von Ch. Schuberth und Vieuxtemps, Claviersoli von Liszt (Hr. v. Zielinski). — 1. Vocal- und Instrumentalconcert der Grand Rapids Choral Union am 25. Juni: Vocalwerke von W. St. Bennett (Fragmente aus der „Maikönigin“), Bishop, vom Earl of Mornington, von Fesca, Seyfert und J. P. Weiss, Pianofortepolonaise von Liszt (Hr. v. Zielinski), Violinsolovortrag des Hrn. Wolohon.

**London.** 7. Concert der Neuen Philharmonie: Ouverturen zu „Egmont“ und „Wasserträger“, Adur-Symphonie von Mendelssohn, Zwischenactsmusik zur „Jungfrau von Orleans“ (Scherzo und Serenade) von F. H. Cowen etc. — Letztes Philharmonisches Concert: Orchesterserenade von Brahms, Orchesterpräludium aus der Musik zu Sophokles' „Ajax“ von W. St. Bennett (welchem der „Daily Telegraph“ „Anmuth (!) der Themen, klare künstlerische Behandlung derselben und meisterhaften Effect“ nachrühmt), Cmoll-Symphonie von Beethoven etc. — Matinés der „Musical Union“ unter Mitwirkung der HH. L. Auer, Waefelghem (Viola), Lasserre (Violoncell), Rendano und A. Duvernoy (Clavier): Sextette von Beethoven und Hummel, Claviersoli von Mendelssohn und Chopin, sowie Violin- und Violoncellsoli von Auer und Lasserre. — 3. Concert für Claviermusik, veranstaltet von Ch. Hallé unter Mitwirkung von Frau Norman-Neruda u. A.: Trio Op. 5 von M. Bruch, Asdur-Sonate Op. 110 von Beethoven, Quintett von Schumann. — Concert der Pianistin Frl. Elcho: Phantasie und Sonate (Cmoll) von Mozart, Andante und Rondo von Mendelssohn, „Consolation“ von Dussek, Kreutzer-Sonate von Beethoven (Violine: Hr. Mori) und 26 (!) weitere Nummern.

**Sondershausen.** 8. Lohconcert: Ouverture zu „Struensee“ von Meyerbeer, Romanze für Horn mit Orchesterbegleitung von F. Grützmacher (Hr. Kammermusicus Pohle), Musik zu Hebbel's Trilogie „Die Nibelungen“ von E. Lassen, Edur-Concert für Violine von Vieuxtemps (Hr. Hofmusicus Seitz), Symphonie in Ddur von J. S. Svendsen.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Aachen.** Die Hofopernsängerin Frl. Marianne Brandt trifft am 24. d. M. von London aus zu einem längeren Gastspiele hier ein. **Berlin.** Im September werden die Sängerinnen Frl. Virginia Gungl aus München, Frl. Johnson aus Wien und der Müncheaer Hofsänger Hr. Schott im k. Opernhause auf Engagement singen. Im Kroll-Theater spielte Hr. Wachtel jun. den George Brown (am 16. d. M.), den Don Juan (am 18. d. M.) and den Postillon (am 20. d. M.). Ebenda gastirten wiederholt Frau Minna Wagner und Frl. Krüger im „Don Juan" (am 18. d. M.). Frl. v. Murska vom k. k. Hofoperntheater in Wien wird im Laufe des August im Kroll-Theater einen Gastrollencyklus beginnen. Am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sind Frl. Stauber, Frl. v. Csepsany, Frl. Wiedemann aus Ems und Frl. Grossmann aus Marienbad als Operettensängerinnen engagirt worden. — **Dresden.** Am k. Hoftheater setzte Hr. Riese im „Lohengrin" (am 16. d. M.) und in „Lucia von Lammermoor" (am 20. d. M.) sein Gastspiel fort, während Frl. Borée vom Stadttheater zu Leipzig als Fides im „Prophet" (am 18. d. M.) zum ersten Male als Gast auftrat. — **Leipzig.** Die beiden letzten Gastrollen des Frl. Ilma v. Murska waren Leonore („Troubadour") und Amine („Nachtwandlerin"). Ferner sang am 17. d. M. in der „Nachtwandlerin" Hr. v. Bongardt vom Stadttheater zu Basel den Graf Rudolph. Ausserdem gastirten weiter: Frl. Steinhäuser vom k. k. Hofoperntheater in Wien als Therese („Nachtwandlerin", am 21. d. M.), als Azucena („Troubadour", am 19. d. M.) und Hr. Hajós vom k. Nationaltheater in Pest als Elwin (am 21. d. M.) und als Manrico (am 19. d. M.). Im Franzius-Theater in Gohlis gastirte wiederholt Frau Pauline Pollack vom Stadttheater zu Hamburg als Nancy in „Martha" (am 16. und 18. d. M.). — **Pest.** Hr. Theodor Wachtel sen. wird vom 15. bis 30. September im Deutschen Actientheater gastiren, für welche Bühne auch die Coloratursängerin Frl. Groiss von Neuem engagirt worden ist. Die französische Operettengesellschaft unter Direction von Eugène Meynadier hat an genanntem Theater einen kleinen Gastrollencyklus mit der „Grande duchesse" eröffnet. — **Wien.** Die Direction des Carl-Theaters hat mit einer Florentinischen Operngesellschaft Unterhandlungen angebahnt, welche mit zwei neuen Opern und einem auserlesenen Personale an zwanzig Abenden am Carl-Theater gastiren soll. Der betr. Impresario ist noch am 13. d. M. zur Ausführung des Projects nach Florenz gereist, um den Contract abschliessen zu können.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 20. Juli: „Kyrie eleison" von R. Franz; „Mein Gott, warum hast du mich verlassen", Motette von Mendelssohn. Am 21. Juli: „Ave verum" von Mozart. — **Dresden.** Frauenkirche am 21. Juli: Toccata und Fuge für Orgel, No. 2, G moll, von Eberlin; „Gott sei mir gnädig", Motette von M. Hauptmann; „Sei Lob und Ehr" von J. S. Bach; Phantasie für Orgel (C moll) von A. Hesse; „Domine, exaudi orationem meam" von Reissiger. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 21. Juli: Missa brevis in D von L. Rotter mit Einlagen von Henneberg. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 21. Juli: Messe von Mozart mit Einlagen von L. Eder. Dominicanerkirche am 21. Juli: Solo-Festmesse in As von B. Randhartinger mit Einlagen von demselben. Mariahilfer Kirche am 21. Juli: Messe von Birkler mit Einlagen von Krall. Kirche Maria am Gestade am 21. Juli: Krönungs-Messe von Righini.

## Opernübersicht.

(Vom 15. bis 21. Juli.)

**Leipzig.** Stadtth.: 17. u. 21. Nachtwandlerin; 19. Troubadour. Franzius-Th. in Gohlis: 16. u. 18. Martha; 20. Schöne Galathea. — **Berlin.** Kroll-Th.: 16. Weisse Dame; 17., 19. u. 21. Zauberflöte; 18. Don Juan; 20. Postillon von Lonjumeau. Königsstädt. Th.: 15. Freischütz; 18. Nachtlager von Granada; 21. Barbier von Sevilla. Walhalla-Volksth.: 19. Hanni weint, Hansi lacht. — **Breslau.** Lobe-Th.: 21. Pariser Leben. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 16. Lohengrin; 18. Prophet; 20. Lucia von Lammermoor. Herminia-Th.: 19. Dorfbarbier. — **Prag.** Neustädt. Th.: 16. Faust und Margarethe; 20. Stradella. — **Wien.** Carl-Th.: 15. Des Löwen Erwachen (Brandl); Tromb-Alcazar oder: Die dramatischen Verbrecher (Offenbach); Meisterschass von Pottenstein (G. v. Zaytz); 17. u. 19. Hochzeit bei Laternenschein (Offenbach).

## Journalschau.

Echo No. 29 nebst Beilage. Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 29. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 30. Emil Naumann's „Tonkunst in der Culturgeschichte". — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

### Musikalische Kannegiesserei.

Echo No. 29 (als einleitende Worte zu einem im Auszug aus der „Stettiner Ostsee-Zeitung" mitgetheilten Brei des Hrn. Kossmaly über R. Wagner):

„Im Kroll'schen Theater soll heute Mozart's „Zauberflöte", eine nach unverschämtem Dafürhalten der Wagner-Clique total veraltete, kindische Oper in vorzüglicher Besetzung in Scene gehen, und wir garantiren den glücklichsten Erfolg, denn es gibt immer überall noch Leute genug, die musikalische Ohren am Kopfe und ein empfängliches Herz für echte Musik haben. Die echt in der Wolle gefärbten Wagner-Anbeter freilich besitzen bekanntlich weder das Eine noch das Andere und blöken nur nach, was ihnen die engagirten (*sic!*) Wagner-Erfolg-Leithämmel vorblöken."

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der Unterricht der unter Prof. Joachim's Leitung stehenden Abtheilung für ausübende Tonkunst in der k. Hochschule für Musik in Berlin wird sich vom 1. October an auch auf Flöte (Hr. H. Gantenberg), Oboe (Hr. P. Wieprecht), Clarinette (Hr. J. Pohl), Fagott (Hr. J. Liebeskind) and Horn (Hr. C. Schanke I.) erstrecken. Das Lehrfach für Contrabass ist bereits am 1. Juni mit Hrn. W. Sturm als Lehrer neu hinzugekommen.

* Die Musikschule zu Metz, welche ein Succursale des Pariser Conservatoriums war, wird nach Nancy verlegt werden.

* In Gothenburg macht man durch Gründung einer Musikgesellschaft mit vorzüglichem Orchester ernstliche Anstrengung zur Hebung der dortigen Musikverhältnisse. Als Capellmeister dieses im Herbst in Function tretenden Orchesterkörpers ist der junge talentvolle Componist Hr. Hallén gewonnen worden, die Concertmeisterstelle wird durch Hrn. Gerhard Brassin aus Bern, einen tüchtigen Violinisten, besetzt werden. Als weiteres Project dieser Musikgesellschaft ist die Eröffnung einer Musikschule zu nennen.

* Wie das „M. J." berichtigend mittheilt, finden die Reprisen vom „Fliegenden Holländer" und von „Tristan und Isolde" unter v. Bülow's Leitung im Münchener Hoftheater erst am 6., resp. 10. August statt.

* Mit der Neubesetzung der Carlsruher Hofcapellmeisterstelle durch Hrn. A. Schmitt scheint es nach neueren Berichten noch gar nicht so fest abgemacht zu sein, wie man es kürzlich verkündete. Wenigstens taucht jetzt mit einem Male Hr. M. Zenger aus München als hoffnungsvollster Candidat um diesen Posten auf. — Die Mannheimer haben sich höchst merkwürdiger Weise

bis dato auch noch nicht zur Wahl zwischen Bülow und Reiss entscheiden können. Der Unterschied zwischen diesen Beiden liegt doch wahrlich nicht nur darin, dass der Erstere nur auf ein Jahr, der Letztere blos auf Lebenszeit sich binden lassen will.

* Die amerikanische Concertreise des Impresario M. Grau mit A. Rubinstein, Wieniawski, Frl. Louise Liebhart und Frl. Orgeni soll demnächst Wirklichkeit werden. — Auch Hr. Heinrich Stiehl will Amerika als Pianist besuchen, aber wohl mehr auf eigenes Risico.

* Gegenwärtig macht eine schwarze Triogenossenschaft, die HH. Julian, Nicasio und Manuel Jiminez aus Trinidad de Cuba, eine Kunstreise durch Deutschland. Alle drei Künstler, Vater und beide Söhne, verdanken ihre musikalische Ausbildung Leipziger Lehrern. Der Vater, Julian, spielt Violine, die Söhne, Nicasio und Manuel, sind ganz vortreffliche Künstler des Violoncells und Pianofortes, welche als solche überall die verdiente Beachtung finden werden.

* Ch. Gounod ist wirklich in einem am 15. d. M. in der St. James Hall in London unter seiner Direction stattgefundenen Concerte als Sänger aufgetreten. Er trug unter stürmischem Beifall eine von ihm componirte Melodie zu Byron's „Maid of Athens" vor.

* Von Hrn. Jul. Voigtmann in Sangerhausen geht uns aus Anlass des von uns gebrachten Musikbriefes aus Cassel nachfolgende Aufforderung zu: „In Bezugnahme auf die Beurtheilung meiner Composition durch Tappert erkläre ich Ihnen hiermit, dass, sobald Sie mir nicht binnen acht Tagen Genugthuung durch eine anständige Beurtheilung desselben Werkes aus anderer Feder verschaffen, ich gerichtlich gegen Sie einschreiten werde. Das Uebrige habe ich bereits mit einem Juristen verhandelt." — Da wir nicht Ursache zu haben glauben, Hrn. Voigtmann die gewünschte Genugthuung in der bezeichneten Weise angedeihen zu lassen, so wollen wir ihm wenigstens durch Abdruck seines auf eine Postkarte geschriebenen Drohbriefes den Eingang der letzteren hiermit öffentlich bescheinigen; es ist schon wegen des zu erwartenden Processes, mit dem Hr. Voigtmann uns fürchten macht.

* Der Componist H. H. Pierson, dessen Oper „Contarini" kürzlich in Hamburg aufgeführt wurde, hat seinen Aufenthalt nach Leipzig verlegt.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Joh. Brahms, „Schicksalslied" von F. Hölderlin für gemischten Chor und Orchester, Op. 54.

Friedrich Gernsheim, Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell, Op. 25.

*In Sicht:*

Rob. Franz, Orchesterbearbeitung einer hebräischen Melodie im Charakter eines Trauermarsches.

## Kritischer Anhang.

**Ludwig Scherff.** Sechs Lieder für gemischten Chor, Op. 4. 1. Wanderers Abendlied. 2. Weit, weit. 3. Haideröslein. 4. Juchhe! 5. Frühling im Alter. 6. Frühlingsnacht. Hamburg, G. W. Niemeyer. Part. und Stimmen 1 Thlr. 5 Sgr.

Die Hauptmängel, welche wir an dieses Componisten einstimmigem Liedercyklus: „Lieder der Verlobten" rügten, legen sich auch in den vorliegenden vierstimmigen Gesängen bloss: ihnen fehlt jede natürliche, frische Empfindung, jeder poetische Hauch, ja sogar die geschickte Factur. Die Rhythmik des ersten Liedes ist äusserst monoton, die des zweiten etwas zerfahren; das dritte Lied erkünstelt vergeblich eine kindliche-zarte Stimmung; No. 4 hat ebenfalls ungeschickte rhythmische Gestaltung, auch findet sich darin eine sehr unschöne Quintenfolge vom 2. zum 3. Takte zwischen Bass und Tenor, und zwar (wie eine Ironie) auf die Worte: „(Wie ist die Erde) so schön!" Das fünfte Lied ist melodisch ziemlich reizlos und enthält auch rhythmische Mängel. Am ansprechendsten ist noch das 6. Lied, abgerechnet einen übel angebrachten Querstand im drittletzten Takte zwischen Bass und Sopran (*des—d*). (Im 4. Takte muss im Sopran vor *d* vermuthlich ein ♮ stehen.) — Der Umstand, dass sämmtliche Stimmen in homophoner Weise denselben Text grösstentheils gleichzeitig absingen, trägt zu der Unbeholfenheit der Rhythmik wesentlich bei und hat ausserdem zur Folge, dass durch das gleichzeitige und gleich lange Aushalten der Schlüsse und Ruheworte in sämmtlichen Stimmen oft unangenehme Lücken entstehen, wie besonders im 2., 3. und 5. Liede. *β.*

**Ferd. Möhring.** Sieben Hymnen (ältere Kirchenlieder aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen von Eduard Hobein) für gemischten Chor, Op. 78. Schleusingen, Conrad Glaser. Partitur 20 Sgr. Stimmen 20 Sgr.

Nach dem Titel vermuthet man hier Gesänge geistlichen Charakters, welcher ihnen jedoch keineswegs innewohnt. Die hier gewählten altkatholischen Texte dürften sich auch für eine kirchlich-ernste Behandlung (wenn auch nicht im evangelischen Geiste) eignen. Somit rechtfertigt sich der dem Katholicismus näher kommende kindlich-naive Geist, der sich in der Musik dieser Hymnen ausspricht. — Wiewohl dieselben keine Ansprüche auf höhere künstlerische Bedeutung machen, so empfehlen sie sich doch (insbesondere gesangpflegenden Schulen) durch ihre natürliche, ansprechende Melodik, durch geschickte Stimmenführung, sowie durch leichte Ausführbarkeit. — Warum der Componist gar keine Tempobezeichnungen und auch nur äusserst wenige Vortragszeichen angegeben hat, ist uns nicht klar. *β.*

**Carl Häser.** Drei Gesänge für Männerchor, Op. 37. 1. Ständchen. 2. Gott ist die Liebe. 3. Alles mein! Cassel, Carl Luckhardt. (Einzeln erschienen.)

Sehr einfach und anspruchslos in Melodie und Harmonie, dabei ziemlich natürlich erfunden und leicht ausführbar, dürften sich diese Lieder in Vereinen, die über mässige Kräfte verfügen, wohl verwenden lassen. *β.*

**Fr. Schubert.** Sonate für Arpeggione (oder Violoncell) und Pianoforte. Nachgelassenes Werk. Wien, J. P. Gotthard.

Es ist Thatsache, dass die in den letzten Jahren immer zahlreicher gewordenen musikalischen Ausgrabungsversuche bereits manchen werthvollen Schatz zu Tage gefördert haben, daneben aber auch wiederum Manches, was zwar historisches Interesse bietet, sich aber praktisch als weniger brauchbar erweist. Die vorliegende Sonate gehört unseres Erachtens einer Mittelkategorie an; das heisst, sie ist ebensowenig eine musikalische Perle, wie ein veraltetes unbrauchbares Musikstück. Vom absolut musikalischen Standpuncte aus betrachtet, hält das Stück, sieht man von einigen Stellen echt Schubert'schen Zuges ab, den Vergleich mit den bedeutenderen Schubert'schen Kammermusikwerken nicht aus. Im Wesentlichen macht die Composition mehr den Eindruck eines Gelegenheitsstückes, es klingt Manches darin so, als ob der Componist weniger durch absoluten Schaffensdrang als durch den Vorsatz inspirirt worden sei, einmal etwas recht Pikantes für die damals neu erfundene Arpeggione zu schreiben. So fängt z. B.

der erste Satz, den wir immerhin für den relativ bedeutendsten halten, mit einem sehr schönen Gesangsthema an, verläuft sich aber sehr bald in Passagen à la Boccherini, vielleicht um irgend einem damaligen Virtuosen Gelegenheit zu geben, auf dem neuen Instrumente zu glänzen. Das Clavier tritt sowohl hier wie in den beiden anderen Sätzen mehr begleitend als selbständig auf, und das Ganze hat daher weniger den Charakter eines Duos für zwei Instrumente, als den eines brillanten Solostückes mit Begleitung.

Die Principalstimme liegt in zwei Bearbeitungen vor: für Violoncell und für Violine. Um über die respective Wirkungsfähigkeit dieser beiden Arrangements wenigstens annähernd richtig urtheilen zu können, müssen wir zunächst Charakter und Beschaffenheit des ursprünglichen Principalinstrumentes ein wenig näher ins Auge fassen. Wir entnehmen darüber dem vom Herausgeber der Sonate beigegebenen Vorworte Folgendes: „Die (1823 von dem Instrumentenmacher G. Staufer in Wien erfundene, jedoch bald darauf in Vergessenheit gekommene) Arpeggione hatte im Ganzen die Form und die Grösse eines kleinen Violoncells und wurde auch wie dieses tractirt. Das Corpus ähnelte dem der Guitarre, mit der sie ferner die Anzahl der Saiten, deren Stimmung (*E*, *A*, *d*, *g*, *h*, *e*) und auch noch Das gemein hatte, dass das Griffbrett mit Bünden versehen war. Da der Klang des Instrumentes vermuthlich etwas Verschleiertes, *Viola di gamba-* oder *Viola d'amour*-Aehnliches hatte, so liegt die Frage sehr nahe, weshalb der Herausgeber kein Arrangement für Bratsche versucht hat.

Ueber die Violoncellstimme liesse sich Folgendes sagen: Da dieselbe mit Ausnahme einiger vielstimmigen Accordgriffe nur eine getreue Copie der Original-Solostimme enthält, das Violoncell aber an Umfang in der Höhe eine Quinte weniger hat als die Arpeggione, so wird die A-Saite übermässig in Anspruch genommen, die C-Saite dagegen so gut wie gar nicht benutzt. Nur im zweiten Satze tritt die Solostimme gelegentlich einmal als Bass auf, sonst enthält dieselbe ausschliesslich Cantilenen und Passagen, die sich nur allzuoft bis in die allerhöchsten Regionen versteigen. Abgesehen von der hierdurch entstehenden Monotonie in der Klangwirkung, bietet die technische Ausführung auch Schwierigkeiten, welche nur ein sattelfester Virtuos zu überwinden vermag. Wir bedauern lebhaft, dass der Herausgeber bei Abfassung der Violoncellstimme sich gar zu ängstlich an das Original gehalten hat: es hätte sich Manches trotz aller Treue und Pietät gegen das Original weit practicabler gestalten lassen, und es ist anzunehmen, dass das Stück dadurch unter den Violoncellspielern leichter Verbreitung gefunden haben würde, als jetzt der Fall sein dürfte. Einzelnes ist übrigens geradezu unausführbar, wie z. B. die erste Zeile; die Herren Violoncellisten mögen sehen, wie sie sich bei dieser Stelle aus der Affaire ziehen.

Da die Violinstimme durchgängig eine Octave höher, also eine Quinte tiefer liegt als die Violoncellstimme, so sind die Schwierigkeiten in der Applicatur bedeutend geringer; dagegen dürfte dieses Arrangement in Bezug auf Klangwirkung sich etwas weiter von dem Original entfernen als die Bearbeitung für Violoncell. — Zur Kenntnissnahme sei das jedenfalls interessante, vom Verleger hübsch ausgestattete Werk allseitig und bestens empfohlen. G. H. W.

---

**Bernhard Hopffer.** 1870. Fünf Märsche für das Pianoforte zu 4 Händen, Op. 11. Berlin, Mitscher & Röstell. 1 Thlr. $7^1/_2$ Sgr.

Wir dürfen diese Märsche nach genauerer Kenntnissnahme als anständige Musik, die zu der besseren ihrer Art zählt, empfehlen. Sie sind sämmtlich mehr oder minder den Benennungen Fahnen-, Sturm-, Landwehr-, Trauer- und Cavalleriemarsch entsprechend abgefasst und werden gewiss ihr Publicum finden. H. St.

---

**Briefkasten.** *J. V.* in *S.* Wir verbitten uns in Zukunft ähnliche alberne Bemerkungen, wie die zu unterst Ihrer letzten Postkarte, und werden uns im entgegengesetzten Falle mit Veröffentlichung von Stellen aus Ihren früheren Briefen wehren, in welchen Sie in geradezu kriechender, speichelleckerischer Weise eine ganz andere Meinung über das jetzt beschimpfte Blatt äussern. — *H. K.* in *B.* Richtig! — *A. R.* in *H.* Der Geburtstag des jungen Herrn ist der 22. Juli. Sie verstehen doch das Uebrige? — Die Hitze macht uns Lust, unseren Zuruf aus dem Jahre 69 an Sie zu wiederholen. Sie leisten das Betreffende aber ja auch ohnedies.

---

# Anzeigen.

# Nova No. 3 von ED. BOTE & G. BOCK,

[283.]

## Hofmusikhandlung in Berlin.

### I. Orchester.

| | | |
|---|---|---|
| **Goldschmidt, G.,** Op. 77. Kaiser Wilhelm. Sieges-Fest-Marsch, und **Wagner. Fr.,** Op. 77. Immer lustig! Polka. (Sammlung Heft 418.) | 2 | 5 |
| **Gungl, J.,** Op. 250. Mein schönster Tag in Berlin. Walzer. (Sammlung Heft 424.) | 2 | 20 |
| —— Op. 259. Neujahrs-Gruss-Polka und **Bial, R.,** Op. 50. Bilse-Saison-Polka-Mazurka. (Sammlung Heft 417.) | 2 | 5 |
| **Kéler-Béla,** Op. 90. Deutscher Kaiser-Marsch und **Goldschmidt, G.,** Op. 101 Immortellen-Polka-Mazurka. (Sammlung Heft 417.) | 2 | — |
| **Lange, Gustav,** Op. 85. Aus Herzensgrunde. Melodie, und Op. 93. Blumenmärchen. Tonstück | 2 | 12½ |

### II. Instrumental-Musik.

| | | |
|---|---|---|
| **Abt, Fr.,** Op. 416. Es gibt noch ne Kaiserstadt, die heisst Berlin. Kaiserstadt-Walzer für Pianoforte und Violine | — | 15 |
| —— Derselbe für Pianoforte und Flöte | — | 15 |
| **Bial, Carl,** Sammlung beliebter Gesänge für das Harmonium. Heft III. | — | 17½ |
| do. do. do. Heft IV. | — | 17½ |

### III. Pianoforte à 4 ms. und à 2 ms.

| | | |
|---|---|---|
| **Eckert, Carl,** Op. 26. Concert für Violoncelle à 4 ms. von Carl Bial | 1 | 17½ |
| **Hennig, C.,** Op. 81. Galop-Caprice | — | 15 |
| **Hofmann, H.,** Op. 5. Capriccio | — | 15 |
| —— Op. 9. Fünf Charakterstücke | — | 17½ |
| **Jonas, E.,** Potpourri aus der Operette „Die Ente mit den drei Schnäbeln" | — | 15 |
| **Kontsky, A. de,** Souvenir de Faust. Opéra de Gounod | 1 | 5 |
| **Lange, G.,** Op. 125. Lose Blätter. No. 1. Späte Blumen | — | 7½ |
| No. 2. Morgengruss | — | 7½ |
| No. 3. Abendfeier | — | 7½ |
| **Offenbach, J.,** Potpourri aus „Fantasio". Komische Oper in drei Acten | — | 12½ |
| **Raff, J.,** Op. 164. No. 1. Sicilienne | — | 15 |
| No. 2. Romanze | — | 15 |
| No. 3. Tarantelle | — | 20 |
| **Sadler, Login,** Mailänder Carnevalscenen | 1 | — |

### IV. Tänze und Märsche à 4 ms. und à 2 ms.

| | | |
|---|---|---|
| **Abt, Franz,** Op. 416. Es gibt noch ne Kaiserstadt, die heisst Berlin. Kaiserstadt-Walzer à 4 ms. | — | 20 |
| —— do. do. do. do. à 2 ms. | — | 15 |
| **Apitius, C.,** Op. 44. Dein für immer | — | 7½ |
| —— Op. 50. Cantonnement-Polka | — | 7½ |
| **Conradi, A.,** Op. 126. Quadrille nach Motiven aus der Operette: „Die Ente mit den drei Schnäbeln" von E. Jonas | — | 12½ |
| **Gungl, Jos.,** Op. 262. Daheim! Walzer | — | 15 |
| —— Op. 263. Harlekin-Polka | — | 7½ |
| **Piefke, G.,** Kaiser-Wilhelm-Sieges-Marsch | — | 10 |
| **Tank, H.,** Bismarck-Schönhausen-Marsch | — | 7½ |
| —— „Einen Tag auf Gross Klintsch". Concert-Polka | — | 10 |
| —— Humboldt-Marsch | — | 7½ |

### V. Gesangsmusik.

| | | |
|---|---|---|
| **Abt, Fr.,** Op. 417. Drei Lieder. No. 1. Mein Himmel. Für Sopran. Esdur | — | 10 |
| Für Mezzo-Sopran. Cdur | — | 10 |
| Für Alt. Bdur | — | 10 |
| No. 2. Komm, ruh an meinem Herzen aus! | — | 7½ |
| No. 3. Wenn die Sonne lacht | — | 7½ |
| **Ganz, W.,** Seit gestern (*Depuis hier!*). Melodie für Sopran | — | 12½ |
| **Langert, A.,** Lieder-Album. Op. 8. Heft 2. (No. 4. Ich liebe dich. No. 5. Mondnacht. No. 6. Mein Verlangen.) | — | 15 |
| **Lessmann, O.,** Op. 15. 3 Lieder für eine Altstimme. No. 1. Mir träumte von einem Königskind | — | 5 |
| No. 2. Hör ich das Liedchen klingen | — | 5 |
| No. 3. Der Frühling ist kommen | — | 7½ |
| **Offenbach, J.,** Fantasio. Komische Oper in 3 Acten. | | |
| No. 1. Couplet (Bariton). Nicht am Galgen | — | 12½ |
| No. 2. Ballade an den Mond (Mezzo-Sopran) | — | 10 |
| No. 3. Recitativ und Romanze (Sopran). Warum muss süsse Wonne | — | 12½ |
| No. 4. Serenade (Mezzo-Sopran). Schau dich nur um | — | 10 |
| No. 5. Lied des Narren (Bariton). Wer darf Alles sagen | — | 15 |
| No. 7. Couplet (Mezzo-Sopran). Als neuer Narr | — | 10 |
| **Swert, Jules de,** Op. 23. Vier Lieder. No. 1. Wasserfahrt | — | 7½ |
| No. 2. Wir wandeln, Liebchen | — | 7½ |
| No. 3. Der wunde Ritter | — | 7½ |
| No. 4. Vlämisches Gedicht | — | 12½ |
| **Wüerst, Richard,** Vier zweistimmige Lieder für Sopran und Alt. No. 1. Das Lied von der Liebsten rothem Mund. No. 2. Verrathene Liebe. No. 3. An den Maienwind. No. 4. Waldabendschein | — | 22½ |

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu eine Beilage des **Akademischen Wagner-Vereins.**

# Deutsche Festspiele in Baireuth.

II. Redaction: Juli 1872.

## Aufruf des Akademischen Wagner-Vereins.

**Vorort Berlin.**

Als wir uns vor drei Monaten zum ersten Male an die deutsche Studentenschaft wandten, um dieselbe zur Agitation für unsere grosse neuere Kunst, speciell für die deutschen Festspiele in Baireuth aufzufordern, glaubten wir nicht vergeblich an Patriotismus und Kunstsinn zu appelliren. Weit über alles Erwarten haben sich unsere Hoffnungen erfüllt. Nicht mehr als eine kleine, in der Organisation begriffene Vereinigung, als ein fest organisirter Verein, der weit über die Grenzen Deutschlands hinausreicht, wenden wir uns heute an unsere Commilitonen und an das ganze Volk.

Jeden für das Grosse Begeisterten, Alle, die mit uns die Weiterentwickelung der Kunst, in Baireuth die künstlerische Verklärung des neueren Deutschlands feiern, fordern wir auf, sich an unserem Vereine zu betheiligen, wodurch derselbe in den Stand gesetzt wird, seine grossen Ziele weiter zu verfolgen.

Am 22. Mai wurde zu Baireuth der Grundstein zu dem neuen Theater gelegt. Der gewaltige Gedanke ist seiner Verwirklichung näher gerückt; in kurzer Zeit wird der kühne Bau bereitstehen, um die Besten des Volkes aufzunehmen, vor denen sich das vollendetste Bild scenischer, mimischer und musikalischer Kunst entrollen wird. An diesem Geistesfeste können und sollten sich Alle betheiligen, welche deutscher Kunst und Grösse ihre begeisterte Huldigung bringen.

Eine intellectuelle Betheiligung durch Anschluss an unsern Verein wird zuletzt auch den Unbemittelten, welche sich besonders durch lebhafte Agitation auszeichnen, eine reelle Betheiligung ermöglichen.

So bitten wir denn alle Interessenten, sich mit uns in Verbindung zu setzen. Wir werden allen jede gewünschte Auskunft sofort ertheilen.

## Der Vorstand des Akademischen Wagner-Vereins:

**Carl Coerper,** Bauakademiker, Vorsitzender, *Grossbeerenstr. 21.*

**Ludwig Köhler,** stud. jur., Schriftführer.

**Johann Bittniok,** Bergakademiker, Cassirer.

**Ernst Assmann,** cand. med, stellvertr. Vorsitzender.

**Felix Moritz,** stud. arch, stellvertr. Schriftführer.



## II. Nochmals unser Zweck und unsere Absichten.

Um uns häufigen Missverständnissen gegenüber eine Stellung möglichst treu dem Princip ehrlichen Kunstinteresses und fern von persönlichen Intriguen und unfruchtbaren Zänkereien zu schaffen, wenden wir uns unter Wiederholung unseres Aufrufes nicht allein an die zahlreichen Freunde der Wagner'schen Muse, sondern an alle Freunde und Gönner deutscher Kunst, deutscher Volkssage, deutschen Nationalbewusstseins, sowie an alle Freunde einer würdigen Pflege der deutschen Schaubühne.

Wir dürfen dieses thun, denn unsere Sache ist kein exclusives Sonderinteresse, keine blinde Liebhaberei für Wagner'sche musikalische Dramen, sie ist vielmehr in mehr als einer Hinsicht der allgemeinen Beachtung und Theilnahme würdig. Zur Begründung mögen hier nur folgende aphoristische Hinweise stehen.

Welche nationale Schenkung könnte sich den früheren Beweisen von freigebiger Theilnahme an volksthümlichen, edlen Bestrebungen — wir erinnern an die erfolggekrönten Sammlungen für die Flotte, die Stiftungen zur Feier Schiller's und Humboldt's, die zwei deutschen Nordpolexpeditionen, die National-Invaliden-Stiftung etc. — würdiger anreihen, als die Unterstützung eines hervorragenden Meisters deutscher Kunst bei der mit allen Kunstmitteln in heiligem Ernste erstrebten scenischen Neubelebung der unerschöpflich gemüthvollen und gedankentiefen Volkssagen unserer Edda, unserer Nibelungen? Es würde dieses eine stolze, unvergleichliche Volksthat sein, eine fruchtbare Ermuthigung für die gesammte bisher von vaterländischer Hilfe leider meist entblösste Künstlerwelt, eine allgemeine Anregung zu gründlicher Beschäftigung mit der etwas vernachlässigten altdeutschen Literatur, deren Dichtungen ganz abgesehen von ihrem poetischen und philosophischen Werth recht geeignet sind, die nationale Selbsterkenntniss und Regenerationskraft des deutschen Volkes zu steigern, welche einzig in der Weltgeschichte dasteht und von der man die Rettung der staatlichen Ordnung gegenüber der neuenglischen und neufranzösischen Selbstvergötterung erwartet.

Richard Wagner gehört zu den Vorkämpfern für richtige Würdigung und systematische Reform des im Interesse des Publicums jetzt so bedeutsam steigenden Theaters, sowohl was die philosophisch-allgemeine Auffassung von Drama und Oper, als was die specielle Ergründung der für das deutsche Volkstheater entscheidenden Momente und des Verhältnisses zwischen Staat, Kirche, Schule und Theater anbetrifft. Wir empfehlen daher allen Gebildeten, allen Denkenden die Wagner'schen Schriften (besonders: „Deutsche Kunst und deutsche Politik", „Ueber die Bestimmung der Oper", „Oper und Drama") dringend und sind gewiss, dass sich auch auf dieser Basis Mancher mit uns vereinigen wird. —

Die dem dunkeln Boden des subjectiven Gemüthslebens (bes. in der Lyrik) frei entsprossene, naive musikalische Vorliebe kann wenig oder nicht Gegenstand von Principien, Streit oder Zwang sein. Wir fassen in unserem speciellen Interesse für bedeutungsschwere, schön-wahre Tonsprache die Glieder der neueren Kunst (Chopin, Schumann, Liszt, R. Wagner, Rubinstein, Bülow, Tausig u. d. A.) sowie deren directen Vorläufer Beethoven zusammen und bekennen uns in Betreff des musikalischen Drama's resp. der Oper zu den ernsteren Grundsätzen, welche besonders von R. Wagner und Liszt entwickelt worden sind. Bezeichnend hierfür ist das Urtheil des Prof. Ambros, der in seinem Artikel „Wagneriana", wo er die Anhänger Wagner's mit den „eisernen Schafsköpfen antiker Mauerbrecher" vergleicht, Folgendes sagt: „Man mag aber von Wagner sagen und halten was man will, so viel ist sicher: wir haben durch ihn wieder gelernt, ein dramatisches Tonwerk als in sich geschlossenen Organismus, als ein Ganzes anzuerkennen, eine Oper von Anfang bis zu Ende mit Aufmerksamkeit und Antheil anzuhören, in ihr nicht blos, wie in den dreissiger und vierziger Jahren der Fall war, ein Aggregat ansprechender Melodien zu sehen, beliebte Motive für Drehorgeln, Variationenschmiede und Militairkapellen, die Jedermann beim Nachhausgehen nachträllerte und so den Spruch des Faust-Prologs bewährte: wenn der Künstler ein Ganzes gegeben, so reisse es das Publicum in Stücke. Die Componisten zogen es daher vor, lieber gleich selbst ein Stückwerk zu geben. Von Wagner, der uns im Gegensatz hierzu immer ein Ganzes giebt, würde der Weg nicht nur vorwärts sondern auch rückwärts — z. B. auf Gluck — führen, wollten wir sein Unternehmen recht verstehen. Seine Aufgabe ist eine hohe, sein Streben ein höchst ernstes und aufrichtiges, und möchte dann das gewonnene Resultat aussehen, wie es will, man muss vor dieser, das für Recht Gehaltene rücksichtslos verfolgenden Ehrlichkeit und Energie Respect haben."

Wer uns in einer oder allen Seiten dieses Geistesstrebens unterstützen, sich mit uns weiterbilden oder sich erst ein begründetes Urtheil in diesem seit 20 Jahren tobenden kulturhistorischen Kampfe bilden will, der ist uns willkommen!

**Der Vorstand des Akad. Wagner-Vereins zu Berlin.**

Der stellvertretende Vorsitzende:

**Ernst Assmann.**

### III. Betr. die Statuten und Geschäftsordnung.

Unsere Statuten mit der ersten Redaction des Materials (welche einen Gesammtüberblick über die deutschen Festspiele in Baireuth und über Richard Wagner's Werke gewährt) versenden wir gratis und franco.

Um den vielfachen Anfragen entgegenzukommen, veröffentlichen wir § IV. 1. und § VII. 1.—5. unserer Geschäftsordnung, welche auf die Correspondenz und Beiträge Bezug haben.

§ IV. 1) Der Vorsitzende hat in allen Fällen den Verein nach Aussen zu vertreten und führt desshalb die Correspondenz.

§ VII. 1) Mit dem 15. jeden Monats beginnt eine neue Finanzperiode des Vereins. Wer innerhalb einer solchen dem Vereine beitritt, hat den Beitrag für dieselbe ganz zu entrichten.

2) Die Höhe der Beiträge wird bei der vierteljährlich stattfindenden Vorstandswahl auf 3 Monate durch die Vereinsversammlung bestimmt.

3) Die Höhe der regelmässigen Beiträge soll 10 Sgr. monatlich nicht übersteigen. Jedoch kann ausnahmsweise ein ausserordentlicher Beitrag beschlossen werden.

4) Alle Beiträge müssen spätestens 14 Tage nach dem bestimmten Termin gegen Quittung gezahlt werden.

5) Als Gegenleistung für Lieferung von Organisations- und Agitationsmaterial und zur Unterstützung der Gesammtagitation haben die Zweigvereine für jedes ihrer Mitglieder einen monatlichen Beitrag von 5 Sgr. an den Vorverein zu entrichten.

Auswärtige Mitglieder senden am Besten ihren Beitrag vierteljährlich; Mitgliedskarte ist zugleich beizulegen der Quittung wegen. Vom 15. Juli bis 15. October ist der Beitrag auf 1 Thlr. festgesetzt.

### VI. An unsere Mitglieder und Gesinnungsgenossen

Am 24. Februar dieses Jahres versammelte sich in Berlin eine kleine Schaar von Studirenden, einem Aufrufe folgend, welcher sie als Verehrer der neueren Kunst zusammenberief. Vier verschiedenen Hochschulen angehörend, unter sich unbekannt, vereinigte sie das gemeinsame Interesse zur grossen Sache.

Unter Ausschluss des studentischen Kastenwesens wurde ein Aufruf an die ganze Berliner Studentenschaft beschlossen, um wenigstens für Berlin einen Vereinigungspunkt für die Gleichgesinnten zu schaffen. Bei grösserer Betheiligung fand die auf den ersten März angesetzte constituirende Versammlung statt, in welcher zuerst der Vorstand gewählt wurde. Nachdem versichert worden war, dass von Richard Wagner eine Missbilligung der Angelegenheit nicht zu erwarten stehe, wurde die Statutenvorlage berathen und angenommen. Nicht blos den Studirenden, sondern jedem Gebildeten wurde dadurch der Beitritt ermöglicht; nur sollte die Verwaltung wesentlich studentischen Händen anvertraut bleiben, welche durch ihre Verbindung mit den auswärtigen Hochschulen auf einen sicheren Erfolg rechnen zu können glaubten. Nachdem in den Vereinsversammlungen vom 5. März die weitere Organisation besprochen und am 8. März ein Vortrag über die Berechtigung der neueren Kunstrichtung gehalten worden war, erfolgte am 16. März die Durchberathung und Annahme der Geschäftsordnung. — Die Statuten waren inzwischen von den zuständigen Behörden genehmigt worden, die Anzahl der Mitglieder hatte sich wesentlich verstärkt, und so wurde dem Vorstand der Auftrag, einen Aufruf an die deutschen Studirenden des In- und Auslandes zu erlassen, worin dieselben zur Gründung von Zweigvereinen resp. zum Anschluss an den hiesigen Verein aufgefordert würden.

Der Vorstand war sich der Schwierigkeit dieses Auftrages wohl bewusst. Vor Allem täuschte er sich nicht über die Missgunst der Presse und über die Vorurtheile der Behörden. Ebenso war es klar, dass mit einem Aufrufe allein nichts gethan sei. Im ersteren Punkte mussten wir denn auch alte Erfahrungen von Neuem machen. Von 210 Tagesblättern, an welche unser Aufruf abging, haben nur 14 (so viel wir wissen) Patriotismus und Kunstinteresse genug gehabt, denselben nachzudrucken; ebenso ignorirten 74 Hochschulen, Academien, Conservatorien etc., an deren Directionen wir die höflichsten Gesuche gerichtet hatten, unsern Aufruf zur Kenntniss der Studirenden bringen zu wollen, mit wenigen Ausnahmen die ganze Angelegenheit. Im zweiten Punkte trat dagegen eine wesentliche Besserung der Lage dadurch ein, dass das Mitglied C. Coerper die Ausarbeitung unserer ersten Redaction übernahm und so rasch zu Ende führte, dass dieselbe gleichzeitig mit dem Erscheinen des Aufrufs zu Versendung bereit lag. Wir waren dadurch in der Lage, den Anfragenden sofort durch den Prospect die nöthigen Aufschlüsse über das ganze Unternehmen zu ertheilen. Unseren Commilitonen aber vermochten wir durch unsere Geschäftsordnung, Formulare etc. die nöthigen Anhaltspunkte zur Organisation von Zweigvereinen zu gewähren.

Die wichtigste Frage war damit jedoch keineswegs erledigt. Bei einem Verein, welcher sich die Hauptaufgabe stellt, die Anhänger der neueren Kunst nicht nur zu vermehren, sondern auch ein Centralpunkt für dieselben selbst dann noch zu sein, wenn die Baireuther Festspiele vorüber sind, traten 2 Thatsachen von verschiedener Bedeutung in den Vordergrund. — Erstens, dass er seinen Aufruf wesentlich an diejenigen richten müsse, welche sich bis jetzt noch in keiner Weise betheiligt hatten; zweitens, dass es den wirklichen Interessenten nicht einfallen würde, uns in der Arbeit zu unterstützen, da sie glauben mussten, durch ihre eigne anderweitige Betheiligung genug für die Sache gethan zu haben.

Wie sollten wir aber in diesem Falle verfahren? — Abgesehen von den ganz enormen Kosten für Porto und Herstellung der Drucksachen war nicht einzusehen, wie wir eine Arbeit bewältigen sollten, die zuletzt ungeheure Dimensionen annehmen konnte. Sollte sich der Verein nicht in einen Berliner Cloub auflösen, so bedurfte es eines muthigen Entschlusses. Diesen fassten wir, und sandten am 4. April unsern Aufruf in die Welt. — Heute übersehen

wir ein kleines Vierteljahr, in welchem die Nummern unsrer Correspondenz auf ca. 3300 gestiegen sind. Mit den grössten Schwierigkeiten gelang es uns endlich, an vielen Orten Gleichgesinnte ausfindig zu machen, deren zahlreiche Anfragen wir beantworteten und deren Begeisterung wir unsrer grossen Sache anvertrauen konnten. Aber nur wenige Mitglieder von andern Wagner-Vereinen fanden sich, welche bereit gewesen wären, unsere geistige Agitation zu unterstützen; und doch ist dieselbe so unendlich wesentlich; sie sichert für die Zukunft den Bestand der Ideen, und bringt in dem ganzen Volke endlich Licht dahin, wo bisher keine Ahnung der neuen Aera hingelangte. — Wenn nun unzweifelhaft feststeht, dass fast alle Wagnerianer sich schon Wagner-Vereinen angeschlossen haben, so wird die Schwierigkeit unserer Position hierdurch wesentlich bestimmt.

Indem wir den vielfach eingegangenen Schmähbriefen*) (welche sämmtlich „aus dem eignen Lager" zu kommen vorgeben und dabei z. B. verlangen, wir sollten den grössten Männern der Jetztzeit Ferd. Hiller und Franz Lachner unsere Agitation widmen) keine weitere Bedeutung beilegen wollen, fordern wir nochmals die Verehrer der neueren Kunst, also auch die Mitglieder der Wagner-Vereine auf, uns durch ihre Theilnahme zu unterstützen; nicht etwa desshalb, weil uns der Wille zum weiteren Vorgehen fehlte, sondern nur desshalb, weil die Agitation zu Gunsten einer herrlichen Sache zuletzt die Kräfte Einzelner übersteigen muss. Es war ein heisses Ringen bis jetzt. Auf diesem Wege vermögen wir nur kräftig weiter zu gehen, wenn wir von Gleichgesinnten unterstützt werden!

Kehren wir zum Gange unserer Vereinsangelegenheiten zurück. Entsprechend einer Zuschrift des Verwaltungsrathes in Baireuth wählte die Vereinsversammlung am 23. April den Vorsitzenden Carl Coerper zum Delegirten bei der am 22. Mai zu Baireuth stattfindenden Grundsteinlegung des Theaters; der Vorstand sandte ferner am 1. Mai den gewünschten Bericht über die Thätigkeit des Vereins an den Verwaltungsrath nach Baireuth. — Am 3. Mai wurde ein Vortrag: „Einleitung zum Ring des Nibelungen" gehalten, wozu die Direction der Königlichen Bauakademie auf das bereitwilligste ein Auditorium zur Verfügung stellte. Wir unterlassen nicht dieser Behörde hierfür, sowie für anderweitige zuvorkommende Unterstützung öffentlich hiermit bestens zu danken. — Nachdem in der Sitzung vom 31. Mai der Vereinsdelegirte Bericht über die Grundsteinlegung und Delegirtenversammlung zu Baireuth erstattet, wurde dem bisherigen Vorstand nach Prüfung der Akten Decharge ertheilt, und des neugewählten Vorstandes Amtsthätigkeit bis zum Beginn des Wintersemesters (Ende October) festgesetzt. — Am 7. Juni fand die erste, am 17. die zweite, am 1. Juli die dritte instruirende musikalische Abendunterhaltung unter lebhaftester Betheiligung von Gästen und Referenten statt, zu welchen Dr. Carl Fuchs neben andern Herren die wesentlichsten Beiträge lieferte. Dazwischen fiel am 21. Juni eine Vereinsversammlung, in welcher der Entwurf dieser zweiten Redaction genehmigt und andere Vorlagen berathen wurden.

Da die Mitgliedzahl der bestehenden und in Bildung begriffenen Zweigvereine und Sectionen noch schwankt, so nehmen wir, um nicht ungenau zu werden, für dieses Mal noch Abstand von einer Zusammenstellung unserer Mitglieder. Ebenso vermögen wir etwas Bestimmtes über die Anzahl der Wagner-Vereins-Mitglieder nicht mitzutheilen, weil Herr Heckel aus Mannheim allein so freundlich war, uns die erbetenen Aufschlüsse zu geben. Das nächste Mal hoffen wir eine Zusammenstellung liefern zu können, welche allen Interessenten Aufschluss über die Verbreitung der Anhänger der neueren Schule nicht nur in Deutschland sondern auch im Auslande bringen wird. Dabei wäre es freilich äusserst wünschenswerth, wenn wir ohne besondere Aufforderung von den Wagner-Vereinen bis Mitte October kurze Notizen erhielten.

Für unsere Mitglieder bemerken wir noch Folgendes:

1) Für Vorträge und musikalische (instruirende) Abendunterhaltungen sind 2 Sectionen gebildet, welchen die Anordnung derselben obliegt. Da eine systematische Folge nur von Nutzen sein kann, so haben diese Sectionen über Zulassung eines Vortrages zu entscheiden. Diejenigen Herren, welche sich in dieser Richtung betheiligen wollen, sind gebeten, sich wegen Vorträge mit dem Vorsitzenden, wegen musikalischer Beiträge an den Musiker Carl Schäffer, Französische Strasse 23, zu wenden.

2) Die Anzeige, wann und wo diese Vorträge etc. sowie die Vereinsversammlungen stattfinden, findet sich mindestens 2 Tage vorher an den schwarzen Brettern der Bauakademie, Bergakademie, Gewerbeakademie, Kunstakademie, Universität und auf dem Treppenpodest der Musikakademie (das Anschlagen daselbst war uns auf ein schriftliches Gesuch von dem stellvertretenden Director Herrn Rudorff schriftlich zuvorkommend gestattet, nach Rückkunft des Director's Herrn Joachim durch den Hausdiener mündlich verboten worden). An dem betreffenden Tage steht die Anzeige in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, der Post, der Spener'schen Zeitung, der Staatsbürger (Daubitz'schen) Zeitung, dem Tageblatt und der Volkszeitung. Die wichtigsten Beschlüsse der Vereinsversammlungen finden sich in der Nordd. Allg. Z. und dem Musikalischen Wochenblatt.

*) Soweit sich die Herren Briefschreiber in schmutzigen Expectorationen gegen Richard Wagner und Franz Liszt etc. breit machten, erledigten wir ihre Scripta durch den Papierkorb. — Die Insinuation als seien wir erkauft, ignoriren wir, da es vergeblich sein müsste, den betr. Herrn Musikdirector darauf hinzuweisen, dass seine Beweggründe nicht für Alle massgebend sind. — Die unschuldige Naivität des Herrn E. in M. nöthigt uns einen recht herzlichen Dank ab; denn bis jetzt hatten wir Niemand zugemuthet, uns zu amüsiren. Solche Einfälle, wir möchten uns durch eine musikalische Interpretation des ganzen Ringes des Nibelungen in Bezug auf unsere Sachkenntniss legitimiren, sind zwar recht hübsch, allein zu unbeholfen, als dass wir dadurch auf das Glatteis geführt werden könnten. — Nur einen Brief, der uns vorwarf: „wir hätten in unserer ersten Redaction Unwahrheiten in mehr als dreister Fassung gesagt" beantworteten wir, und stellten ein Exemplar des in duplo eingegangenen Pamphlet's Herrn E. W. Fritzsch zu, dem wir es hiermit überlassen, die Angriffe, welche gegen ihn und das Musikalische Wochenblatt gerichtet sind, öffentlich zurückzuweisen.

3) Gäste sind stets herzlich willkommen. Damen müssen als Gäste entweder von einem Vereinsmitgliede eingeführt werden, oder haben sich bei dem Vorsitzenden zuerst zu melden.

4) Für die auswärtigen Mitglieder bemerken wir, dass der Verein bereit ist, ihnen jede Unterstützung bei einem Besuche in Berlin zu gewähren, soweit dabei die hiesigen Verhältnisse es wünschenswerth machen.

5) Der Verein correspondirt franco; in keinem Falle ist das Beilegen von Freimarken nöthig, es ist hierbei einerlei, ob Jemand Vereinsmitglied ist oder nicht. Soweit Bücher, Clavierauszüge, Cataloge etc. in der Vereinsbibliothek und dem Privatbesitz unserer Mitglieder vorhanden und nicht bereits verliehen sind, stehen dieselben den auswärtigen Mitgliedern franco zur Verfügung; nur bitten wir dieselben nicht länger als ca. 14 Tage zu behalten.

6) Wir beabsichtigten dieses Mal ein kleines Bild des künftigen Theaters in Baireuth unserer Redaction beizugeben. Die Verzögerung der ganzen Angelegenheit ermöglichte es Herrn Brückwald in Leipzig jedoch nicht, uns jetzt schon die erbetene Zeichnung zu übermitteln. Wir müssen desshalb unsere Mitglieder bis nächsten October vertrösten, welcher ihnen mit der 3. Redaction das gewünschte Bild hoffentlich bringen wird.

7) Unzähliger Anfragen wegen bemerken wir noch, dass die beiden folgenden Redactionen, welche noch in diesem Jahre erscheinen werden, neben dem stetigen Vorstandsbericht etc. 1. eine textliche und musikalische Interpretation von Tannhäuser und Lohengrin, 2. ein Verzeichniss der Werke von Franz Liszt mit einer Einleitung zu seinen symphonischen Dichtungen bringen werden. In Betreff Schumann's, Chopin's und der Schüler von Liszt und Wagner ertheilen wir nach wie vor jede gewünschte Auskunft, können aber den vielfachen Wünschen, Ausführliches zu veröffentlichen, vorerst leider nicht entsprechen.

8) Zur Beseitigung von Missverständnissen erklären wir nochmals, dass die regelmässigen Vereinsbeiträge nur zu Agitationszwecken für die ganze neuere Kunst verwendet werden. Die deutschen Festspiele in Baireuth werden wir durch Sammlung freiwilliger, bedingungsloser Beiträge und auf andere Weise zu fördern suchen. Wir richten desshalb an unsere Mitglieder die Bitte, die Sommerzeit zur Sammlung von Beiträgen für das grosse nationale Unternehmen zu benutzen und uns das Resultat ihrer Thätigkeit bis Anfang October gefälligst melden zu wollen.

Wir vermögen den Bericht nicht zu schliessen, ohne allen Vereinsmitgliedern unsern aufrichtigsten Dank für ihre treue Hilfe auszusprechen.

Mit voller Befriedigung schauen wir zurück auf die kurze Spanne Zeit, worin reicher Erfolg unsere Arbeit lohnte. Wir gewinnen hieraus Zuversicht und Muth für die Zukunft. Wir vertrauen auf den deutschen Geist, den wir nicht vergeblich anriefen, um den unsterblichen Leistungen germanischen Lebens gebührende Geltung zu verschaffen.

Der Vorstand des Akademischen Wagner-Vereins,
Vorort Berlin.
C. Coerper, Vorsitzender.

---

## V. Ueber den Stand des Baireuther Unternehmens resp. über die Delegirtenversammlung am 23. Mai.

Den Festlichkeiten bei der Grundsteinlegung des Theaters in Baireuth am 22. Mai wurde von der ganzen Presse eine solche Aufmerksamkeit gewidmet, dass wir unsere Mitglieder wohl auf die Berichte in den Tagesblättern hinweisen dürfen. Indem wir dabei namentlich auf den Bericht im Musikalischen Wochenblatte von W. Tappert aufmerksam machen, und bemerken, dass unsern Mitgliedern die Festrede Richard Wagner's in Separatabdruck zur Verfügung steht, gehen wir zum Bericht über die Delegirten-Versammlung über, welche am 23. Mai, 8 Uhr früh im Rathhause begann und bei welcher 12 Patrone und 24 Delegirte mit zusammen 237 Patronatsstimmen vertreten waren. — Nachdem sich die Versammlung constituirt und Herr Bürgermeister Muncer den Vorsitz übernommen, erhielt Herr Banquier Feustel das Wort.

Derselbe berechnete nach dem Stand vom 22. Mai das baar vorhandene Kapital auf 79,000 fl. in runder Summe. Hierzu gerechnet die noch nicht bezahlten Patronatsscheine, deren Bezahlung in nächster Zeit zu erwarten ist, stelle sich das vorhandene Kapital auf 107,000 fl. Diese Summe erhöht sich noch um den Werth von 38 Patronatsscheinen, die in Wien bereits fest untergebracht sind, ohne dass der dortige Verein nach seinen Statuten jetzt bereits im Stande wäre, die ganze Summe abzuliefern. Es sei hiernach eine Summe von rund 120,000 fl. jetzt oder in allernächster Zeit zur Verfügung. An diese Darlegung der finanziellen Lage anknüpfend, betonte Herr Feustel, es müsse mit aller Kraft getrachtet werden, die Sache im Grossen und Ganzen in dem Rahmen fertig zu bringen, dass 100,000 Thaler für den Bau incl. Gaszuleitung, 100,000 Thaler für die innere Einrichtung des Theaters, insbesondere der Bühne und der Decorationen, ferner 100,000 Thaler für das Honorar der Künstler und den Reservefond zu Gebote stünden. Mit Rücksicht hierauf sei es nothwendig geworden, die Pläne des Herrn Hofbauinspectors Neumann in Berlin, welche einen höheren Kostenaufwand (circa 150,000 Thlr.) bedingten, nach der erst Ende April erfolgten Wiedereinsendung derselben einer erneuten Prüfung zu unterziehen, welche nach einer Besprechung des Herrn Hoftheatermaschinisten Brand zu Darmstadt mit Herrn Baubankdirector Brückwald zu Leipzig zu einer Vereinfachung derselben geführt habe, deren Details Herr Brückwald auszuarbeiten im Begriffe sei.

Nachdem die anwesenden Herren Patrone und Delegirten so über die seitherigen Verhandlungen bezüglich des Baues orientirt waren, richtete der Herr Vorsitzende die Aufforderung an die Anwesenden, sich darüber zu äussern, ob der Bau sofort in Angriff genommen werden solle. Nach kurzer Discussion fassten die Anwesenden einstimmig folgende Beschlüsse:

1) „Der Verwaltungsrath werde ermächtigt, den Bau „des Theaters selbst mit aller Beschleunigung in „Angriff zu nehmen und durchzuführen."

2) „Dass der Verwaltungsrath von drei zu drei Monaten „allen Patronen und Vereinen über den Stand der

„Sache Bericht zu erstatten und diesem Bericht „einen Kassenausweis beizufügen habe."

3) „Dass der R. Wagner-Verein zu Mannheim als der „älteste mit der jährlichen Entgegennahme der „Rechnung, Prüfung derselben und Ertheilung der „Decharge beauftragt werde."

4) „Dass der Verkauf der Patronatsscheine in Drittel „zu A, B, C erfolgen, diese Bezeichnung aber ledig- „lich als eine Unterabtheilung des Scheines ange- „sehen werden solle, welche für die Frage, ob der „einzelne Inhaber eines Drittelscheines der ersten, „zweiten oder dritten Aufführung beiwohnen kann, „nichts entscheidet."

5) „Dass unter allen Umständen drei Monate vor der „Aufführung eine Versammlung der Vereins-Dele- „girten (wobei der Akademische Wagner- „Verein, Vorort Berlin, gleich allen „übrigen Wagner-Vereinen vertreten „sein wird) und der speciell zur Delegation auf- „zufordernden Patrone stattzufinden habe, in wel- „cher über die 500 Plätze verfügt, insbesondere „auch entschieden werden soll, ob ein Patron, wel- „cher nur einer Aufführung, aber dieser mit mehreren „Familiengliedern beiwohnen will, dies bewerk- „stelligen kann, ferner über die Frage, welche In- „haber der Drittelscheine der ersten Aufführung „beiwohnen können, Beschluss gefasst wird."

Herr Richard Wagner, welcher während der Berathung über die Vergebung der 500 Freiplätze erschienen war, erklärte, dass dieselben an solche Künstler vor Allem vertheilt werden sollten, welche beim besten Willen nicht im Stande seien, materiell zur Sache Etwas beizutragen. Weiter erklärt derselbe, dass es als sicher anzunehmen sei, dass die Aufführung im Jahre 1873 noch nicht stattfinden könne, da nach der Erklärung des Herrn Hoftheatermaschinisten Brand schon die Vollendung der Maschinen bis zum nächsten Jahr unmöglich sei, ebensowenig die nöthigen Decorationen bis zu diesem Zeitpunkt hergestellt werden könnten. Es wird hierauf beschlossen, Alles vorzubereiten, dass die Aufführung im Jahre 1874 mit Sicherheit stattfinden könne.

Der Delegirte des Akademischen R. Wagner-Vereins, Vorort Berlin, wendete sich hierauf an die Versammlung mit einer Darlegung, wie sich der Akademische Wagner-Verein im Gegensatz zu den übrigen Wagner-Vereinen zunächst die Agitation auf geistigem Gebiet zum Ziel gesetzt habe. Derselbe forderte die Anwesenden auf, dahin zu streben, dass diejenigen, welche nicht in der Lage seien, durch Beitritt zu einem der bestehenden regulären Wagner-Vereine die Sache zu fördern, dem Akademischen Wagner-Verein beitreten und durch Spendung des hiernach zu leistenden ganz geringen Jahresbeitrags den Fortgang der geistigen Agitation für das grosse Werk ermöglichen, wodurch die Theilnahme des ganzen Volkes verbürgt und der Bestand der Ideen für die Zukunft gesichert werde. Auch unterliess derselbe nicht, die Anwesenden darauf hinzuweisen, dass wie jede so auch diese Agitation nur durch Unterstützung der Gleichgesinnten erfolgreich sein könne, und dass desshalb eine directe Betheiligung der „Wagnerianer" an dem Akademischen Wagner-Verein in höchstem Grade zweckmässig und wünschenswerth sei. Die Versammelten sagten dem Akademischen R. Wagner-Verein ihre Unterstützung zu.

Nachdem Herr Richard Wagner an die Anwesenden noch die Aufforderung gerichtet hatte, darüber zu wachen, dass das Patronatswesen nicht zum Gegenstand der Speculation werde, sondern der Charakter des Patronates, als einer Vereinigung von Freunden und Gönnern zur Förderung einer Allen gemeinschaftlich am Herzen liegenden Sache rein erhalten bleibe, wurde von den Delegirten auf Antrag des Herrn Heckel aus Mannheim noch ein Aufruf zur weiteren Betheiligung beschlossen.

Der Delegirte des Akademischen Wagner-Vereins,
Vorort Berlin.
Carl Coerper.

## VI. Richard Wagner's Entwicklung als Künstler bis zum Beginn seiner reformatorischen Wirksamkeit.

Richard Wagner's geistige und künstlerische Entwicklung sind ziemlich allgemein bekannt. Der Meister selbst hat uns mehrfach seine Jugendschicksale, seine Knabenzeit in einfacher aber herzgewinnender Weise geschildert und uns ein Bild seiner Drang- und Sturmperiode gegeben, welches uns in seiner prägnanten Schilderung einen Blick in seinen Geist thun und begreifen lässt, wie es damals in seinem Inneren aussah und wie er sich grösstentheils aus sich selbst entwickelte und — zumeist autodidaktisch — auf sein Künstlerleben und Schaffen vorbereitete. Es ist keine Phrase, wenn wir behaupten, Wagner sei eine geborene Künstlernatur; bevor er noch gewahr wurde, was in ihm stecke, was in ihm lebe, wirke und arbeite, machte er bereits allerlei artistische Versuche, bald auf diesem, bald auf jenem Gebiete.

Einen Abriss seiner Lebensgeschichte, bis zum Jahre 1842 reichend, gab Richard Wagner im genannten Jahre Heinrich Laube, der dieselbe in der von ihm redigirten „Zeitung für die elegante Welt" veröffentlichte. Laube nahm damals den freundschaftlichsten Antheil an Wagner und hatte ihn selbst zu jener Autobiographie aufgefordert. Er leitete die Skizze mit folgenden kurzen Worten ein: „Der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht; ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte." Viel ausführlicher schildert Wagner den geistigen Entwicklungsprocess, der mit ihm vorgegangen, zehn Jahre später in seiner den „drei Operndichtungen" als Vorwort vorangedruckten „Mittheilung an seine Freunde". Beide biographische Arbeiten sind seither mehrmals wiedergedruckt und neuestens in dem 1. und 4. Bande der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" (Leipzig, E. W. Fritzsch) aufgenommen worden. Wir setzen dieselben bei den meisten Lesern als bekannt voraus und empfehlen Jenen, welche sie nicht kennen, bestens die Lecture derselben, da gerade in ihnen der Schlüssel zu Wagner's Dichten und Trachten als künst-

lerischer Mensch zu finden ist. Wir glauben hier einige, die Knabenzeit des grossen Meisters ausführlicher schildernde Episoden, welche wir der Güte von nahen Verwandten des Meisters verdanken, nicht vorenthalten zu sollen. Sie ergänzen mehrfach die Autobiographie. Den grössten Theil verdanken wir mündlichen Unterhaltungen mit des Meisters ältestem Bruder, dem pensionirten kgl. Hoftheater-Regisseur in Berlin Hrn. Albert Wagner. —

Wilhelm Richard Wagner, der letztgeborene Sohn des Polizeiactuars Wagner in Leipzig, späteren Polizei-Commissärs, wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Sehen wir uns um, welche hervorragende Künstler damals noch lebten und wirkten und in welchem Alter sie standen. Als Richard Wagner das Licht der Welt erblickte, waren Klopstock und Herder bereits seit 10 Jahren todt, Kant war vor 9 Jahren gestorben, Schiller vor 8 Jahren, Heinrich von Kleist erschoss sich zwei Jahre vorher. Goethe stand im 64. Lebensjahre, Arndt war 44 Jahre alt, Heinrich Heine 13 Jahre, Architekt Semper 10 Jahre, Wilhelm v. Kaulbach 8 Jahre, Heinrich Laube 7 Jahre, Freiligrath 3 Jahre, Gutzkow 2 Jahre. Die bedeutenden Musiker der classischen Periode waren bereits fast alle gestorben. Sebastian Bach war seit 63 Jahren todt, Händel seit 54 Jahren, Gluck war vor 26 Jahren gestorben, Mozart vor 22, Haydn vor 4 Jahren. Beethoven allein lebte noch und stand im 43. Lebensjahre. Spohr war 29 Jahre alt, C. M. v. Weber 27 Jahre, Meyerbeer 22 Jahre, Marschner 18 Jahre, Mendelssohn-Bartholdy 4 Jahre, Robert Schumann 3 Jahre, Franz Liszt 2 Jahre alt. In demselben Jahre wie Richard Wagner wurden die Dichter Friedrich Hebbel (eine unserem Meister vielfach verwandte Natur) und Otto Ludwig geboren.

Ueber Wagner's Familienverhältnisse habe ich folgende Daten in Erfahrung gebracht. Sein Vater, ein verhältnissmässig gebildeter und kluger Mann, war der einzige Magistratsbeamte Leipzigs, welcher der französischen Sprache mächtig war, und genoss daher während der Occupation nicht geringes Ansehen. Er wurde von den französischen Oberbefehlshabern in allen wichtigen Angelegenheiten zu Rathe gezogen und auf Befehl des Marschall Davoust mit der Organisirung des Polizeiwesens betraut. Längere Zeit versah er das Amt eines Polizeichefs der Stadt.

Richard war der letztgeborene Sohn; dessen Bruder, der erstgeborene Sohn Albert, widmete sich später dem Theater, wirkte als ein sehr verdienstlicher Sänger und Schauspieler in Würzburg, Dresden, Berlin etc. viele Jahre und wurde später zum k. Regisseur am Hoftheater in Berlin ernannt, wo er noch als ein ziemlich rüstiger Greis in Pension lebt. (Er wurde 14 Jahre vor Richard [1799] geboren.) Von seinen beiden Töchtern wurde besonders Johanna berühmt, welche als dramatische Sängerin in Hamburg, Dresden und Berlin ausserordentliche Erfolge erzielte und als verehelichte Jachmann noch bis zum vorigen Jahre — im k. Schauspielhause zu Berlin als Schauspielerin — namentlich in der Darstellung antiker Charaktere wie Antigone, Phädra excellirte. Johanna Wagner sang u. A. bei der ersten Aufführung des „Tannhäuser" unter Leitung ihres Onkels zu dessen grosser Zufriedenheit die Elisabeth. Die zweite Tochter Albert Wagner's, Franziska, betrat ebenfalls die theatralische Laufbahn, hierzu ermuntert durch ihre Tante, die unvergessliche Wiener Tragödin Julie Rettich, entsagte jedoch nach einigen Jahren der Bühne und lebt jetzt mit ihrem Gatten, dem Concertmeister Alexander Ritter (einem Schüler Liszt's), in Würzburg. Von den übrigen Geschwistern unseres Tondichters starben ein Bruder, Julius, welcher das Goldarbeitergewerbe erlernt hatte, und eine Schwester Rosalie, verehelichte Marbach, welche einige Zeit ebenfalls der Bühne angehörte. —

Noch am Leben befinden sich drei Schwestern des Tondichters: Louise, früher Schauspielerin — vermählt mit dem bekannten Buchhändler Friedrich Brockhaus in Leipzig, Ottilie, vermählt mit dem Professor Hermann Brockhaus (ebenfalls in Leipzig), und Clara (einige Zeit Sängerin, vermählt mit dem Baritonisten und späteren Kaufmann Wolfram in Chemnitz). Nicht lange überlebte Wagner's Vater die Befreiung seiner Stadt und seines Vaterlandes von dem Joche der Fremdherrschaft. „Mein Vater — schreibt Wagner — starb mir in meiner frühesten Kindheit: vor seiner Abwehr sicher schlüpfte die Norne, die uns Allen bei unserer Geburt eine Gabe anbietet, nämlich „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt", an meine Wiege und verlieh mir diese Gabe, die mich Erziehungslosen nie verliess und in voller Anarchie das Leben, die Kunst und mich selbst zu meinem einzigen Erzieher machte." Diese Gabe hat in der That keine selbstgenügsame wissenseitle „Bildung" jemals mehr von ihm zu vertreiben vermocht.

Seine Mutter — eine geistig begabte, energische Frau, welcher nun die Erziehung ihrer Kinder oblag, die ihr bei dem Mangel an Privatvermögen und der geringen Pension, die sie vom Staate erhielt, nicht wenig schwer gemacht wurde, — verehelichte sich später noch einmal, und zwar mit dem Portraitmaler und früheren Schauspieler Ludwig Geyer, doch auch dieser starb nach der Uebersiedlung der Familie nach Dresden, noch ehe Richard acht Jahre alt war. (Aus dieser zweiten Ehe entspross noch eine Tochter Cäcilie, die — als verehelichte Avenarius — ebenfalls noch lebt.) Wie ich schon früher andeutete, erwachte fast in allen seinen Geschwistern frühzeitig die Neigung zur Musik und zur dramatischen Kunst. Wir werden diese Neigungen uns erklären können, wenn wir erfahren, dass Wagner's Vater selbst ein begeisterter Verehrer der Poesie und der dramatischen Kunst gewesen ist und seine Kinder frühzeitig mit den damals neu erschienenen Werken der Heroen unserer classischen Literatur bekannt machte. Die Sturm- und Drangperiode liess das Wagner'sche Haus nicht unberührt. Die erste Aufführung von Schiller's „Jungfrau von Orleans" galt im Wagner'schen Hause als ein grossartiges Ereigniss. Die „Räuber" und „Werther", der „Messias" und „Götz" wurden daselbst mit Gier verschlungen. Aber noch mehr: „Vater Wagner" betrat selbst die Bühne, allerdings nur eines Dilettantentheaters, an welchem sich damals die Intelligenz von „Klein Paris" betheiligte. Es befand sich dasselbe in dem Thows'-

schen Hause nächst dem Auerbach'schen Keller, das eigens vom Könige zu diesem Behufe gemiethet worden war. Sooft der König nach Leipzig kam, fanden regelmässig Dilettanten-Vorstellungen statt, an welchen Friedrich August und die Prinzen Anton und Max grossen Gefallen fanden. Hier spielte unter Andern Wagner's Vater in Goethe's „Mitschuldigen". Hier traten Lembert, Gubitz und Geyer — der nachmalige Stiefvater unseres Tondichters — wiederholt auf. So wirkten auf Richard Wagner's erste Jugend, obgleich derselbe einer bürgerlichen oder vielmehr Beamtenfamilie entstammte — der Grossvater war Thorschreiber in Leipzig — verschiedenartige künstlerische Eindrücke massgebend auf dessen fernere Entwicklung ein. Die Familie war eine Weile auf Provinzialbühnen Schlesiens nnd Polens herumgezogen. Wagner wäre also auf dem besten Wege gewesen, ein „Richard Wanderer" zu werden, doch hatte er wie jederzeit schon damals einen entschiedenen Widerwillen, selbst zum Theater zu gehen, obwohl er auf seiner Stube — für sich allein — Komödie spielte. Er verachtete und verabscheute das „geschminkte Komödiantenwesen", da ihm das alte classische Theater der Griechen und Römer als Ideal vorschwebte; dass er dieses Ideal, welches er theils auf dem Gymnasium, theils durch selbständige Vertiefung in das Alterthum in seinem Innern herausgebildet, weder in dem damaligen Theater verwirklicht sah, noch es heute, wo der Verfall des deutschen Theaters noch rapidere Fortschritte macht, verwirklicht sehen kann, ist leicht begreiflich. Wagner steht daher heute mit dem Theaterwesen und den Theaterleuten auf einem noch schrofferen Fusse, und das ist — um dem Laufe meiner Erzählung vorzugreifen — der Hauptgrund, wesshalb er sich in neuester Zeit gänzlich zurückgezogen hat und an den Aufführungen seiner Werke nicht einmal indirecten Antheil nehmen will.

Wagner besass eine sehr schöne, sonore Tenorstimme, die noch in späteren Jahren auf jene, die Gelegenheit hatten, ihn auf seiner Stube singen zu hören, einen angenehmen Eindruck machte, er spielte auch zur Noth Clavier, — aber ein Wunderkind nach den Begriffen, die man heute mit diesem Worte verbindet, war er nicht. An Musik als Lebensberuf ward in den Knabenjahren überhaupt gar nicht gedacht. Zwei seiner Schwestern lernten Clavier spielen; er hörte ihnen zu, ohne selbst weiter dafür interessirt zu werden, und hat auch in seinem Leben nicht recht Clavier spielen gelernt. Es ist dies heute noch seine schwächste Seite. Gleichwohl spielte er stets für sich, nichts als Ouverturen von Mozart, besonders die zur „Zauberflöte", aber mit dem gräulichsten Fingersatze.

Mit dem neunten Jahre war er auf die Kreuzschule gekommen, weil er ein Brodstudium ergreifen sollte. Hier machte er die Bekanntschaft mit Sophokles', Euripides' und Aeschylos' Werken, und diese fesselten den jungen lebhaften Geist derart, dass der Trieb zur Nachahmung in ihm mächtig geweckt wurde. Er schrieb, nachdem er dann auch Shakespeare in die Hände bekommen und dafür eigens die englische Sprache erlernt hatte, ein grosses Trauerspiel, von dessen Ungeheuerlichkeit in der Anlage er selbst einen erheiternden Bericht giebt, der jedoch immerhin ein bezeichnendes Heldenmass der angeborenen Kraft erkennen lässt. Es steckte schon damals ein Stück „jung Siegfried" in ihm, zur nicht geringen Verwunderung derjenigen, die sich um ihn herumtummelten.

Er machte Jugendgedichte u. erhielt Prämien für solche. Im elften Jahre schrieb er eine ungeheuerliche Tragödie, in welcher nicht weniger als 42 Personen starben; schon früher hatte er in Stettin die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt.

Mittlerweile von Dresden zurück auf die Nicolaischule in Leipzig gekommen, lernte er Musik und zwar Beethoven in seinen Symphonien und Weber's „Freischütz" kennen. Diese Bekanntschaft wird entscheidend für ihn. Er vernachlässigt alles Andere, auch seine Gymnasial-Studien, so dass er als ein fauler Student von der Secunda in die Tertia gesetzt wird. Aber der Musiker war da! Und zwar nicht nur der ausübende, auch der selbstschaffende: in aller Stille, ohne dass seine Familie eine Ahnung hatte, schrieb er eine Sonate, ein Quartett, Arien. Bei Weinlig, dem Nachfolger Seb. Bach's an der St. Thomasschule, lernte Wagner gründlich Contrapunkt. Beethoven's Tod erschüttert den 15jährigen Wagner ganz ausserordentlich. Nach dem Vorbilde der Egmontmusik will er eine Musik zu seinem eigenen Drama schreiben, so wie ihn die Pastoral-Symphonie Beethoven's zu einem Schäferspiel inspirirt, dessen Dichtung durch Goethe's „Laune der Verliebten" angeregt wurde. Er schrieb Musik und Verse zugleich und liess so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen. Eine Ouverture, B-dur, $^6/_8$, die er selbst jetzt den „Culminationspunkt seiner Unsinnigkeiten" nennt, wird im Leipziger Theater aufgeführt, erregt aber nur ungeheuere Heiterkeit. Die Juli - Revolution erweckt auch seine politische Gesinnung. Er schwärmt für das unglückliche Polen, will einen ihm von Laube dargebotenen Kosziuszko-Stoff componiren, doch sagte er selbst einmal zu mir, dass er stets ein sehr schlechter Politiker gewesen sei und auch immer bleiben werde. Mozart's „Requiem" übt eine grosse Wirkung auf ihn, als er es zum ersten Mal in Leipzig hört; jetzt lernt er auch die anderen Werke Mozart's kennen und lieben. — Beethoven bleibt aber sein Ideal. Er schreibt sich die Beethoven'schen Symphonien eigenhändig in Partitur ab. Dieser mühevollen, in der Nacht beim Scheine einer Oellampe in einem Dachstübchen unternommenen Arbeit, namentlich dem hierdurch erzielten volleren Verständniss der „Neunten" verdankt er, wie er sich einmal dem Musikdirector Hans Richter gegenüber aussprach, das, was er bei keinem Lehrer hätte erlernen können: das praktische Verständniss und das gründliche Eindringen in Beethoven's heilige Mysterien: „Schon damals dämmerte mir armem jungen Kerl die Einsicht dessen, was Beethoven gemeint und gewollt hatte, als er im letzten Satze die Grenzen der Instrumentalmusik überschreitend zum Worte griff. Damals ist der λόγος noch einmal Fleisch geworden! Mein höchster grösster Wunsch war, dieses Riesenwerk einmal aufgeführt zu hören, ja wo möglich selbst dirigiren zu können. Das spannte mich an, das gab mir Kraft und Muth, das Elend ertragen, die bitterste Noth erleiden zu können, ohne zu verzweifeln. Beethoven war mein Hoffnungs- und Rettungsanker in den

Stürmen des Lebens; mein Glaube, meine Religion. Zu ihm, dem „heiligen Beethoven", den durch Unverständniss und Kränkungen getödteten neuen Märtyrer betete ich, obwohl mich sonst die Heiligenverehrung nicht sehr anregte. Als ich an die Stelle kam, wo es heisst: „Ihr stürzt nieder, Millionen", und „Brüder, überm Sternenzelt muss ein guter Vater wohnen!" — da ergriff es mich, es schauderte mich, ich sank auf die Kniee und betete zu diesem Vater überm Sternenzelt, das über mir ausgebreitet war. Beethoven lehrte mich das, was den Pastoren in meiner Jugend niemals recht gelingen wollte: beten und glauben. Ich begriff es schon damals, dass Beethoven uns hier etwas Geheimnissvolles zu sagen hatte, dass er ein ächter und wahrer Prophet uns ein Mysterium enthülle, eine neue Offenbarung zu geben hatte. Ich dachte mir, wenn ich einmal das Glück haben sollte, dieses Werk zu dirigiren — das war damals schon mein Ideal und blieb es —, ich würde die Sänger irgendwo verstecken im verborgenen Winkel, rechts, links, in Boden- und Kellerräumen, damit dann der Freudenruf desto überraschender hervordringt, man dürfte gar nicht wissen, woher er käme. Ebenso die Aufforderung, vor dem Schöpfer auf die Kniee zu sinken, der Hinweis auf den Thron über dem Sternenzelt. Das müsste wie aus unsichtbarer Höhe kommen, gleichsam wie aus Hohepriester-Munde. Ich würde, dachte ich mir damals, den Chor theilen, eine kleinere auserlesene Schaar müsste dann das „Seid umschlungen, Millionen! Brüder, überm Sternenzelt" etc. singen und dann der ganze Chor majestätisch einfallen, gleichsam das Volk repräsentirend, welches die Offenbarung der Priester gläubig aufgenommen hat und weiter ergänzt: „Ihr stürzt nieder, Millionen" etc. So nur kann sich Beethoven diese in der Musik aller Völker und Zeiten unerreichte und unerreichbare Stelle gedacht haben. — Dass er es nicht so aufführen lassen konnte, mag einzig und allein in den verkommenen Musikzuständen Wiens zu seiner Zeit und im Alles erschwerenden Umstande seiner Taubheit gelegen haben. Er musste froh sein, dass überhaupt an eine Aufführung dieses ganz fremdartigen kolossalen Werkes damals zu denken war, wo der Rossinismus auf der einen Seite und die durch pfäffische Schulbildung resultirende Flachheit, Oberflächlichkeit und Genusssucht der Wiener, die ihre classische Musikepoche schon weit hinter sich hatten, einem solchen Werke nur feindselig entgegentreten konnten. Auch ich, als ich endlich mit vieler Noth und Mühe in Dresden zu Ostern 1846 die Aufführung der „Neunten" zu Stande gebracht hatte, musste aus räumlichen und vielen anderen Gründen auf jede derartige „extravagante" Idee der Sänger- und Chorvertheilung Verzicht leisten. War ich doch schon überglücklich, als es mir bei der Sparsamkeit des Hrn. v. Lüttichau gelungen war, einen Umbau des Locales durchzusetzen und das Orchester amphitheatralisch auf erhöhten Sitzen von dem Chore umschliessen zu lassen, wodurch mein Ideal wenigstens zum Theil erreicht wurde. *) Interessant ist, was u. A. Wagner's einstiger College in Riga, der pensionirte Hofcapellmeister Heinrich Dorn, jetzt einer der heftigsten Gegner Wagner's, namentlich seiner neueren Werke, in einer Musikzeitung vom Jahre 1837 berichtet:

„Ich zweifle — schrieb Dorn —, dass es zu irgend einer Zeit einen jungen Tonkünstler gegeben hat, der mit Beethoven's Werken vertrauter war als der 18jährige Wagner. Des Meisters Ouverturen und grössere Instrumentalcompositionen besitzt er grösstentheils in eigenhändig geschriebenen Partituren, mit den Sonaten geht er schlafen, mit den Quartetten steht er auf, die Lieder singt er, die Concerte pfeift er, denn mit dem Spielen will es nicht recht vorwärts gehen; kurz es war ein *furor teutonicus*, der gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigenthümlich geistvoller Regsamkeit kraftvolle Schösslinge zu treiben versprach." —

Auch über die früher erwähnte, „mit ungeheuerem Gelächter" aufgenommene Ouverture fällte Dorn durchaus kein so vernichtendes Urtheil. Er sagt: „es sei doch etwas in dieser Composition gewesen, was ihm Achtung abgenöthigt habe, und er habe den sichtlich betretenen Autor aus Ueberzeugung mit der Zukunft getröstet." Wagner componirte dann noch eine zweite Ouverture: „Columbus", eine Jugendsonate (in B-dur) und eine Symphonie, die im Jahre 1833 im Gewandhaus in Leipzig und im Conservatorium in Prag in Gegenwart des Componisten nicht ohne Erfolg aufgeführt wurde. Der Drang, eine Oper zu componiren, wird in ihm stärker, und er schreibt sich nun nach Gozzi's „Die Frau als Schlange" einen Text zu einer dreiactigen romantischen Oper, welche er „Die Feen" betitelt und sofort in Arbeit nimmt. Das ganze Jahr 1833 bringt er in Würzburg zu, wo sein Bruder als Sänger wirkt. In Concerten führt er Bruchstücke auf, welche sehr gefallen. Im Jahre 1834 kehrt er nach Leipzig zurück, bietet dem Director seine Oper aber vergeblich an. Die Schröder-Devrient, welche dort gastirt, macht auf ihn einen überwältigenden, in seinem ganzen Leben nachhaltigen Eindruck.

Seine zweite Oper war „Das Liebesverbot, oder „Die Novize von Palermo" — der Stoff war Shakespeare's „Mass für Mass" entnommen —, welche im Winter 1835 in Magdeburg, wo er eine Stelle als Capellmeister angenommen hatte, einmal und nicht wieder ganz unzulänglich und unvorbereitet gegeben wurde. Eine kurz zuvor ihn überkommende frivole Neigung macht bald wieder dem Ernst des Lebens Platz. Von Geldnoth und Nahrungssorgen gequält, geht er nach Berlin, bietet der Direction des Königstädtischen Theaters sein „Liebesverbot" an, erreicht aber nichts. Er nimmt die Musikdirector-Stelle am Theater in Königsberg an, wo er sich im Herbste 1836 mit Minna

*) Als Richard Wagner 1868 in München Hans Richter diese Ansichten entwickelte, hatte er wohl noch keine Ahnung, dass es ihm schon nach 4 Jahren ermöglicht werden sollte, in einer kleineren bairischen Stadt seine Idee vollkommen durchzuführen. Dank der aufopfernden Hingabe und der fast beispiellosen Begeisterung der Sänger und Musiker konnte der Meister bei der Baireuther Aufführung seine Ideen verwirklichen. Jeder, der das Glück hatte, dieser unvergesslich einzigen, wohl kaum jemals wieder in solcher Vollendung möglichen Aufführung beizuwohnen, wird die Ueberzeugung erlangt haben, wie sehr Wagner im Rechte war, als er diese angebliche „Neuerung" vornahm!

Planer verehelicht. „Er hatte“, wie mir sein Bruder Albert erzählt, „in seiner Unerfahrenheit und Unüberlegtheit — praktisch war Richard niemals — eine Wahl getroffen, die er allen Grund hatte zu bereuen. Eine durch und durch prosaische Gattin, die keinen Begriff von der Bedeutung ihres Gemahls hatte, auf seine Intentionen nicht einzugehen verstand und dabei noch jedes häuslichen ökonomischen Sinnes entbehrte. Das Jahr in Königsberg geht unter den bittersten Sorgen für die Kunst verloren. Eine einzige Ouverture über „Rule Britannia“ schrieb er in dieser Zeit. Im Herbst dieses Jahres geht er nach Riga, um die Stelle des ersten Musikdirectors bei dem Theater unter Karl v. Holtei einzunehmen. Zwar waren die Verhältnisse in Riga etwas besser, aber einen Feuergeist wie Wagner konnte das Gehaltlose, noch immer an das Vagabundenthum streifende Theaterleben doch nicht auf die Dauer befriedigen. Seine Stimmung ward noch lebhaft genährt und befestigt durch die Lecture von Bulwer's Roman: Rienzi. — Carl von Holtei erzählte mir vor vielen Jahren*), als ich ihn besuchte, „dass er niemals, weder vorher noch später, einen so eifrigen, gewissenhaften Capellmeister getroffen hätte als Wagner; der Mann trieb seine Sache mit einem tiefen Ernst und einer Begeisterung, von welchen Eigenschaften freilich die übrigen Mitwirkenden nur selten beseelt waren. Ich musste bisweilen seinen Eifer zügeln. Schon damals quälte er übrigens mein Personal mit stundenlangen, endlosen Proben Nichts war ihm recht, nichts gut genug, nichts fein nuancirt genug. Da gab's dann Klagen über Klagen; Musiker und Sänger kamen zu mir, um sich über ihn zu beschweren. Ich musste im Innern Wagner Recht geben, war aber doch nicht im Stande, ihn ganz nach Belieben schalten und walten zu lassen. Er hätte mir die Sänger todt gemacht. Schon damals hielt ich ihn für einen bedeutenden Kopf und namentlich für einen bedeutenden Dichter. Stundenlang theilte er mir oft seine grossen dichterischen Entwürfe mit. Ich rieth ihm Trauerspiele zu schreiben und das Componiren ganz aufzugeben.“ — Uebrigens that Holtei andern Leuten gegenüber die heute etwas barock erscheinende Aeusserung: „Wagner hat, wie ich glaube, den Generalbass einzig und allein nur zu dem Zweck gelernt, seine eigenen Dichtungen in Musik setzen zu können.“

Im Sommer 1838 führt er das Sujet zu „Rienzi“ nach Bulwer's Roman aus, im Herbst beginnt er die Composition, setzt sie im Winter mit voller Begeisterung fort, sodass im Frühjahr 1839 die beiden grossen ersten Acte fertig sind. Um diese Zeit geht sein Contract mit Holtei zu Ende, und besondere Umstände verleiden es ihm, länger in Riga zu bleiben. Bereits seit zwei Jahren hegt er den Plan, nach Paris zu gehen; er hat deshalb schon von Königsberg aus den Entwurf eines Opernsujets an Scribe geschickt, mit dem Vorschlage, denselben, falls er ihm gefiele, für seine Rechnung auszuführen und ihm dafür den Auftrag, diese Oper für Paris zu componiren, zu erwirken. Natürlich hat Scribe dies so gut wie unbeachtet gelassen.

*) Carl v. Holtei und Julius Lang in Graz im Sommer 1858.

Nichtsdestoweniger giebt Wagner seine Pläne nicht auf, er geht vielmehr im Sommer 1839 mit Lebhaftigkeit wieder darauf ein und bestimmt seine Frau, sich mit ihm an Bord eines Segelschiffes zu begeben, welches sie bis London bringen solle. Diese Seefahrt dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen; dreimal litten sie vom heftigsten Sturme, und einmal sah der Capitain sich genöthigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen.

Von der äusserst anstrengenden Fahrt ausruhend, verweilte er acht Tage in London; nichts interessirte ihn so als die Stadt selbst und die Parlamentshäuser, — von den Theatern besucht er keines. In Boulogne-sur-mer bleibt er 4 Wochen und macht dort die erste Bekanntschaft Meyerbeer's; er theilt ihm die beiden fertigen Acte des „Rienzi“ mit. Meyerbeer sagt ihm auf das Freundlichste seine Unterstützung in Paris zu. Als ihm aber Wagner seine Pläne und Hoffnungen mittheilt, schüttelt Meyerbeer den Kopf. Er giebt ihm mehrere Briefe für Antenor Jolly, den Director des Renaissance-Theaters, für Léon Pillet, den Director der Oper, für Habeneck, für den Verleger Schlesinger und selbst für Gonin, den *alter ego* des Maestro. Kaum in Paris angelangt, miethet sich Wagner in der alten Tonneterie-Strasse in einer traurigen Wohnung ein, bei deren Wahl er wenig Glück hat, da es sich bei einem Künstler vor Allem um Ruhe und Sammlung und nebenbei um lachende Aussichten handelt. Versehen mit einem Empfehlungsschreiben Heinrich Laube's, der — so unbegreiflich dies bei der Verschiedenartigkeit beider Charaktere erscheint — viele Jahre in nahen, ja geradezu freundschaftlichen Beziehungen zu Richard Wagner stand, verfügte sich dieser zu Heinrich Heine, der sich damals noch einer ziemlich festen Gesundheit erfreute. Wagner fand eine sehr günstige Aufnahme und fesselte bald Heine durch seine vielseitige wissenschaftliche Bildung und den kühnen Unternehmungsgeist, der aus ihm sprach. Heine war sich gar bald darüber klar, dass er es nicht mit einem „gewöhnlichen Musiker, der nur Noten schreiben und allenfalls über Contrapunkt sprechen könne“, zu thun hatte, sondern mit einem „universellen Geiste, der über kurz oder lang eine bedeutende Rolle spielen müsse“.

Sie hatten sich beide viel zu sagen und zu klagen über Deutschland, über politische Zustände, über ihre Geldverhältnisse und über ihre Frauen. — Sie besprachen u. A. auch eingehend die Sage vom „Fliegenden Holländer“, die Wagner auf seinem Seesturm aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhalten hatte. — Wagner machte hier die Bekanntschaft von Heine's origineller Anwendung dieser Sage in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ und mit der von Heine erfundenen echt dramatischen Erlösung dieses Ahasverus des Oceans. Er verständigte sich mit Heine, schrieb sich wieder selbst die Textdichtung, und in sieben Wochen war in Meudon unweit von Paris die ganze Oper componirt.

Adolph Strodtmann schildert im 2ten Band seines Werkes „H. Heine's Leben und Werke“*) den Besuch Wagner's in folgender Weise: „Im Herbste jenes Jahres (1839) hatte Richard Wagner den kühnen Einfall gehabt,

*) Seite 422. Berlin. Verlag von Franz Duncker.



als unbekannter Musikus, mit einer Frau, mit anderthalb Opern, mit einer kleinen Börse und einem furchtbar grossen, furchtbar viel fressenden neufoundländischen Hund — die Leidenschaft für grosse, bissige Hunde besitzt Wagner heute noch — am Bord eines Segelschiffes von Riga nach London, von London nach Paris zu fahren, in der Hoffnung, dort Gold und Ehre zu erwerben. In Paris, wo halb Europa um den lärmenden Ruhm concurrirt, wo Alles erkauft, wenigstens bezahlt werden muss, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und dadurch zur Geltung kommen will! Heine faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines deutschen Künstlers. Auch sollte Wagner trotz Meyerbeer's warmer Empfehlung — die übrigens, wie ich einzuschalten mir erlaube, nicht so ganz ehrlich gemeint war — bald erfahren, wie geringe Aussicht er hatte, eine seiner Opern in Paris zur Aufführung zu bringen. Um sich die nothwendigen Subsistenzmittel zu verschaffen, musste er Novellen und Musikaufsätze schreiben, musste für einen Musikalienhändler Arrangements für alle Instrumente der Welt übernehmen etc." —

Diese Schilderung trifft ganz zu, denn Paris war nicht der Hafen, in dem der landende Holländer — Wagner — die ersehnte Erlösung finden sollte. Er musste den zur Hälfte fertigen „Rienzi" bei Seite legen, um Geld zu verdienen. Zum Bekanntwerden in weitesten Kreisen fehlten ihm die persönlichen Verbindungen. Das Französische, das er noch heute etwas mangelhaft spricht und das ihm an sich instinctiv zuwider war, eignete er sich für das allergewöhnlichste Bedürfniss an. Seine Stimmung ist eine so erregte und eigenartige, dass er sich selbst kaum Rechenschaft zu geben weiss. Er schwärmt für die Grosse Oper, die in Paris florirt, namentlich für Spontini, Halévy, Auber; der Glanz der Mittel, von einer begeisternden künstlerischen Absicht verwendet, scheint ihm der Höhepunkt der Kunst zu sein, selbst das Seichte und Inhaltslose verdeckt sich ihm durch einen Glanz der sinnlichen Erscheinung, wie er sie noch nie wahrgenommen hatte; später aber, als er ruhiger wird, muss er sich selbst bekennen, dass Alles dies eine Selbsttäuschung, eine künstliche Erregtheit gewesen sei, der er sich leichtfertig und gern überlassen hatte. Seine äussere Lage erscheint als eine ganz trostlose, so sehr er sich auch hierüber hinwegtäuschen möchte. Er fühlt sich tief gedemüthigt, als er, um vielleicht doch noch sein „Liebesverbot" auf einem untergeordneten Theater anzubringen, mehrere französische Romanzen componiren muss, um sich durch Sänger der Pariser Salonwelt empfehlen zu lassen. Er wird — wenn auch nur für einen Augenblick — an sich selbst untreu und inconsequent. Unter Anderem setzt er Heine's „beiden Grenadiere" in Musik; aber sowohl diese Composition wie auch seine folgenden Lieder („Mignonne" — „Dors mon enfant" und „Attente" von V. Hugo) sind, wie er selbst gestehen muss, zu ungewohnt und schwerfällig, um gesungen zu werden. Sie machten übrigens in neuester Zeit, wo man mit Wagner vertrauter ist, bei ihrer Reproduction (z. B. in Berlin 1869 durch Frau Jachmann-Wagner und anderswo) viel Glück. In dieser unbefriedigten Lage, als der Zwiespalt in seinem Innern wächst, bemächtigt sich seiner die deutsche Faust-Stimmung. Eine Frucht derselben ist das Orchesterstück, das er „Eine Faust-Ouverture" betitelte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer grossen Faust-Symphonie bilden sollte. Dieses mit seinem Herzblut geschriebene Tonwerk — jedenfalls das bedeutendste Product seines Pariser Aufenthaltes — ist seit etwa neun Jahren ein sehr häufig und gern gehörtes Repertoirestück der grösseren Concerte in Berlin, Wien, München und anderen deutschen Städten. Tief gedemüthigt und seiner Illusionen beraubt, mit Nahrungssorgen kämpfend, sieht Wagner sich genöthigt, sich so weit herabzuwürdigen, dass er sich selbst bereit erklärt, die Musik zu einem gassenhauerischen Vaudeville für ein Boulevardtheater zu schreiben, — aber nicht einmal diese Offerte wird acceptirt. Ein Vaudeville-Monopolist hintertreibt die ihm gefährlich erscheinende Concurrenz. Es ist hier — wie ich meine — an der Zeit, die von den confessionellen und musikalischen Freunden Meyerbeer's so oft wiederholte Behauptung zu widerlegen, als wäre Wagner von dem Compositeur des „Robert" während seines Pariser Aufenthaltes eine so grossmüthige ausreichende Unterstützung zu Theil geworden. Namentlich der neueste Biograph Meyerbeer's, Herr Hermann Mendel in Berlin, will die deutsche Lesewelt, die oft gar zu gedankenlos das Gehörte nachbetet, glauben machen, Meyerbeer hätte, um Wagner von materieller Noth zu befreien, grosse Kraftanstrengungen nach jeder Richtung hin gemacht. Dem ist jedoch durchaus nicht so. Die materielle Unterstützung, die Wagner von Meyerbeer wurde, belief sich kaum auf einige tausend Francs, eine Summe, die gering erscheint im Vergleiche mit den Unsummen, die der mit Glücksgütern gesegnete, verschwenderisch freigiebige Maestro für gefällige Kritiker und Reclameschreiber auszugeben gewohnt war, ferner in einigen nichtssagenden Empfehlungsbriefen, u. A. an den Verleger M. Schlesinger in Paris. Die Empfehlungsbriefe des einflussreichen Mannes hatten keine andere Folge, als dass Wagner, um nicht mit seiner Gattin zu hungern, die Melodienarrangements aus allen möglichen „beliebten" Opern — sogar für das Cornet à piston — übernehmen und musikhändlerische Lohnarbeit verrichten musste. Ich weise übrigens auf das Vorwort zur ersten Auflage von Wagner's „Oper und Drama" hin, worin Wagner offen und unumwunden sein Verhältniss zu Meyerbeer berührt und gesteht, wie er sich in diesem geirrt habe. Die Situation war für ihn nicht mehr haltbar, denn die Gläubiger blockirten den Platz. Er vermiethet seine Wohnung in der Helderstrasse und geht auf's Land. Gänzlich ohne Aussichten ergriff er wieder die Composition des „Rienzi". Mannigfacher Kummer und bittere Noth bedrängten um diese Zeit sein Leben. Im November des Jahres 1840 beendete Wagner die drei letzten Acte seines „Rienzi" in verhältnissmässig kurzer Zeit. Meyerbeer brachte ihn mit dem Director der Grossen Oper zusammen, empfahl, wenigstens äusserlich, die Aufführung des Werkes. Aber das Resultat seiner Empfehlung war die — Nichtannahme des Werkes. Wie glücklich wäre Wagner gewesen, wäre damals sein „Rienzi" auch nur mit halb so glänzendem Erfolge in Paris aufgeführt worden, wie es nach 29 Jahren — im vorigen Jahre unter Pasdeloup's Direction — im Théâtre lyrique der Fall gewesen ist! Nun

aber von allen Seiten betrogen und hintergangen, in seinen bescheidensten Hoffnungen enttäuscht, bemächtigte sich Wagner's ein bitteres Gefühl.

Er betrat nun eine neue Bahn, die Revolution gegen die künstlerische Oeffentlichkeit der Gegenwart. Er wurde Revolutionair, vorläufig freilich nur gegen den Absolutismus und das Monopol in der Kunst, sowie neun Jahre später gegen den „modernen Staat“ mit seinem Schein-Constitutionalismus und seinen pseudofreiheitlichen Institutionen. Das Gefühl der Nothwendigkeit seiner Empörung machte ihn zunächst zum Schriftsteller. Der Verleger der „Gazette musicale“ gab ihm neben den Arrangements von Melodien auch den Auftrag, Artikel für sein Blatt zu schreiben. Er erwartete etwa Lobespsalmen auf „Robert le diable“ oder andere in seinem Verlage erschienene Werke nach dem üblichen musikalienhändlerischen Grundsatze: *manus manum lavat*. Wagner ergriff jedoch die Gelegenheit, um sich für erlittene Demüthigungen zu rächen. Nach einigen allgemeineren musikalischen Artikeln schrieb er eine Art von Kunstnovelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, mit welcher im Zusammenhange er eine zweite folgen liess: „Das Ende eines Musikers in Paris“. Hierin stellte er in erdichteten Zügen und mit glücklichem Humor seine eigenen Schicksale in Paris bis zum wirklichen Hungertode dar, dem er glücklicherweise entgangen war. Er schrieb jetzt auch Aufsätze für Lewald's „Europa“, Laube's „Zeitung für die elegante Welt“ und die genannte „Gazette musicale“. Ich erwähne unter diesen die Aufsätze: „Ein glücklicher Abend“, Kunstnovelle; — „Virtuos und Künstler“. — „Stabat mater von Rossini“. — „Ueber deutsche Musik“. — „Die Aufführung des Freischütz in Paris“. — „Die Königin von Cypern, von Halévy“. „Berichte über Paris 1840—1842“.

Den Winter 1841 bringt er nach seinen eigenen Worten auf das Unrühmlichste zu, nur die geistige Arbeit rettet ihn und erhält den tief niedergedrückten Meister der Kunst und dem Leben. Veranlassung zur Arbeit bietet sich jetzt. Er erfährt, dass sein Entwurf des Textes zum „Fliegenden Holländer“ bereits an einen Dichter Paul Fouché übergeben war, und sieht, dass er, wenn er sich nicht zur Abtretung desselben bereit erklären würde, wahrscheinlich völlig darum kommen würde. Schutz für geistiges Eigenthum, namentlich für Deutsche, gab es damals in Frankreich nicht. Er willigt also für eine gewisse Summe in die Abtretung ein, führt aber das Sujet selbst in deutschen Versen aus. Um sie zu componiren, hat er ein Clavier nöthig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens musste er sich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen. In sieben Wochen ist die ganze Oper componirt. Nun ist sein ganzes Trachten, die Oper so schnell als möglich in Deutschland zur Aufführung zu bringen. Von München und Leipzig erhält er eine abschlägige Antwort, aber Meyerbeer, an den er sich jetzt wieder nach Berlin wendet, erwirkt mit ziemlicher Schnelle die Aufnahme am dortigen Hoftheater. Gleichzeitig kommt ihm die Nachricht zu, das Dresdener Hoftheater habe seinen „Rienzi“ angenommen. Ein neuer Hoffnungsstern leuchtet ihm wieder. Im Frühjahr 1842 verlässt er Paris, zum ersten Mal sieht er den Rhein. „Mit hellen Thränen im Auge“ — sagt er — „schwur ich armer deutscher Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.“ Aber noch eine jedem Deutschen geheiligte und theuere Stätte berührt er auf seiner Reise nach Dresden. Der Weg führt ihn durch das thüringische Thal, und da gewahrt er auf der Höhe bei Eisenach die — Wartburg. Die Tannhäuser-Composition, die ihn längst schon im Geiste beschäftigte, tritt jetzt fast fertig vor ihn. „Wie unsäglich heimisch“ — schreibt er — „wirkte auf mich die bereits gefeite Burg, die ich, wunderlich genug, nicht eher wirklich besuchen sollte als sieben Jahre nachher, als ich bereits verfolgt von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimatsfreude betrat.“ — In Dresden eingetroffen, beginnt er sofort die Proben des „Rienzi“. Vorher macht er jedoch noch einen Ausflug in das böhmische Gebirge, wo er den Tannhäuser-Entwurf vollendet. Das Kunstleben in Dresden stand damals in seiner vollen Blüthe. Auf jedem Gebiete, sowohl in den bildenden Künsten, wie in der Oper und im Schauspiel, zeigte sich ein edler Wetteifer. Ein Verein von Künstlern wirkte mehrere Decennien lang zusammen, wie ihn keine zweite Stadt damals aufzuweisen hatte. Architekt Gottfried Semper hatte ein neues prachtvolles Theater erbaut, das am 12. April 1841 eröffnet wurde*). In diesem herrlichen Hause, das mit vollem Rechte als der schönste — wenn auch nicht grösste — und was die Akustik betrifft — vollendetste Theaterbau in Deutschland betrachtet wurde, fand am 20. October 1842 die erste Aufführung von Wagner's grosser tragischer Oper in fünf Aufzügen: „Rienzi, der letzte der Tribunen“ statt. Die Aufnahme des Werkes war eine stürmische, die Aufführung eine vollendete. Der grosse Meister Tichatschek, der Nestor der deutschen Tenoristen, der vor einigen Jahren in Dresden sein 50jähriges Künstler-Jubiläum feierte, sang und spielte die Titelrolle mit jener Vollendung und mustergültigen Meisterschaft, wie sie seither kaum wieder erreicht wurde. Tichatschek war es, der, einer der Ersten, Wagner's grossartiges Talent erkannt und all seinen Einfluss für die Annahme des Werkes bei dem Intendanten verwendet hatte, dem die Oper zu umfangreich und gewagt erschienen war. Es ist dies eine löbliche Gewohnheit der Herren Hoftheater-Intendanten, alles Neue — Vaterländische gewagt und abnorm zu finden! — Die berühmte Schröder-Devrient, die gleichfalls für Wagner's eminentes Talent in die Schranken trat, wetteiferte als Adriano mit Tichatschek um die Palme des Abends. Die übrigen Partien wurden durch die Herren Dettmer (Colonna), Wächter (Orsini) und Frl. Wüst (Irene) vorzüglich repräsentirt. — Wie wir bereits wissen, schrieb sich Wagner den Text selbst und zwar nach Bulwer's Roman. Was die Dichtung betrifft, so ist sie allerdings noch ganz in den Formen der alten grossen französischen Oper gehalten, aber nichtsdestoweniger kann man das Buch zu dem Besten zählen, was wir in der

*) Am 21. September 1869 brannte es nieder. Man bezeichnete dies Ereigniss mit vollem Rechte als ein National-Unglück.

Opernliteratur besitzen, es war der Anfang einer Verbesserung des Operntextwesens. Meyerbeer selbst äusserte sich schon damals — und auch noch später — dahin, dass Wagner's „Rienzi" das beste Opernbuch sei, das überhaupt existire, er wünsche nichts lebhafter, als dass Scribe ihm jemals ein solches Buch vorlegen möchte, was er jedoch bezweifle. Er liess sich 17 Jahre später von Scribe nach dem Modell der Wagner'schen Rienzi-Dichtung einen Text zu seinem „Propheten" schreiben, der in vielen Stellen sehr grosse Aehnlichkeiten mit seinem Urbild aufzuweisen hat. Namentlich die Schlussscene ist ganz und gar der Wagner'schen Dichtung nachgebildet. Hier stürzt das Capitol in Trümmern, dort die Residenz des usurpatorischen Schneider-Propheten, und unter ihren Trümmern werden bei Meyerbeer — wie bei Wagner — der Tenorist, die Mezzosopranisten und die jugendliche Sängerin begraben.

Wagner war nicht der einzige Dichter, der den römischen Tribunen zum Helden seiner Dichtung machte. Julius Mosen schrieb ein Trauerspiel, „Cola Rienzi" betitelt, das auf einigen Bühnen mit Erfolg aufgeführt wurde. Dass Wagner seinen Helden idealisirt, ihn mit dem Glorienscheine der reinen Demokratie ausgeschmückt und verherrlicht hat, wird ihm Niemand zum Vorwurf machen können. Jedenfalls war der geistig hochbegabte päpstliche Notar geeigneter für den Helden eines musikalischen Dramas als der erbärmliche Schneidergeselle Johann v. Leyden, den Meyerbeer zum Propheten einer neuen Lehre herausgeputzt hat und einen musikalischen Märtyrertod sterben lässt. Der geschichtliche Rienzi musste an sich die alte Erfahrung machen, dass die Revolution ihre eigenen Kinder auffrisst. Rienzi, der als feuriger Volksredner anfing, um den Brand des Aufruhrs zu entzünden, endete damit, dass er vom Volke gehängt wurde. Wagner's Tribun ruft sterbend noch zu seinem Troste aus: „So lang die sieben Hügel Roms stehen, sollt ihr Rienzi wiederkehren sehen!" — ein jedenfalls versöhnlicherer Schluss, um so mehr als Rienzi hier freiwillig den Märtyrertod für seine Ueberzeugung wählt, während der geschichtliche feig floh und von dem rasenden Pöbel, der ihn früher vergötterte, zurückgeschleppt wurde. Wagner zeichnet Rienzi so, wie seine edle Natur sich einen echten Volkstribun dachte, nicht wie er war, sondern wie er sein sollte! Nebst Rienzi ist Adriano, der ritterliche Vertreter des aristokratischen Princips, sowohl in musikalischer wie poetischer Beziehung am besten bedacht. Irene ist wohl unter allen Frauenbildern Wagner's am stiefmütterlichsten behandelt, hier haben wir es nur mit einer gewöhnlichen, nach der Opernschablone gearbeiteten Figur, nicht mit einer dichterischen Gestalt zu thun. Mit lebhaften Farben sind die streitenden Parteien geschildert, das Colorit der Kampfscenen in den ersten Acten sowie die grossen Volksscenen in den späteren sind prächtig. Ueberhaupt ist Wagner in der musikalischen wie poetischen Zeichnung von Volksscenen Meister, es überkommt ihn hier ein wahrhaft Shakespeare'scher Geist.

Was den musikalischen Theil betrifft, fehlt es ebensowenig an grossen Schönheiten wie an banalen und gesucht effectvollen Stellen. Schon die in weitesten Kreisen bekannte Ouverture ist ein symphonisches Meisterstück, das auch getrennt von der Oper als einheitliches Ganzes im hohen Grade fesselt. Das erste grosse Recitativ Rienzi's, der Kirchengesang im Lateran, das Finale des ersten und zweiten Actes, vor Allem aber der Chor der Friedensboten und das Gebet Rienzi's (im 5. Acte) sind Musikstücke von tiefer Schönheit, die ihre Wirkung nirgends verfehlen. Die Märsche und Aufzugs-Chöre sind imposant, können jedoch den späteren derartigen Schöpfungen Wagner's noch lange nicht an die Seite gesetzt werden. Können wir auch dem „Rienzi" nicht den bleibenden künstlerischen Werth beilegen, wie den späteren Werken des Meisters, so bleibt derselbe doch immerhin ein interessantes Werk, das ein nicht gewöhnliches Talent verrieth, und musste von mir als Ausgangspunkt der musikalischen Thätigkeit Wagner's ausführlicher besprochen werden.

Der ausserordentliche Erfolg des „Rienzi" hatte die Alles überraschende Ernennung Wagner's zum Capellmeister der königl. sächsischen Hofcapelle an Stelle des verstorbenen Morlacchi zur Folge. Die Situation hatte sich mit einem Male geändert: „Ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimatloser, fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erstaunen betrachtet." Doch erwies sich die Befriedigung, die Wagner über diese Aufnahme und seine Ernennung zum Hofcapellmeister empfand, später als eine Selbsttäuschung. Gegen seine wenigen näheren Freunde, worunter sich Semper, Pecht u. A. befanden, äusserte er damals schon seine innere Abneigung und sein Bedenken gegen die Annahme dieser Stelle; aber der Rückblick auf seine bisherigen zerrütteten, kummervollen, äusseren Verhältnisse gab endlich den Ausschlag zur Annahme, die bald die Quelle eines zehrenden Leidens für ihn werden sollte.

Trotz der grossen Sensation, welche die Oper „Rienzi" in Dresden hervorrief*), dauerte es ziemlich geraume Zeit, bis dieselbe von anderen Hoftheatern angenommen wurde. Zuerst gelangte sie in Berlin unter Meyerbeer's Leitung zur Aufführung. Der Erfolg war nicht so gross wie in Dresden, woran die zum Theil sehr mangelhafte Aufführung und die gänzliche Vernachlässigung der mis-en-scène Schuld trug. Auf den meisten Bühnen gelangte „Rienzi" erst in der zweiten Hälfte des fünfziger Decenniums zur Aufführung, nachdem „Tannhäuser" und „Lohengrin" sich bereits in der Gunst des Publikums befestigt hatten und ihre Rückwirkung auf die früheren Werke des Meisters übten. So z. B. in Hamburg, Hannover, Leipzig, Cassel, Weimar. In Prag brachte Director Thomé das Werk erst 1856 zur Aufführung, nachdem sein Vorgänger (Stöger) die späteren drei Opern Wagner's eingebürgert hatte.

Nach Tichatschek konnte Albert Niemann als der beste Darsteller des Rienzi bezeichnet werden. Das Engagement dieses Künstlers am Berliner Hoftheater veranlasste die General-Intendanz, dieses Werk wieder in das Repertoire aufzunehmen. Der Erfolg war nun viel bedeutender als vor 20 Jahren, und „Rienzi" zählt jetzt zu den sogenannten Cassaopern in Berlin, welche bei „hohen Preisen" und stets ausverkauften Häusern aufgeführt werden, obwohl

*) Interessant ist der ausführliche Bericht in der Leipz. Illustrirten Ztg. vom 12. August 1843, Nr. 7.

auch jetzt noch die Ausstattung für ein Hoftheater mehr als dürftig genannt werden muss und die ganze Aufführung nicht zu den sorgfältig studirten gerechnet werden darf. In Wien und München gelangte „Rienzi" gar erst 1871 — nach den „Meistersingern" — zur erstmaligen Aufführung. In Wien erregte nicht etwa nur vor 1848, sondern auch noch anfangs der sechziger Jahre der „revolutionaire Inhalt" (!) des Sujets Bedenken bei der obersten Hoftheater-Leitung, daher die Verspätung. Die Münchener Intendanz brachte das Werk gegen den Willen des Componisten zur Aufführung, welcher der Ansicht ist, dass es jetzt bereits „zu spät" für „Rienzi" sei und man das vor zwanzig Jahren böswillig Versäumte nun nicht mehr nach Willkür nachholen könne.

Dr. Julius Lang,
Mitglied des Akad. W.-V. zu Berlin.

**Anmerk.** An vorstehenden Bericht über die Einflüsse und Schicksale, welche auf Richard Wagner's Entwicklung bis zum Beginn seiner reformatorischen Wirksamkeit Bezug haben, und den wir der Freundlichkeit unseres Mitgliedes Herrn Dr. J. Lang verdanken, reihen wir eine von unserem Mitgliede Herrn Schäffer verfasste ganz kurze Einleitung zum „Fliegenden Holländer". Als Ausgangspunkt der neuen Periode glaubten wir diesem Werke, abgesehen von seiner künstlerischen Bedeutung, eine Aufmerksamkeit widmen zu sollen, die das Wesentlichste hervorhebt, wenn wir auch Abstand nehmen mussten, demselben eine genaue textliche und musikalische Interpretation zu Theil werden zu lassen, wie es mit „Tannhäuser", „Lohengrin" etc. der Fall sein wird.

## VII. Einleitung zum „Fliegenden Holländer".

Im Sommer des Jahres 1839 unternahm Richard Wagner eine an Unfällen reiche Seereise von Riga nach London. Durch heftige Stürme ward das Schiff, auf dem er fuhr, weit verschlagen, und der Capitain sah sich gezwungen, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die entfesselte Macht der Elemente, die erlebten Abenteuer und endlich die Fahrt durch die norwegischen Schären machten auf Wagner nach seinem eigenen Geständnisse einen tiefen Eindruck, sodass die während der Reise aus dem Munde der Matrosen oft vernommene Sage vom Fliegenden Holländer bei der durch unmittelbare Einwirkung jener äussern Umstände erzeugten Seelenstimmung ausserordentlich lebhaft auf seine Phantasie wirken musste. Der Eindruck war ein bleibender, und in Paris im Jahre 1841 fasste Wagner den Entschluss, den Fliegenden Holländer zu einem Opernsujet zu benutzen. Unter den niederdrückendsten Verhältnissen schuf er dasjenige Werk, mit dem er, sich selbst noch unbewusst, die neue Bahn dichterisch-musikalischen Schaffens betrat: er wandte sich von der historischen sogenannten Grossen Oper ab und legte von jetzt an seinen Werken den Mythus zu Grunde. —

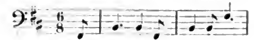
Wenden wir uns zu einer kurzen Besprechung des „Fliegenden Holländers". Gerade bei ihm, dem ersten eigenartigen Werke des Meisters, gewährt es höchstes Interesse, zu beobachten, welchen Einfluss allmählich die dramatische Situation auf die specifisch musikalische Gestaltung gewinnt.

Zwar sind darin die alten Benennungen „Arie" etc. für die einzelnen Musikstücke noch beibehalten, wir sehen indessen, dass in den wahrhaft bedeutenden Nummern der Oper, in der Arie des Holländers und in dem grossen Duett zwischen ihm und Senta, also in Stücken, in denen sich nicht eine engbegrenzte, mit geringerer Verminderung sich gleichbleibende Stimmung ausspricht, sondern in denen die menschliche Empfindung, von den ersten leichten Regungen beginnend, zu immer mächtigeren Wogen anschwillt und endlich zu ihrem dramatisch-wirksamen Gipfelpunkte gelangt, dass gerade in solchen Stücken der Tondichter die herkömmliche Form über Bord wirft und einzig den Eingebungen seiner Phantasie folgt, wie sie ihm die Situation darbietet. Die musikalische Erfindung erhält so, nicht mehr durch die fesselnden Formen eingeengt, jenen grossen mächtigen Zug, den Wagner mit Beethoven gemein hat, und die einzelnen Gedanken gewinnen an Originalität und intensivem Ausdruck. In diesen Scenen liegt die wahrhafte Bedeutung des „Fliegenden Holländers" für die Entwicklung der musikalisch-dramatischen Kunst.

Theile des „Holländers", in welchen noch das formell-Musikalische auf Kosten des Dramatischen überwiegt, sind der Zwiegesang des Holländers und Daland's zum Schluss des ersten und Daland's Arie im zweiten Act. Die Chorgesänge und Senta's Ballade sind liedartige Sätze, und das Lied hat Wagner in seinen sämmtlichen Opern immer nach rein-musikalischen Gesetzen behandelt. —

Eine zweite bedeutungsvolle Erscheinung in der Musik zum „Fliegenden Holländer" sind die zum ersten Male mit voller Absicht eingeführten Leitmotive. Es sind, abgesehen von einzelnen weniger hervortretenden Reminiscenzen, drei solcher Motive namhaft zu machen.

1) Das den Holländer charakterisirende:



2) Senta's Erlösungsmotiv:



3) Die Figur, welche die norwegischen Seeleute durch die ganze Oper geleitet und in sinniger Weise auch das Hauptmotiv des Spinnerliedes bildet, das die ihre Geliebten von der Reise zurückerwartenden Mädchen im Hause Daland's anstimmen.



Welch ein bedeutende poetische Wirkung Wagner durch den geschickten Gebrauch dieser Leitmotive hervorzubringen weiss, möge uns folgendes Beispiel aus dem ersten Acte zeigen. Es galt den ergreifenden Gegensatz der mit unheimlicher Schweigsamkeit ihre Arbeit verrichtenden Holländermannschaft zu dem zuvor geschilderten fröhlichen Treiben der norwegischen Seeleute musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Wagner benutzt dazu das Seemanns-Motiv. Zu Beginn des Actes erklang es frisch aus den Kehlen der

Leute Daland's; als des Holländer's Schiff genaht ist, ertönt es im Orchester in verminderter Gestalt. Statt der grossen Secunde tritt die kleine auf, und düstere Harmonien, die sich schwer nach der Tiefe zu senken, vermehren den unheimlichen Eindruck (siehe Clavier-Auszug, S. 32). Der Contrast, der beabsichtigt war, kann nicht ergreifender dargestellt werden, als wie es hier mit so einfachen Mitteln geschehen ist. So sehen wir, um zum Schluss zu kommen, dass die Keime zu allem Bedeutenden, was Wagner geleistet hat, im „Fliegenden Holländer" zu finden sind.

Auf Niemand passt der bekannte Ausspruch: „Es wächst der Mensch mit seinen grossen Zwecken" mehr als auf Richard Wagner: je gewaltiger die Aufgabe wurde, die er sich stellte, um so mehr wuchs auch die Kraft seines Genius. Der verhängnissvolle Unterschied von Wollen und Können existirte nie für ihn.

Wenn nun jetzt der Meister die lange Reihe seiner Schöpfungen überblickt, dann wird sein Blick mit besonderen Empfindungen der Liebe und Rührung auf dem Erstgeborenen seines Genius weilen.

Es war nach langer Nacht die erste Bürgschaft einer kommenden besseren Zeit.

Carl Schäffer, Musiker.
Mitgl. des Akad. W.-V. zu Berlin.

---

Indem wir diese II. Redaction unseres Materials unsern Mitgliedern übersenden, wollen wir nicht unterlassen, dieselben noch auf das ungemein bedeutende und geistvoll geschriebene Werk des Prof. Fr. Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" aufmerksam zu machen. (I. Red. VIII. A. II. 7.) Wir befinden uns in jedem einzelnen Punkte im Einklang mit den darin ausgesprochenen Ansichten, und halten die geistig ungemein bedeutende Behandlung und Lösung der schwebenden Fragen über die neue Kunst für die allein richtige. Das Werk ist von R. Wagner selbst besonders empfohlen.

In demselben Grade empfehlen wir unseres Mitgliedes Dr. C. Fuchs' Dissertation: „Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst". (Leipzig 1871.) Dieselbe ist ein Ausbau der Schopenhauer'schen Philosophie nach der Seite der Betrachtung der Tonkunst und ein gründlicher Versuch, an Stelle der bisherigen „Aesthetik" eine andere Disciplin der Kunstbetrachtung zu setzen; besonders ist hervorzuheben, dass hier eine Philosophie der Tonkunst von einem wirklich praktischen Musiker versucht worden ist.

Zum Schlusse noch die Nachricht, dass soeben der V. Band von R. Wagner's gesammelten Schriften mit folgendem Inhalte erschienen ist:

Einleitung zum fünften und sechsten Bande. — Ueber die „Goethestiftung". Brief an Franz Liszt. — Ein Theater in Zürich. — Ueber musikalische Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik". — Das Judenthum in der Musik. — Erinnerungen an Spontini. — Nachruf an L. Spohr und Chordirector W. Fischer. — Gluck's Ouverture zu „Iphigenie in Aulis". — Ueber die Aufführung des „Tannhäuser". — Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer". — Programmatische Erläuterungen. 1. Beethoven's „heroische Symphonie". 2. Ouverture zu „Koriolan". 3. Ouverture zum „Fliegenden Holländer". 4. Ouverture zu „Tannhäuser". 5. Vorspiel zu „Lohengrin". — Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen. Brief an M. W. — Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiele: Der Ring des Nibelungen.

**Der Vorstand des Akademischen Wagner-Vereins.**

# Ueber Elementar-Klavierunterricht.

Wenn alle Diejenigen, für welche Klavierunterricht als ein wesentlicher Theil der Erziehung angesehen wird, nach jahrelangem Abmühen zu gediegenen musikalischen Leistungen gelangten, so müssten wir schon längst so viele musikalische Leute haben, dass man gezwungen wäre, Jeden, mit dem wir in gesellschaftliche Berührung zu kommen pflegen, ohne Weiteres fur musikalisch zu halten. Die Erfahrung lehrt aber das Gegentheil, denn obwohl sehr Viele bekennen werden, nicht ohne Klavierunterricht erzogen worden zu sein, so werden doch nur Wenige von sich rühmen können, etwas Nennenswerthes gelernt zu haben. Von diesen Wenigen aber, die von sich glauben, musikalisch zu sein, wird der grösste Theil nur einige Modestücke leidlich spielen können und mehrere Wochen Zeit gebrauchen, wenn ein plötzlich aufgetauchtes neues Modestück von ihm eingeübt werden soll. Worin dies seinen Grund hat, ist nicht schwer einzusehen und jeder Vernünftige wird aus den Verhältnissen, wie sie nun einmal sind, erkennen, dass es eben nicht anders sein kann. — Sehen wir uns einmal in den Schulen um, in denen unsere Jugend Lesen, Schreiben, Rechnen u. s. w. lernt, oder in den höheren Lehranstalten, in welchen fremde Sprachen u. s. w. gelehrt werden. Finden wir nicht überall eine sehr grosse Einheit in der Art und Weise des Unterrichtens? Haben nicht alle Schulen Deutschlands fast ganz gleichartige Lehrbücher und ist nicht eben durch die fortwährende Verbesserung der Lehrmethoden der Unterricht überall ein so vorzüglicher geworden? Würde dies aber auch der Fall sein, wenn Seitens der Schulbehörden nicht stets dafür gesorgt würde, dass Lehrbücher, die wirkliche Verbesserungen enthalten, auch in allen Schulen eingeführt werden? Gewiss nicht! Wäre es jedem einzelnen Lehrer überlassen, sich das Unterrichtsmaterial selbst auszuwählen, so würden wir im ganzen deutschen Reiche für jedes einzelne Lehrfach wenigstens ein paar hundert verschiedene Lehrbücher haben. Wie viele Lehrer würden den Versuch machen, selbst ein solches zu schreiben und wie viele Buchhändler würden sich zur Verlagsübernahme bereit finden, weil durch die gesicherte Einführung desselben in der Schule des Autors und in denen seiner Freunde ein Risiko nicht zu befürchten ist. Wir würden aber auch Schulen finden, in denen noch dieselben Lehrbücher floriren, nach welchen unsere Grosseltern unterrichtet worden sind, denn erfahrungsmässig giebt es sehr viele Leute, die sich vom Alten nicht losreissen können und stets behaupten wollen, es käme gar nicht auf das Lehrbuch, sondern nur auf den Lehrer an. Leider würden diese sich noch des Beifalls vieler kurzsichtigen Eltern zu erfreuen haben, die es als einen Vortheil betrachten, das Geld für neue Schulbücher sparen zu können. Alle würden nichtsdestoweniger mit der Zeit wohl lesen und schreiben lernen, wie es unsere Grosseltern ja auch gelernt haben. Im Ganzen würde aber in der Regel nichts Anderes erreicht werden, als einige mechanische Fertigkeit, die fern von allem logischen Denken in blossser Dressur begründet ist und nothwendiger Weise nur falsche Anschauungen und verworrene Begriffe zur Folge haben kann. — Gerade so und noch viel schlimmer verhält es sich aber mit dem Klavierunterricht noch heute und hier haben wir dieselbe Buntscheckigkeit in den Lehrmethoden, wie Deutschland sie vor hundert Jahren in staatlicher Beziehung besass. — Um die Lehrer der Tonkunst kümmert sich keine Regierung und selbst in den Lehrerseminaren des Staates, wo der Musikunterricht obligatorisch ist, überlässt die Schulbehörde dem angestellten Musiklehrer allein die Auswahl des Unterrichtsmaterials. Hat ein Solcher zufällig selbst oder ein guter Freund von ihm eine Klavierschule geschrieben, so mag von neuen Lehrmethoden erscheinen was da will, die untergeordneten Seminaristen müssen nach jener lernen, selbst wenn sie im ganzen übrigen Deutschland gänzlich unbekannt geblieben ist. — Da nun ausserdem jedem Menschen gestattet ist, in der Welt als Klavierlehrer aufzutreten, und es seinerseits nur darauf ankommt, dem Publikum den Glauben beizubringen, dass seine Lehrmethode eine „gründliche und leicht fassliche" sei, so ist es ganz natürlich, dass an jedem einzelnen Orte nach den verschiedensten Methoden Klavierunterricht ertheilt wird. Es wird sich daher Niemand darüber wundern, dass im ganzen deutschen Reiche mehr als hundert verschiedene Lehrbücher für den Klavierunterricht nachgewiesen werden können, von denen die meisten nur

eine provinzielle Verbreitung haben und einige 20 Meilen weiter kaum dem Namen nach bekannt sind. Wie weit hierbei übrigens die Unvernunft vieler Klavierlehrer geht, möge man aus der feststehenden Thatsache ersehen, dass heute noch (nicht etwa auf dem Lande und in kleinen Städten, sondern auch in grossen Städten und selbst in Berlin) von einzelnen Klavierlehrern nach Klavierschulen unterrichtet wird, die vor 70—80 Jahren erschienen sind (z. B. Klavierschule von Kramer, Hünten, der Wiener Lehrmeister etc.). Was würde man sagen, wenn ein Sprachlehrer heute mit einer 70jährigen Grammatik vor seinen Schülern erscheinen wollte? — Auch hier ist das Publikum oft einfältig genug zu denken, die schon von früher her vorhandene Klavierschule genüge vollkommen, was etwa daran fehle, müsse der Lehrer ergänzen und gerade hierdurch seine Tüchtigkeit beweisen. Ist von früheren Generationen keine Klavierschule mehr vorhanden, so sind bei der Anschaffung einer solchen die Eltern in der Regel eher dazu geneigt, 10 Sgr. für ein veraltetes Werk, als einen Thaler für ein neues zu geben, zumal wenn der Lehrer es nicht versteht, denselben begreiflich zu machen, dass durch ein gutes Unterrichtswerk ganz andere Resultate erzielt werden. — Ein anderer grosser Uebelstand ist der, dass die wenigsten Klavierlehrer gesunde Begriffe von Dem haben, was zu einem guten Elementarklavierunterricht gehört. So gross die Zahl derjenigen Klavierlehrer ist, die im Stande sind, einen vorgeschrittenen Schüler für die höhere Technik auszubilden, ebenso klein ist die Zahl Derjenigen, welche Anfänger in der rechten Weise zu behandeln wissen. Hierzu gehören aber nicht nur diejenigen Lehrer, welche auf niedriger Stufe, sondern auch solche, die auf hoher Stufe künstlerischer Bildung stehen. Auch Dieses ist ganz natürlich, denn was würde man sagen, wenn ein Universitäts- oder Gymnasialprofessor behaupten wollte, ebenso gut wie ein Elementarschullehrer Lese- oder Schreibunterricht ertheilen zu können? Was würde man ferner sagen, wenn ein solcher mit einem für die Elementarschule berechneten Unterrichtswerke an die Oeffentlichkeit träte? — Anders aber ist es leider bei der Musik. — Hat sich ein Tonkünstler im Konzertsaale oder durch ausgezeichnete Compositionen einen grossen Namen verschafft und wird er von einem speculativen Verleger veranlasst, eine Klavierschule zu schreiben, so glaubt Jeder, dass das etwas Vorzügliches sein müsse, und der Absatz ist ein reissender. Betrachten wir das Werk näher, so werden wir finden, dass es an derjenigen Stelle vielleicht anfängt, ausgezeichnet zu sein, wo dasselbe sich dem Standpunkte des Autors, nämlich der höhern Technik nähert, dass es aber auf sehr schwachen Füssen steht und voller Lücken da ist, wo der Autor sich auf dem ihm so fern liegenden Gebiete des Elementarclavierunterrichts bewegt. Der Virtuos kann keine Anleitung für Anfänger schreiben, denn die Zeit, wo er selbst Anfänger war, ist längst aus seiner Erinnerung geschwunden und schwerlich wird er, weil er Virtuos ist, jemals Zeit und Veranlassung gehabt haben, sich in der Praxis viel mit Anfängern zu beschäftigen. Diesem Umstande ist es auch zuzuschreiben, dass wir schon seit langer Zeit die vorzüglichsten Werke für die höhere technische Ausbildung im Klavierspiel besitzen, aber sehr wenig Gutes für den eigentlichen Elementarklavierunterricht, wie er für das Alter von 7—8 Jahren passt. — Hat doch selbst Louis Köhler, der sich durch so viele treffliche Etudenwerke sehr grosse Verdienste für die Ausbildung der Technik erworben hat, in seiner Kinderklavierschule nur gezeigt, dass dieses Gebiet ihm zu ferne liegt. In dem begleitenden Texte (der, nebenbei gesagt, den Unterzeichneten im Jahre 1863 zur Herausgabe seiner „Klavierunterrichtsbriefe" veranlasste) hat Köhler wohl den richtigen Ton getroffen, um mit der Kinderwelt zu sprechen, aber sehr selten durch die gebrachten Tonstücke bewiesen, dass er für die Kinderwelt zu componiren versteht. Der grösste Fehler besteht aber (ebenso wie bei seinem neuesten Werke „Kleinkinderklavierschule") im zu schnellem Vorwärtsschreiten. Sowie aber kein grosser Gelehrter ein rechtes Lehrbuch für die Kinderwelt schreiben kann, ebensowenig wird ein grosser Tonkünstler bei einer Kinderklavierschule das Richtige treffen, vielmehr wird auf diesem Gebiete nur Derjenige sich mit Sicherheit bewegen, der eben nur auf diesem und auf keinem anderen Gebiete zu Hause ist. Dasselbe gilt von der sehr umfangreichen Klavierschule von Lebert und Stark, die für den vorgeschrittenen Schüler ausgezeichnet, für den Anfänger aber ungeniessbar ist. — Eine andere Sorte von Klavierschulen ist aber diejenige, wo es dem Schüler zwar ungeheuer leicht gemacht wird, wo aber andererseits die gröbsten Fehler in pädagogischer Hinsicht gemacht werden. Zu dieser Kategorie gehören alle Klavierschulen, in welchen der Schüler gleich von Anfang an drei- oder vierhändige Stücke mit dem Lehrer spielen soll (z. B. Klavierschule von Damm etc.). Der Beweis hierfür ist nicht schwer, denn unbestritten ist beim Klavierunterricht die fortwährende Ausbildung im Notenlesen das Allerwichtigste. Nur dadurch, dass die technische Fertigkeit mit der Gewandtheit im Notenlesen stets gleichen Schritt hält, ist das zu erzielen, was künstlerischen Werth hat und auch dem Lernenden wirkliche Freude bereiten kann. Spielt aber der Schüler mit der rechten Hand oder in Octaven mit beiden Händen zusammen die Melodie, während der Lehrer im Basse den harmonischen Theil des Stückes spielt, so wird der Schüler zwar sehr schnell seiner Aufgabe gewachsen sein, denn die Melodie prägt sich dem Gehöre sehr leicht ein und er wird sogar bald das Stück ohne Noten spielen. Was er aber gelernt hat, ist rein Nichts, im Gegentheil, es hat ihm nur zum Nachtheile gereicht. Will der Lehrer sich davon überzeugen, so lasse er den Schüler mit dem letzten Takte beginnen und Takt für Takt rückwärts spielen. Er wird dann sofort wahrnehmen, dass der Schüler

dieselben Noten nicht mehr spielen kann, weil die frühere Melodie nicht mehr vorhanden ist. Kein Schüler darf früher vierhändig spielen, als bis er im Stande ist, seine Partie vom Blatte zu spielen. Unsägliches Unheil ist auf diese Weise schon angerichtet worden und die talentvolleren Schüler sind hierbei am meisten der Gefahr ausgesetzt, für immer verdorben zu werden, weil sie gerade am meisten Neigung haben, sich dem Gehöre zu überlassen und die geistige Anstrengung des Notenlesens zu vermeiden. Das Notenlesen ist aber für den talentvollen Schüler ebenso schwer, wie für den weniger begabten, weil es, in der rechten Weise betrieben, das Denkvermögen in Anspruch nimmt. Das ist aber gerade der Grund, wesshalb so Viele nach jahrelangem Unterrichte das Klavierspiel aufgeben, weil sie eben im Notenlesen nichts gelernt haben und viel zu viel Zeit gebrauchen, um ein neues Stück spielen zu lernen. Um gleich von Anfang an den Schüler im Notenlesen auszubilden, muss schon das dritte oder vierte ihm vorgelegte Stück so beschaffen sein, dass ihm die doppelte Lesart für rechte und linke Hand vor Augen tritt. Bewegten sich die drei ersten Stücke mit beiden Händen in gleichen Tönen, nämlich in Octaven, so muss das vierte Stück bei der linken Hand an einzelnen Stellen schon ein paar andere Noten bringen. Beim fünften und sechsten Stücke müssen schon mehrere Noten bei beiden Händen verschieden sein, und alle folgenden Stücke müssen fern von aller schablonenmässigen Behandlung so eingerichtet sein, dass es dem Schüler schwer wird, ein Stück auswendig zu spielen. Auch muss die linke Hand so früh wie nur möglich mit selbstständigen Melodien auftreten und die Stücke überhaupt müssen so beschaffen sein, dass sie bei der linken Hand dieselbe technische Ausbildung wie bei der rechten zu Stande bringen. Nur so kann Technik und Notenlesen zu gleicher Zeit gefördert werden. Aus diesem sehr wichtigen Grunde sind alle Klavierschulen, welche vierhändige Stücke enthalten, durchaus zu verwerfen. Im Uebrigen bieten vierhändige Stücke auch keinen Uebungsstoff, denn ohne den begleitenden Lehrer sind sie Nichts. Das Einzige, was durch dieselben erreicht wird, ist, dass sie den Eltern imponiren, wenn diese eben nicht in der Lage sind, zu sehen, wie wenig von dem erzielten Effekt den Leistungen ihres Kindes zuzuschreiben ist. — Nicht weniger gefährlich wie diese sind solche Klavierschulen, welche (wie die von Beyer etc.) dem Schüler lauter Opernmelodieen auftischen, durch welche jede musikalische Erziehung geradezu unmöglich gemacht und Technik sowohl wie alles Andere nicht erreicht werden kann. Bei vielen anderen Klavierschulen (z. B. von Wohlfahrt, Brunner, Wagner, Reiser, Gressler etc.) stossen wir auf ähnliche und unzählige andere Fehler, z. B. höchst kindische und klanglose Stücke u. s. w. Alle haben aber den einen gemeinsamen Fehler, dass sie nicht nach Grundsätzen bearbeitet sind, die dem jetzigen Standpunkte der Pädagogik entsprechen, sondern durchweg dasselbe Gepräge tragen, wie die Grammatiken der alten Zeit, bei denen der Schüler vom Praktischen fern gehalten, durch die Fülle des ihm aufgebürdeten Lernstoffes nie zu einer klaren Anschauung gelangt. Mit dem Einfachsten zu beginnen, Eins aus dem Andern zu entwickeln, Alles in logischem Zusammenhange zu bringen und fern zu halten, was für den momentanen Zweck nicht unbedingt nöthig ist, das ist die Aufgabe, welche gelöst werden muss. Wozu braucht der Schüler z. B. gleich im Anfange alle Noten zu lernen, wenn es ihm möglich gemacht werden kann, mehrere Stücke spielen zu lernen, die nicht mehr verschiedene Noten enthalten, als er Finger hat? Wozu alle Notengattungen, alle Tactarten, Pausen, Versetzungszeichen u. s. w., wenn es möglich ist, in hundert verschiedenen Tonstücken ihm Eins nach dem Andern vorzuführen? Wozu braucht er viel mit Fingerübungen gequält zu werden, wenn es möglich ist, durch Tonstücke, die ihm Freude machen, Technik zu erlangen? Den letztern Fehler begehen in der Regel Klavierlehrer von höherer künstlerischer Bildung, wenn sie sich mit Anfängern befassen. Sie gebrauchen dann gar keine Klavierschule, sondern beschäftigen den Schüler mit Fingerübungen und gestatten erst, nachdem der Anschlag geregelt worden ist, das Spiel eines wirklichen Tonstückes. Dieses ist aber ganz und gar verkehrt. Denn um die ersten melodischen Stücke (wenn es eben die rechten sind) in mustergiltiger Weise zu spielen, dazu gehört sehr wenig mechanische Uebung, aber eine sehr grosse Portion von Aufmerksamkeit sowohl von Seiten des Schülers als von Seiten des controlirenden Lehrers, damit ein strenges Legato erzielt werde. Die richtige Haltung der Finger, sowie das richtige Niedersenken und genaue Aufspringen derselben lässt sich aber an lange gehaltenen Noten, wenn sie in der rechten Weise auf einander folgen, weit sicherer erlernen, als an Fingerübungen, die stets zum schnellen Spiele antreiben und Gedankenlosigkeit hervorrufen. Dazu geht die ganze schöne Zeit, welche auf solche vorbereitende Fingerübungen verwendet wird, für das Notenlesen und für die Ausbildung des musikalischen Gehöres ganz und gar verloren. Anstatt geistige Beschäftigung durch gleichzeitiges Notenlesen und Anregung durch klangvolle Stücke zu erhalten, wird der Schüler geistig abgestumpft und verliert nicht selten die ganze Lust am Klavierspiel. Der Unterrichtsstoff für die ersten drei Jahre muss vielmehr so beschaffen sein, dass fortwährend das Notenlesen gleichzeitig mit der Ausbildung der Technik gefördert wird, und Alles, was der Schüler spielt, muss im Stande sein, seinen Sinn für Melodie und Harmonie zu bilden. Auch müssen die Stücke hinsichtlich der Stufenfolge so eingerichtet sein, dass selbst der minder begabte Schüler in jeder Unterrichtsstunde wenigstens ein neues Stück lernen kann, während dem talentvollern Schüler es dann um so mehr Freude macht, wenn er 2 bis 3 Stücke in jeder Unterrichtstunde überwältigen kann. Hat der Schüler eine grosse Anzahl von Stücken in Cdur mit allen

möglichen Modulationen nach andern Tonarten spielen gelernt, so muss er mit sämmtlichen übrigen Dur-Tonarten bekannt gemacht werden, aber nicht etwa durch blosses Tonleiternspiel, sondern durch ebenso viele Stücke aus H-, Fis-, Des- und Gesdur als er aus G, D und F dur spielen gelernt hat. Ganz Dasselbe muss dann später mit den zwölf Moll-Tonarten durchgemacht werden, zu welchen eine ebenso grosse Anzahl von Stücken erforderlich ist, wie vorhin bei den 12 Dur-Tonarten. Wer kann aber von den hundert existirenden Klavierschulen eine einzige nennen, in welcher ebenso viele Stücke aus H- und Fis dur, oder aus Ges- und Es moll enthalten wären, wie Stücke aus jenen Tonarten, welche nur ein oder zwei Versetzungszeichen haben? Eben hierdurch aber und durch die fortwährende Abwechslung zwischen Stücken aus Kreuzen und Stücken aus B'en kann nur Das erreicht werden, was man unter Fertigkeit im Notenlesen zu verstehen hat. — Ein andrer grosser Uebelstand besteht darin, dass viele Klavierlehrer den Zeitpunkt nicht abwarten können, wo sie dem Schüler jene vielen berühmt gewordenen Compositionen zum Studium vorlegen, wie z. B. Beethoven's Sonate pathetique, As duroder Cismoll-Sonate, Mozart's C moll-Fantasie, Mendelsohn's Lieder ohne Worte, Chopins Walzer etc., Czerny's Schule der Geläufigkeit, Clementi's Sonatinen etc. Der rechte Zeitpunkt hierzu ist aber erst dann gekommen, wenn der Schüler im Stande ist, in jeder Unterrichtsstunde einen ganzen Satz eines solchen Werkes zu überwältigen. Er muss z. B. bei Clementi's Sonatinen jede einzelne in 3 Unterrichtsstunden lernen und dann im vorgeschriebenen Tempo ohne Anstoss spielen können, bei Beethoven's Sonate pathetique das Ganze in 5—6 Unterrichtsstunden bewältigen. Kann der Schüler dies nicht, so möge er sich davon überzeugt halten, dass er die Reife noch nicht besitzt. Dieser Standpunkt wird aber bei Clementi's Sonatinen in der Regel nicht eher erreicht, als bis der Schüler wenigstens zwei Jahre lang sich mit solchen Stücken beschäftigt hat, die in einfacher Liedform geschrieben und für die erste Stufe seiner musikalischen Ausbildung bestimmt sind. Wie viele Schüler haben aber schon nach einem halben Jahre diese Sonatinen von Clementi gespielt und dieselben, weil eben die Ausführung mangelhaft war, höchst langweilig gefunden? Das Sonatenspiel wird aber von jedem Spieler mit grosser Freude betrieben werden, wenn er weiss, wann die Zeit gekommen ist, damit anfangen zu können. Freilich wird bei Manchem diese Zeit nie kommen, denn nicht Jedem ist es verliehen, Verständniss für Compositionen zu finden, die über die einfache Liedform hinausgehen. Für Solche wird es natürlich am vernünftigsten sein, aus dem reichen Gebiete der sogenannten Salonmusik das Passende auszuwählen. Leider gibt es aber so viele Klavierlehrer, die da meinen, der Schüler könnne nicht früh genug mit den classischen Compositionen bekannt gemacht werden. Im Gegentheil, der Schüler kann nicht lange genug davon fern gehalten werden, denn es giebt nichts Schrecklicheres in der Musik, als ein derartiges Kunstwerk in jammervoller Weise spielen zu hören. Wer nicht wenigstens ein paar hundert Stücke, die in Liedform geschrieben sind und sich in allen Tonarten bewegen, so spielen gelernt hat, dass er sie zu jeder Zeit mit wenig Mühe in kunstgerechter Weise wieder spielen kann, ist nicht befähigt, an das Studium der classischen Compositionen zu gehen.

Das Kapitel über die Verkehrtheiten, wie sie beim Elementarklavierunterricht vorkommen und eben durch die Verschiedenartigkeit der bestehenden Lehrmethoden hervorgerufen werden, ist hiermit noch lange nicht erschöpft, denn ihre Zahl ist Legion. Es ist dies aber auch ganz natürlich, weil eben der Klavierunterricht ein Gebiet ist, auf dem sich auch der Unberufene mit unbeschränkter Freiheit bewegen kann. Vor solchen Verkehrtheiten aber so viel wie möglich zu bewahren und überhaupt zu zeigen, was zu einem rationellen und kunstgerechten Elementarklavierunterricht gehört, um in methodischer Beziehung auf gleicher Stufe mit den Lehrmethoden bei den übrigen Lehrfächern unsrer Jugend zu gelangen, übergab der Unterzeichnete vor acht Jahren seine „Klavierunterrichtsbriefe" der Oeffentlichkeit. Dass er hierbei den richtigen Weg betreten hat, ist schon längst von vielen Tausend Klavierlehrern eingesehen worden und geht auch aus der grossen Verbreitung dieses in 19 Auflagen erschienenen Werkes hervor. Ganz bestimmt steht aber zu erwarten, dass in wenigen Jahren auch beim Klavierunterricht im ganzen deutschen Reiche dieselbe Einheit herrschen wird, deren wir uns bei den übrigen Lehrfächern schon längst zu erfreuen haben. Mag dies nun durch die in den Klavierunterrichtsbriefen aufgestellte Lehrmethode, oder durch eine im Laufe der Zeit noch erscheinende eines andern Autors erzielt werden, jedenfalls wird sie nach ähnlichen Grundsätzen bearbeitet sein müssen.

Aloys Hennes
in Berlin (früher in Wiesbaden).

Leipzig, den 2. August 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 32.

Inhalt: 

## „Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung und Schluss.)

### Dritter Act.

#### 3. Scene.

Dem Inhalte nach überreich, der Form nach grossartig angelegt und entwickelt, verlangt diese Scene für die Interpretation die eingehendste Behandlung nach formeller Seite: möge mir der Leser bis ans Ende der herrlichen dramatischen Schöpfung freundlich folgen.

Ich zerlege die ganze Scene in drei grosse Theile: der erste Theil schliesst ab mit dem Bekenntnisse Brünnhildens, warum sie dem Befehle Wotan's getrotzt (A. 246); mit der Bitte Brünnhildens, dass kein Feiger dem Felsen nahen möge, auf welchem sie schlummert, culminirt der zweite Theil (A. 259); der Schluss der Scene enthält Wotan's Abschiedsgesang und die Bannung Brünnhildens auf den Feuerfelsen.

1. Theil. a. Eine kurze Instrumentaleinleitung legt uns durch weiche Tonfarben die ernste Stimmung nahe, welche die Personen der Handlung beherrscht; das Verhängniss-Motiv und ein Theil aus dem Klagegesang Brünnhildens dienen zur Charakterisirung Wotan's, der als streng ahndender Richter die tiefgebeugte, in kindlichem Vertrauen noch Verzeihung hoffende Walküre ihrem Verhängniss preiszugeben bereit ist. Während dieser Eingangsperiode von 24 Takten (4 mal 6) liegt Brünnhilde ausgestreckt zu Wotan's Füssen, wenig nur erhebt sie das Haupt, um schüchtern zu fragen, ob es so schmählich gewesen, was sie verbrochen. Unvermerkt spielt die letzte Phrase der Einleitung in die Gesangsmelodie hinüber, die sich in dem Klagegesang Brünnhildens mit ergreifender Schönheit entfaltet (A. 237). An eine dreifache Frage lehnt sich das Thema an, dessen Abschluss stets im Orchester erklingt; erst mit der dritten Frage („War es so ehrlos") tritt constante Begleitung in ruhigen, auf dem Basston *h* geführten Accorden zum Thema, und nur das Violoncell vertritt durch jene hastig rhythmisirte Figur aus dem Doppelgesang in der 3. Scene des 2. Actes gleichsam die ritterliche Ehre Brünnhildens, wie sie im Dienste der Liebe die Liebe aus herber Noth zu retten suchte. Was aber als besondere Eigenthümlichkeit für diese Scene betrachtet werden muss, das ist die Entwickelung der Harmoniefolgen, welche für die Formeinsicht ganz überraschende Anhaltspuncte bieten. Als Haupttonart steht E moll fest; beachten wir nun die Einleitung der Scene und die Endpuncte der dreifachen Frage harmonisch, so treffen wir immer auf die Dominantharmonie (H dur) zu E moll, wodurch die Haupttonart auf fortwährender Schwebe gehalten wird; denn erst mit der Strophe: „O sag, Vater" tritt entschiedenes E moll auf, aber selbst da nur in Form eines Sextaccordes. Diese 16taktige Periode, während welcher das Verhängniss-Motiv, rhythmisch verkürzt, einen trefflichen Commentar zur Bitte Brünnhildens bildet, steuert harmonisch wiederum auf die Dominantharmonie (H dur) von E moll hin, der Dreiklang E moll erscheint auch jetzt nur vorübergehend (mit den Worten: „Sie deutet dir deine

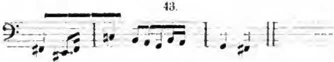
Schuld"). Wenn das Fricka-Motiv auftaucht (A. 239, Z. 3), entfernt sich die Harmoniefolge noch mehr von der Grundtonart E moll; die Dominantseptimenharmonie *fis-ais-cis-e* klingt durch die ganze Periode, bis die Lösung in die Dominante von E moll erfolgt („Zu gering wärst du meinem Grimm?"); dieses H dur nimmt aber durch das auf dem Intervall *a* beginnende Klage-Motiv wiederum die Gestalt der Septimenharmonie an. Bezüglich des Wechselgesprächs zwischen Wotan und Brünnhilde verdient bemerkt zu werden, dass die Gesangsmelodie beider Stimmen genau zusammenhängt, indem die Melodiephrase der hier beginnenden tiefen Stimme durch die der hohen fortgesponnen ist. Dass nun mit dem Eintritt des Fricka-Motivs die zweite Hälfte des Abschnittes beginnt, ging schon aus obiger Andeutung hervor. Ueberblicken wir die harmonischen Marksteine vom Beginne der Scene an, so stellt sich, als Grundtonart E moll gedacht, folgende harmonische Kette heraus:

1. Einleitung: H dur am Anfang und am Schluss;
2. Die Fragen Brünnhildens: H dur am Anfang und am Schluss;
3. Brünnhildens Bitte: Anfang E moll, Schluss H dur;
4. Wechselgesang: 1. Abschnitt Anfang H dur, Schluss E moll;
   2. Abschnitt Anfang Fis dur, Schluss H dur.

In kurzen, präcisen Momenten erinnert Brünnhilde den Gott daran, wie er durch Fricka's Einwirkung seinem Beschlusse zu Gunsten Siegmund's untreu geworden; sie versucht daher Wotan's Herz weicher zu stimmen, indem sie als den Quell ihrer That das Bewusstsein der Liebe Wotan's zu den Wälsungen bekennt.

b. Brünnhildens Klage-Motiv schwingt sich aus der Oboe empor (A. 240), bevor sie demüthigen Tones beginnt: „Nicht weise bin ich, doch wusst ich das Eine, dass den Wälsungen du liebtest". Verschiedene Orchesterstimmen umtönen mit der Weise des Verhängniss-Motivs den Gesang, der innerhalb sechs Takte eine Wendung aus der Septimenharmonie *h-dis-fis-a* zum A dur-Dreiklang im Gefolge hat. Die tief innere Bewegtheit Brünnhildens prägt sich in der Gesangsmelodie durch weitausgreifende Intervalle aus, während unter dem Tremolo der Geigen die Bässe mit dem Verhängniss-Motiv beharrlich höher streben. Wie im Texte ein Hinweis auf die Person Siegmund's enthalten ist, so wird derselbe auch in der Musik nicht versäumt; kurz aber bestimmt liegt er in dem Auftakt zum Verhängniss-Motiv der Bässe:

43.



und es bedarf nur eines Vergleiches mit dem Bsp. 9 gegebenen Motive, um hier die dramatische Intention zu erkennen. Fremdartig klingt plötzlich die harmonische Fortschreitung nach C dur—F moll—C dur bei den Worten: „Dass Siegmund Schutz du versagtest". Auch diese überraschende Abschweifung ist dramatisch zu begründen. Es lag in der musikalisch-dichterischen Absicht, auf das Schwert Nothung anzuspielen (A. 241); da dies mit Anführung des Schwert-Motivs selbst nicht geschehen konnte (das Schwert ist ja seinem eigentlichen Werthe nach nicht mehr vorhanden), so geschah dies mit Hilfe der Harmonik; denn das Schwert-Motiv erklang in früheren Scenen vorwiegend in C dur. Wotan's Gesang bewirkt jetzt eine rasche Wendung nach dem Nonenaccord *fis-ais-cis-e-g*, und diese Harmonie eröffnet den Reigen der accordlichen Combinationen während des nun folgenden Strophengesanges Brünnhildens. Vorwiegend als begleitende Momente ziehen sich durch den Strophengesang das Verhängniss- und Vertrags-Motiv, beide in folgenden Varianten gegeben:

44.




Die Bedeutung dieser Motive wurzelt in dem Inhalt des Strophengesanges; denn Das, was Brünnhilde aus eigenem Willen gethan, entsprang der wohlgemeinten Absicht, dem Vater zur Befreiung aus lästigen Verträgen behilflich zu sein. Ueber drei Strophen hinweg dehnt sich der Gesang aus. Brünnhilde rühmt in der ersten Strophe unter dem Gewande tiefsinniger Rede, wie sie allein ungeachtet des Druckes der Verhältnisse das Wohl Siegmund's nicht aus dem Auge verloren hatte (A. 242). Auf jenem vorerwähnten Accord *fis-ais-cis-e-g* ruht acht Takte lang die Melodie, ein Trugschluss rückt die Harmonien weiter, die endlich in den letzten vier Takten mit dem Motiv aus dem Walgesang-Thema (Z. 4) dieselbe Verbindung eingehen, wie anfangs der 3. Scene des 2. Actes, am Schluss der Strophe aber („Siegmund musst ich sehen") im Fis moll-Dreiklang zur Ruhe gelangen. Harmonisch wechselreicher ist die zweite Strophe, welche schliesslich zur Dominantseptimenharmonie *a-cis-e-g* sich wendet (A. 244, Z. 4). Brünnhilde entwirft das Bild des Jammers und der Noth, welches ihr der Anblick des Wälsungenpaares bot, als sie Tod kündend vor Siegmund trat. Aeusserst einfach ist die formale Gliederung dieser Strophe, wofür folgende Anhaltspuncte genügen: Das Walgesang-Thema in Doppelgestalt eröffnet die erste Periode (A. 243, Z. 1), welche über 10 Takte reicht (H dur); die zweite Periode umfasst 8 Takte (H dur), die dritte wiederum 8 Takte (E dur), die letzte endlich 10 Takte (A dur). Wer die harmonischen Rückungen genau verfolgt, wird ersehen, wie dieselben von der 3. Periode

an sich steigern, bis sie am Ende der Strophe allmählich verlangsamen. Die Rückungen selbst vollziehen sich während der 1. Periode innerhalb 4 und 6 Takte, während der 2. und 3. Periode von 4 zu 4 Takten, während der letzten Periode wiederum innerhalb 4 und 6 Takte. Auf Grund dieser Theilung wird der Aufbau der Gesangsmelodie von selbst deutlich. Gleiches analytisches Verfahren (Gliederung von 4 zu 4 Takten) lässt auch die dritte Strophe zu. Auf dem Grundton *a* (*Tempo* I, A. 244, Z. 4) erklingt vom Violoncell allein die dem Vertrags-Motiv entnommene Begleitungsfigur, während jene aus dem Verhängniss-Motiv entlehnte in der musikalischen Ausstattung ganz zurücktritt. Der Tonfall der Sprachmelodie („Schen und staunend") nach dem tiefen *ais* zieht die Harmonie *fis-ais-cis-e* nach sich, und im Verlauf der 1. Periode vernehmen wir nebst dieser Harmonie nur noch die Dominantharmonie *h-dis-fis-a*, auf Grund welcher die Bässe nochmals das Verhängniss-Motiv ertönen lassen (A. 245, Z. 4). Auffallend wirkt der Eintritt des Reif-Motivs, mit dem Entsagungs-Motiv verwoben, bei den Worten: „Dies nur erkannt ich zu kiesen als Loos", in doppelten Terzfolgen von Oboen, Clarinetten, Hörnern und Fagotten dargestellt.

45.



Es liegt in der hier angebrachten Motivcombination eine Doppelbeziehung zu Wotan und Brünnhilde: Wotan konnte der Versuchung nach dem Besitze des Reifes nicht widerstehen, deshalb muss er der Liebe entsagen; die Liebe aber zwang Brünnhilde, dem Gehorsam zu entsagen. So wollte sie den Fluch des Reifes zu Gunsten Wotan's entkräften und dem Verhängniss ein Ziel stecken; in diesem Sinne erscheint daher auch das Verhängniss-Motiv als Abschluss der 1. Periode der 3. Strophe, deren 2. Periode nun zum lichten E dur sich erhebt. Besänftigender Hauch, das Gefühl der Rührung und Erhebung vereinigend, weht durch die orchestrale Tonfarbe, wenn die Holzblasinstrumente mit dem weichen Horntone vermischt, Brünnhildens Liebesgesang anstimmen; denn der die Liebe zu den Wälsungen ihr eingehaucht, der gab ihr auch den Muth, dem göttlichen Gebot zu trotzen.

46.



Halten wir nun einen Rückblick über die harmonische Entwickelung innerhalb des Abschnittes b, so ergibt sich folgendes Bild (die beigefügte Zahl 7 bedeutet Septimenharmonie, 3=Dreiklang):

1. H dur 7 — C dur 3, Halbschluss;
2. Fis dur 7 — Cis dur 7, 1. Strophe;
3. Fis moll 3 — A dur 7, 2. Strophe;
4. Fis dur 7 — H dur 7 — E dur 3, 3. Strophe.

Nur die Grenzpuncte für die einzelnen Perioden konnten hier gegeben werden, das inzwischenliegende Gebiet der Harmonik mag der Leser eigener sorgfältiger Prüfung unterwerfen.

2. Theil. a. Was Brünnhilde gethan, das hätte Wotan so gerne vollführt, wenn nicht die Noth es zwiefach ihm verboten. Vier Strophen bilden als Ausdruck der Gedankenwelt Wotan's den ersten Abschnitt des 2. Theiles, und sie sind zu einander in innigen Zusammenhang gebracht. Durch strenge Sichtung des harmonischen Zuges über alle Strophen wird dieser Zusammenhang klar werden. An Brünnhildens Schlussstrophe unmittelbar anschliessend, wird Wotan's Gegengesang in eigenthümlicher Weise durch Brünnhildens Liebesgesang in den Bässen und durch ein auf dem übermässigen Dreiklang sich erhebendes Motiv, das in Octaven aus Fagotten und Oboen hervorsticht, eingeleitet. Diese Motivcombination, welche das schmerzliche Bewusstsein der peinlichen Noth Wotan's zum Ausdruck bringt (A. 246, Z. 4), nimmt 12 Takte der ersten Strophe ein. In der Sentenz: „So leicht wähntest du Wonne des Herzens erworben" liegt eine Anspielung auf das Reif-Motiv, das nun in den folgenden sechs Takten zum Begleitungsmotiv erhoben ist;

47.



wenn nun am Schluss der Strophe noch das Entsagungs-Motiv erscheint, so weist uns dieser musikalische Gedankengang auf die 2. Scene des 2. Actes zurück, wenn dort Wotan Brünnhilden vertraut, welch unheilvolles Geschick er durch Berührung des Reifes gegen sich beschworen; jetzt eben erinnert der Vater seine Wunschmaid an jene Stunde, wo er ihr sein Herzeleid entdeckt hat. Die Perioden der 1. Strophe umfassen also erstlich 12 Takte, sodann 6 Takte, an die sich noch 5 Takte (als Verlängerung von 4) anschliessen mit der Wendung nach der Harmonie *es-g-b-des-fes*; der letzte Takt ist jedoch als Auftakt für die zweite Strophe anzunehmen, welche aus einer stricten Folge von zweimal 8 Takten besteht. An der musikalischen Ausstattung der ersten 8 Takte nehmen hauptsächlich die Streichinstrumente Theil, indem sie die Begleitungsfigur aus Brünnhildens Strophengesang (Bsp. 44b) und einzelne Figuren aus dem Reif-Motiv entlehnen (A. 247, Z. 4); wenn aber Wotan die Trauer um sein Schicksal übermannt, da fallen die Bläserchöre in herben Harmonien mit jenen rhythmischen Accenten darein, die aus der 2. Scene des 2. Actes herüberklingen (vergl.

A. 125, Z. 2), und wieder schliessen die düsteren Töne des Entsagungs-Motivs mit dem harmonischen Ausgangspunct *es-g-b-des* ab. Ein viertaktiges Nachspiel bringt das Fluch-Motiv Alberich's zu Gehör und erweckt uns um so eindringlicher das Bild des vom Schicksal niedergebeugten Gottes. Da durchdringt wie freundlicher Sonnenstrahl der Gedanke an Brünnhildens Liebeswerk Wotan's gramerfülltes Herz: die Schlussharmonie der 2. Strophe löst sich in den weichen As dur-Dreiklang auf, eine wunderbar elegische Ruhe fesselt die Elemente des leidenschaftlichen Schmerzes und vereinigt sie dem tiefen, durch festen Willen bezwungenen Gefühle der Rührung. Wenn ich diese 18taktige Periode als dritte Strophe bezeichne, so habe ich dafür einen rein formellen Grund; denn dramatisch bildet sie nur den Schlusspunct zu dem in beiden vorausgegangenen Strophen dargelegten Inhalt. Interessante Schattirungen in den Klangfarben bietet aber die Instrumentation: nachdem 12 Takte hindurch das Streichquartett dem ruhigen Gang der Harmonien sich angeschlossen, geht die Begleitung der nächsten 3 Takte an die Posaunen über (Walgesang-Motiv), und im *pp* der Oboen, Clarinetten und Fagotte verhallen die herrlichen Klänge; der Leser wird die Bedeutung dieses Farbenwechsels im Zusammenhalt mit dem dichterischen Inhalt unschwer erkennen. Der Schluss der 3. Strophe mündet in der C dur-Harmonie, von der aus die vierte Strophe zur Cadenz nach As moll führt (A. 249, Z 5). Mit trockner Miene kündet nun Wotan Brünnhilden an, dass Trennung von ihm ihr Loos sei, und die hier meist *unisono* eingestreuten Motive dienen der momentanen Wirkung des Gefühlsausdruckes. Blicken wir jetzt auf das zurückgelegte Gebiet der Harmonik: Von dem hellen E dur ausgehend entwickelt sich die Harmonik über die 4 Strophen hinweg zu dem düsteren As moll hin, und eine kurze Zusammenstellung der Modulationsgruppen wäre demnach:

1. Strophe E dur — Es dur 7;
2. „ Es dur 7 — Es dur 7;
3. „ As dur — C dur;
4. „ C dur — As moll.

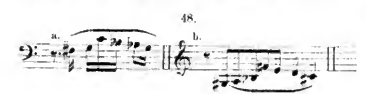
Wie aber hat sich die Eigenart des Gesanges in der 3. Scene im Vergleich zu jener aus der 2. Scene geändert? Dort sprach aus jeder Zeile der zornesmuthige Gott; ein aussergewöhnliches weites Intervallengebiet durchstreiften da die melodischen Phrasen, und welche Unruhe prägte sich im Orchester aus! Jetzt nehmen im Orchester die Rhythmen eine gleichmässigere Gangart an, die Melodie baut sich aus einander näher liegenden Intervallen auf — die Leidenschaft ist gebannt, es spricht die Liebe des göttlichen Vaters.

b. In ruhig einfachem Tone bekennt jetzt Brünnhilde ihre kindliche Thorheit, dass sie nur dem Rathe der Liebe gefolgt sei. Doch auch daran erinnert sie Wotan, dass die, welche sich jetzt von ihm trennen soll, einst ihm ganz gehörte; darum bittet sie, dass der Gott nicht sein eigen Theil dem Spotte preisgeben möge (A. 250—251, Z. 2). Dem schlichten Ausdruck der Sprachmelodie entspricht auch die Accordverbindung, welche nach der ersten Periode („zu lieben, was du geliebt") nach Ges dur leitet, nach der zweiten Periode aber („Du Gott, vergiss das nicht") auf der Harmonie *g d h-f* anlangt. Von hier an steigert sich die Bewegung, und unter dem Tremolo der Violinen tritt zur Melodie in den Bässen ein Motiv, welches aus dem Erda-Motiv stammt (A. 250, Z. 5). Schon im 2. Act, Bsp. 27 findet sich eine derartige rhythmische Kürzung desselben Motivs; hier nun spielt es auf die Abstammung der Walküren als Töchter Erda's an, wenn Brünnhilde bittet: „Dein ewig Theil wirst du nicht entehren". Nach diesem kurzen Aufschwung, der in der Harmonie *a-cis-e-g* gipfelt, trägt das Violoncell das Sehnsuchts-Motiv als melodische Eingangsphrase zu Wotan's Antwort voran: „Du folgtest seligster Liebe Macht, folge nun Dem, den du lieben musst" (A. 251, Z. 4). Die Melodie zeigt scheinbar einen Tonfall nach A moll an, der jedoch harmonisch nicht ausgesprochen wird, das Violoncell aber (mit einer Violine in Octaven) nimmt zum unmittelbaren Anschluss an die folgende Episode ein Motiv auf, dessen Entstehung auf das Walgesang-Thema zurückzuführen ist. Brünnhilde erkennt jetzt ihr unvermeidliches Geschick, aus Walhalla scheiden zu müssen, und die Gesangsmelodie birgt bei den Worten: „Dem herrischen Manne gehorchen fortan" zugleich eine treffliche, überdies durch die Synkopenbegleitung der Violinen noch besonders hervorstechende Anspielung auf das Fricka-Motiv in sich. Wohl wünscht Brünnhilde, dass kein feiger Prahler sie einst gewinnen möchte; doch Heervater darf nicht für ihr Geschick wählen. Am Ende dieses Abschnittes treffen wir auf einen harmonischen Ganzschluss in H moll, bis zu welchem die Harmonik folgende Skizze zulässt:

1. B dur 7 — Des dur 7 — Ges dur;
2. Fis moll — D dur 7 — G dur 7;
3. C dur — A dur — A moll;
4. E moll — Fis dur 7 — H moll.

c. Immer entschiedener treten jetzt die dramatischen Beziehungen zu Siegfried hervor; so rühmt Brünnhilde vorerst das edle Geschlecht der Wälsungen, und ihr Gesang wird deshalb durch Siegmund's Helden-Motiv (Bsp. 14) eingeführt. Sie wagt ferner, Wotan an den Helden zu erinnern, der dem Geschlecht entspriessen wird, und im schüchternen *piano* ertönt vom Horne das Siegfried-Motiv; von Brünnhilde aber geschieden, schliesst Wotan sich auch gegen die Wälsungen ab. Heimlich flüstert Brünnhilde ihm zu, dass Sieglinde das Unterpfand der Liebe berge; doch Wotan weist den Schutz des unglücklichen Weibes von sich ab. Gute Kunde glaubt sie dem Vater zu melden, wenn sie ihm vertraut, dass Sieglinde die Stücke des geheiligten Schwertes bewahre; doch heftigen Tones entgegnet ihr Wotan, dass sein Speer das Schwert zertrümmert habe, welches er einst für herrlichen Kampf und Sieg gesegnet. — Die Reden Brünnhilden's umspielen im zarten *piano* verschiedene Orchesterstimmen, die stets reicheres rhythmisches Leben entfalten; vor-

Allem aber ragen die Bässe mit dem Siegfried-Motiv und die Trompete mit dem Schwert-Motiv hervor. Die Wahl der Begleitungsmotive entspringt aus nicht minder tiefen dramatischen Beziehungen. Wotan's Ausruf: „Schweig von den Wälsungen" (A. 253) führt eine Motivvariante im Gefolge, die aus der 2. Scene des 2. Actes herrührt (vergl. A. 120); wie dort Brünnhilde bat: „Weh, nimm reuig zurück dein Wort", so sucht sie auch jetzt noch in Wotan ein liebevolles Andenken an die Wälsungen von Neuem zu erwecken.

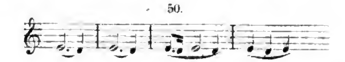



Als Brünnhilde in der 1. Scene Sieglindens Muth durch die Verheissung eines Heldensohnes stärkte, da erklang das Siegfried-Motiv unter rascher fortgesetzter Achtelbewegung; denn lauter Jubel erschallte aus Brünnhildens Brust. Jetzt, wenn die Walküre von Siegfried wie von einem zarten Geheimniss spricht, erscheint der Triolenrhythmus durch Synkopen gehemmt (Bsp. 49a), als wagte Brünnhilde nicht, des Gedankens an Siegfried froh zu werden.

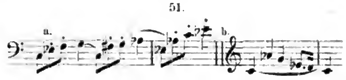



Ein weiteres Begleitungs-Motiv (Bsp. 49b) erinnert uns an den Strophengesang aus Fricka's Zornesode (1. Scene, 2. Act); Wotan lehnte den Schutz für Sieglinde ab, weil er die Eifersucht Fricka's, welche schon für die Bevorzugung Siegmund's so schlimme Folgen nach sich zog, fürchtete. In der Schlussepisode dieses Abschnittes nun: „Nicht streb, o Maid" zeigt die Begleitungsart homogene Rhythmen mit jener Stelle aus der 1. Scene; jetzt ermuntert Brünnhilde Sieglinden zur Ausdauer in allen Mühen, während Wotan wiederum allem Gefühle Schweigen gebietet, damit er sich nicht zur Linderung der Strafe für Brünnhilde bewegen lasse.

d. Mit dem Tonfall *d—g* schliesst der dritte Abschnitt ohne bestimmt ausgesprochene Cadenz, ob Dur oder Moll; weil aber das Motiv, welches in den folgenden Abschnitt hinüberspielt, über *g*, *fis* nach *b* ragt, so wird wohl Gmoll als Schlussharmonie anzunehmen sein. Der Ton *b* erleidet nun durch die Gesangsmelodie enharmonische Verwechselung in *ais* und vermittelt so die rasche Wendung nach Hmoll. Zu lange schon weilt Wotan bei seinem abtrünnigen Kinde, und ängstlich fragt Brünnhilde, was sie wohl erdulden solle. Eine chromatische Reihe von Accorden (A. 255, Z. 5) mündet in ein Motiv (Cdur), das, in seinem wiegenden Gange von einer auf ähnliche Bewegung gerichteten Begleitungsfigur unterstützt, wie Schlafgesang anmuthet.




Die Chromatik aber lässt ahnen, wer der treue Gehilfe Wotan's beim Vollzug der Strafe sein wird; denn Loge's Erscheinung flammt bei der zweitmaligen Folge der chromatischen Accorde (A. 256) in der beigefügten Triolenfigur auf. Wehrlos in Schlaf gebannt, soll Brünnhilde dem Manne zum Weibe werden, der sie erweckt! Von Schreck überwältigt, stürzt jetzt Brünnhilde auf die Kniee, und in heiliger Angst fleht sie, dass der Gott „mit scheuchendem Schrecken die Schlafende schützen möge, damit nur ein freier Held sie einst zu erwecken wage". In einer wohlgegliederten Periode von 20 Takten (4 + 8 + 8) bewegt sich die Gesangsmelodie schliesslich zum Siegfried-Motiv hin; der figurative Theil aber formt sich aus einem dem Walgesang-Thema entlehnten Motiv Bsp. 51a, mit welchem das für den 3. Theil des Actes in ausgedehnterem Maasse verwendete Schlummer-Motiv sich vermengt (Bsp. 51b).

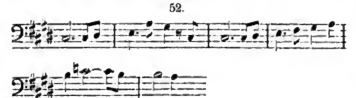



Zuviel der Gunst dünkt Wotan, was Brünnhilde begehrt. Da rafft sie sich nochmals auf, in ihres Herzens fliegender Angst umfasst sie des Vaters Kniee; hastig eilen auch die Violinen empor, und von der Höhe herab senken sich in klagenden Tönen die zarten Flöten mit den Oboen und den weichen Hörnern, wenn Brünnhilde mit dem Aufgebot aller Kühnheit bittet, lieber den Tod durch Wotan's Speer erdulden zu wollen, als solch niedriger Schmach zum Opfer fallen zu müssen. Hatte die vorhererwähnte Periode von 20 Takten in die Kette der Harmonien Cmoll eingefügt, so führt diese letzte von 25 resp. 24 Takten über Gmoll nach dem lichten Ddur (A. 258). Plötzlich flimmerts aber wie flackernder Feuerschein, wenn die Geigen dreichörig auf- und abwogen, schon blitzt der leichtfertige Loge hervor, wenn Flöten und Oboen mit dem Motiv herausstechen, das im „Rheingold" Loge's Verschmitztheit illustrirte (siehe „Rheingold" A. 74); endlich klammert sich die flimmernde Geigenbewegung an die bekannte chromatische Accordfolge an, welche sich über den Chor der Holzblasinstrumente und Hörner ausbreitet, und mitten aus diesem Tongeschwirre erschallt Brünnhildens Stimme: „Auf dein Gebot entbrenn

ein Feuer, den Felsen umglühe lodernde Gluth". Diesem Gesang voran tragen die Trompeten noch einmal das stattliche Walküren-Thema, als sollten diese Klänge das Herz Wotan's gemahnen, dass die Maid, welche einst so herrlich seinen Muth entzückte, doch eines besseren Looses würdig wäre. Und Brünnhildens Glaube an die väterliche Liebe hat sie nicht betrogen; tief ergriffen hebt sie Wotan von ihren Knieen auf und blickt ihr gerührt ins Auge. Im Jubelgesang verkünden jetzt die Orchesterstimmen den Sieg der Liebe; durch den Chor der Streichinstrumente rauscht das freudige Entzücken Brünnhildens, in breiten Zügen entfalten die Trompeten mit Posaunen und Tuben das Walküren-Thema und bringen der ritterlichen Jungfrau ihre letzte Huldigung dar, der Chor der Holzblasinstrumente aber neigt sich in sanft abgleitenden Accorden über den melodischen Erguss herab: in Liebe neigt sich auch des Vaters Herz selbst dem abtrünnigen Kinde zu.

3. Theil. a. Mit überwältigendem Zauber bricht in dem letzten Theil der Scene aus Melodik und Harmonik eine Welt der tiefsten Empfindungen hervor, wie sie die schwesterliche Kunst der Poesie dem menschlichen Herzen abgelauscht! So spricht die Liebe eines Vaters, dessen Herz heiss erglüht, wenn er sein Kind strafen muss, aber dennoch durch die Strafe des Kindes Glück erstrebt. Wotan's Abschiedsgesang, der sich aus einem breit angelegten Thema aufbaut, nimmt nun den ersten Abschnitt ein. Nach der Eingangsperiode: „Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind" strömt das herrliche Lied dahin, und wunderbar schwingen auf seinen Klängen die Saiten des fühlenden Herzens (A. 260—262).

52.



Während nun einzelne Gruppen der Blasinstrumente als Vermittler der Harmoniefolgen auftreten, taucht aus Clarinetten, Oboen und dem Horne das wiegende Schlummer-Motiv Bsp. 51b auf, aus den Motiven der Streichinstrumente aber keimt mannichfach rhythmisches Leben.

53.




Vorstehende Motive Bsp. 53a und b begegnen sich derart, dass das erstere von den Violinen, letzteres stets von der Bratsche festgehalten wird, und ihre Entstehung ist auf zwei Hauptmotive früherer Scenen zurückzuführen. Wenn sonst Brünnhilde jubelnd herbeieilte, um den Befehlen des väterlichen Gebieters zu dienen, da erschallte fröhlichen Muthes der Walkürenruf: Hojotoho!, dann war sie der heilige Stolz dem Herzen Wotan's; nunmehr ist es ihr versagt, je wieder vor Wotan als reisige Maid zu erscheinen. Ich leite daher die Abstammung des Motivs Bsp. 53a auf jenes in Bsp. 22 zurück; dort trafen sich die Intervalle in rascher Folge, jetzt wird schon durch die erste gehaltene Note der Jubelruf gleichsam im Keime erstickt, und die Phrase im Ganzen dient dem Ausdruck schmerzlicher Erinnerung. Einst, wenn Brünnhilde zur Wal jagte, trat sie im Bewusstsein ihrer Würde vor den todgeweihten Helden, dann erklang ihr stolzer Walgesang, — nun aber ist sie ihrer Würde entkleidet. Das Motiv Bsp. 53b stützt sich auf das Walgesang-Thema Bsp. 24; wohl strebt das Motiv gleich jenem Thema nach oben, sinkt aber rasch abwärts, um in einer längeren Werthnote zu verhallen — den Stolz Brünnhildens hat ein trauriges Geschick zu Fall gebracht. Es wird Wotan schwer, von seinem Liebling, von seines Auges lachender Lust sich zu trennen, darum erhört er die Bitte des Kindes, dass ein bräutliches Feuer ihm brenne, wie nie einer Braut es gebrannt (A. 262). War das Orchester während des Abschiedsgesanges den Gefühlsströmungen gefolgt, so entfaltet es jetzt figurativ und harmonisch das Bild des feuerumglühten Felsens, auf welchem Brünnhilde ruhen soll (vergl. A. 258); feierlichen Tones erklingt aus Horn und Posaune das Siegfried-Motiv, wenn Wotan verkündet, dass nur Einer die Braut freien soll, der freier ist, als er selbst, und in vielstimmigem, accordlich breit angelegtem Tremolo umschwirren die Violinen die prophetischen Worte Wotan's, als ob sie dem Helden der Zukunft schon aus der Ferne entgegenjauchzten.

b. Die Liebe hat Wotan's Herz bezwungen, und in Rührung sinkt Brünnhilde an die väterliche Brust, welcher sie Schmerz und Wonne zugleich vertraut. Ruhig wehmüthige Stimmung lagert sich jetzt über das Orchester, im zarten *piano* nimmt der ganze Chor der Bläser die Harmoniefolgen auf, Flöten und Clarinetten stimmen das Thema aus Brünnhildens Liebesgesang an (Bsp. 46), und wie zum letzten schmerzlichen Aufzucken der gedemüthigten Walküre streben die Streichinstrumente mit jenem Begleitungs-Motiv Bsp. 53a empor (A. 263), um sich sodann dem Gesang anzuschliessen. An den Klängen des Schlummer-Motivs verhallen allmählich die Stimmen des Orchesters und flüstern seligen Frieden dem Herzen Brünnhildens zu (A. 264). Als Tonart für diesen Instrumentalsatz macht sich Edur geltend, und ich habe schon zu Anfang der 3. Scene hervorgehoben, wie diese für den ganzen 3. Act als harmonischer Zielpunct festgehaltene Tonart in einzelnen Momenten hervorbricht; z. B. Ende des ersten Abschnittes (A. 246), sodann in dem eben besprochenen Stimmungsbild. Nach Emoll weicht nun die Strophe



ab, in welcher Wotan beklagt, dass Brünnhildens strahlendes Augenpaar, das oft so freudig auf ihn niederfiel, nun auf immer sich ihm schliesse; einmal jedoch leuchtet Edur auf, bei der Stelle nämlich: „Dem glücklichen Manne glänze sein Stern" (A. 265); die traurigen Klänge des Entsagungs-Motivs aber verscheuchen alsbald wieder das freundliche Dur.

So folgt denn Wotan dem Gebote des Schicksals; er küsst die Gottheit von den Augen Brünnhildens, und während sie sanft ermattend in Wotan's Arme sinkt, breitet sich wie ein lichter Dämmerschein jene bekannte chromatische Accordfolge im zartesten *pianissimo* aus und wendet sich wieder nach der Tonart Edur hin. Denn einem freundlichen Geschicke führt Wotan die Maid entgegen, welche nun schlafgebannt einst in jugendlicher Blüthe wieder erwachen soll. Zehnstimmig getheilt umspielen die Streichinstrumente mit dem Schlummer-Motiv das Thema des letzten Strophengesangs, welches, wie dort in Emoll, hier in Edur wiederholt wird: es ist Brünnhildens Schlafgesang, in welchen sich der Chor der Posaunen mit einzelnen Fanfaren mengt, wenn Wotan die ritterliche Maid auf den für dieselbe zur Ruhestätte ersehenen Hügel geleitet und die Schlafende mit dem Helm und dem Schilde deckt. Mit einem letzten schmerzlichen Blick wendet sich Wotan noch einmal nach Brünnhilde, dann beruft er den behenden Loge, der kraft Vertrages dem Gotte sich zu Dienst verpflichtet hat, zum Schutz der gefeiten Jungfrau. Mächtig erschallt daher aus Posaunen und Tuben das Vertrags-Motiv, an welches die Berufungsformel anschliesst: „Loge, hör! Lausche hieher!" Jetzt regen sich allenthalben im Orchester jene unheimlichen chromatischen Motive, welche schon im „Rheingold" den Charakter Loge's so trefflich wiedergaben; bald nach oben, bald nach unten huschen dieselben, bis endlich auf Wotan's Geheiss aus dem Felsen die Flammengluth schwillt, welche nach und nach zu lichter Lohe ausbricht. Abermals flimmerts nun wie heller Feuerschein aus den vierstimmigen Arpeggien der Violinen, wir sehen das Züngeln der Flammen in dem hüpfenden Sechszehntelmotiv der Flöten und Harfen, und inmitten dieses Gewoges schweben die Bläserchöre mit dem Loge-Motiv als harmonische Basis des zauberhaften Spieles. Immer mächtiger aber umlodert das Flammenmeer den Felsensaum (A. 268—270); während nun die Violinen und Harfen durch ihre Begleitungsfiguren als Vermittler des scenischen Vorganges ihre Aufgabe bis ans Ende festhalten, verlassen die Blasinstrumente die Charakteristik für Loge und ziehen in den Kreis unserer Empfindung die Person Brünnhildens dadurch, dass sie statt des Loge-Motivs das Schlummer-Motiv durchführen. Aber auch die Erscheinung des Helden Siegfried ragt herein, wenn Wotan auf Grund des Siegfried-Motivs die jungfräuliche Brünnhilde feit: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!" Majestätischen Ganges schreitet das Siegfried-Motiv aus Trompeten, Posaunen und Tuben einher, schon sehen wir den Helden nahen, der, freier als der Gott, es wagen wird, den schreckenden Feuerdamm zu durchschreiten, weil er das Fürchten nie gelernt. Und wenn nun diese Heldentöne schweigen, da rufen die wehmüthigen Klänge aus Wotan's Abschiedsgesang dem göttlichen Vater noch einmal das Bild seines geliebten Kindes vor die Seele; mit einem letzten schmerzlichen Blick schaut er auf Brünnhilde zurück, dann lenkt er seine Schritte fern von dem Orte, wohin er seines Herzens heiligsten Stolz bannen musste.

So schläft denn Brünnhilde den Hoffnungstraum seliger Liebe, und aus den Sphären der Musik leuchten der Schlummernden freundlich die Sterne schimmernden Glückes!

---

## Kritik.

**Dr. Wilhelm Mohr.** „Das Gründerthum in der Musik". Ein Epilog zur Bayreuther Grundsteinlegung. Cöln, Dumont-Schauberg'sche Buchhandlung. 1872. 32 S.

Wir trugen anfangs Bedenken, von diesem, unter der Cölner Sonne ausgebrüteten Pamphlet Notiz zu nehmen. Wir fürchteten, durch ein Eingehen auf dasselbe nur den Unwillen unserer Leser zu erregen, für welche mit dem Titel der Brochure schon genug gesagt ist, um jede nähere Bekanntschaft mit ihrem Inhalte abzulehnen. Auch glaubten wir es hier mit einem innerhalb der gegnerischen Parteikundgebungen isolirt dastehenden, von der Partei selbst in Rücksicht auf die unerhörte, alle Regeln des litterarischen Anstandes mit Füssen tretende Art der Polemik, welche dasselbe charakterisirt, desavouirten Erzeugnisse zu thun zu haben. Diese letztere Annahme ist aber durch die Thatsachen Lügen gestraft worden; ja, nicht nur Gesinnungsgenossen des Verfassers haben sich beeilt, ihre Solidarität mit den — Anschauungen desselben zu erklären; sogar Leute, die nicht unmittelbar am Parteikampfe betheiligt sind, haben, absehend von ihrem principiellen Standpunct, über die Brochure sich beifällig geäussert. Bei dieser Sachlage muss man die letztere wohl als ein Zeichen der Zeit anerkennen, welches als solches näher ins Auge gefasst zu werden beansprucht.

Die Thatsache, dass Richard Wagner's Schöpfungen in den Herzen des deutschen Volkes, z. Z. jedenfalls des weitaus grössten Theils desselben, sich eingebürgert haben, lässt sich nicht mehr wegdemonstriren; von Tag zu Tag gewinnen sie immer grössere Verbreitung, und es ist, wie der Verfasser der Brochure selbst zugeben muss, nicht das schlechteste Publicum, welches sich zu dem Genusse eines „Tannhäuser", eines „Lohengrin" oder der „Meistersinger" herandrängt. Das Gefühl der

Ohnmacht dieser Thatsache gegenüber hat nun die Erbitterung der Gegner aufs Höchste gesteigert. Da ihre Argumente durch die unerbittliche Consequenz der Entwickelung alle objective Beweiskraft verloren haben, so werden jetzt die Waffen der Schmähung, des Hohnes und der Lüge desto energischer gehandhabt; die sachliche Erörterung wird in einer Weise, gegen welche die bisherige Kampfesweise der Gegner als ein Kinderspiel erscheint, von den widerwärtigsten Ausfällen überwuchert. Der Verfasser entrüstet sich über das „Schauspiel", welches dem Ausland mit der „Bayreuther Komödie" gegeben worden sei. Nun, wir meinen, dass unter den Betheiligten kein Zweifel darüber bestehen kann, wo das compromittirendere Schauspiel zu suchen ist, ob in der „Bayreuther Komödie", oder in der cynischen Polemik, welche gegen einen Mann, in dessen Kunstschöpfungen die deutsche Nation ihre Ideale verkörpert sieht, von einem Gliede dieser selben Nation gerichtet wird. Freilich ein solcher Mangel an Pietät, oder sagen wir blos: an patriotischem Takt ist nur in der deutschen Publicistik möglich, innerhalb welcher allein auch auf anderen Gebieten antinationale Bestrebungen mit einem Radicalismus sich breit machen können, der bei anderen Nationen ohne Beispiel ist. — Doch zur Sache!

Nachdem der Verfasser seine Leser daran erinnert hat, dass auch er seiner Zeit eine Brochure gegen Wagner's „Judenthum" hat erscheinen lassen, bezeichnet er es als seine vorliegende Aufgabe, „nach den beispiellosen Provocationen, mit welchen die Bayreuther Komödie den gesunden Menschenverstand und das Schicklichkeitsgefühl verletzt" habe, „der Colossalstatue, welche der angebliche Prophet unserer künstlerischen Zukunft sich errichten" lasse, den „mythischen Nimbus" abzustreifen. „Die unerhörte Selbstüberhebung des sich als Träger und Vertreter unserer zukünftigen nationalen Cultur aufspielenden „Meisters" ist geradezu eine der Nation ins Gesicht geworfene Beleidigung", und da die Nation bisher diese Beleidigung ruhig hingenommen hat, so hält es der Verfasser für seine Pflicht, als der eigentliche „Vertreter" der Nation dieselbe zurückzuweisen. Nach ihm ist das Wagner'sche Kunstgebäude nichts als ein „thönerner Coloss", und Hr. Dr. Mohr hält sich vermuthlich für das „Steinchen", welches diesen Coloss zertrümmern wird. Man sieht, die „Unfehlbarkeit" spukt an allen Ecken und Enden.

Doch der Verfasser geht mit deutscher Gründlichkeit zu Werke. Vor Allem gedenkt er seine Ansicht über den künstlerischen und culturhistorischen Werth der Wagner'schen Schule und ihrer Werke festzustellen. Das sei, meint der Verfasser, im Hinblick auf den mit jeder Stunde wachsenden Strom der Verehrer Wagner's keine leichte Sache. „Leidenschaftliche Unduldsamkeit überfluthet das Terrain, auf welchem eine Verständigung zwischen Anhängern und Gegnern möglich wäre." Ist sich der Verfasser, als er diesen Satz schrieb, der Kritik, welche er damit an seinen eigenen Auslassungen übt, wirklich nicht bewusst geworden? Oder kann es ihm in Ernst als Ergebniss einer „Verständigung" zwischen Anhängern und Gegnern gelten, wenn er Wagner's Schöpfungen „eine fascinirende Wirkung der Effecte, eine in lichten Augenblicken von schwungvoller Poesie erfüllte Diction der Texte und ein die melodische Armuth mit instrumentalem Lärm verhüllendes Raffinement des Tonsatzes" prädicirt, im Ganzen aber die Wagner'sche Kunst eine „hässliche Missgeburt", einen „hässlichen Wechselbalg" u. dgl. m. nennt? Hält er sein Pamphlet wirklich für das Resultat eines von „leidenschaftlicher Unduldsamkeit" freien, „ruhigen und unbefangenen Urtheils"? — Es geht uns hier fast wie Hrn. Dr. Mohr beim Lesen der theoretischen Schriften Wagner's, bei welchem er aus der ärgerlichen Stimmung nicht herauskommt, „die sich unser jedesmal bemächtigt, wenn wir argwöhnen, dass uns Jemand zum Besten halten will". —

Durch die Erfolge Wagner's will sich der Verfasser jedoch nicht abhalten lassen, gegen den Strom anzukämpfen. Er geht bei seinem Raisonnement von dem Satze aus, „dass jede neue Erscheinung des schaffenden und unablässig neu gebärenden Lebens aus sich und aus den Grundlagen ihres Daseins heraus beurtheilt werden" wolle; aber nicht Alles, was sich als ein geschichtlich Nothwendiges darstellt — in diesem Sinne argumentirt er weiter —, ist auch ein Normales; sonst würde man „unvermeidlich auch Verbrecher und Narren für Normalmenschen erklären müssen". *)

Um nun Richard Wagner den ihm zugehörigen Platz in der Kunstgeschichte anzuweisen, wirft der Verfasser einen „weit ausschauenden Ueberblick über

*) Der Verfasser sieht sich hier veranlasst, gegen einen Ausspruch Liszt's zu polemisiren, welcher lautet: „Wenn die Kritik ja einmal zufällig einem armen Sünder das Leben schenkt, so erwarte man deshalb nicht von ihr, dass sie der erreichten Wirkung der Werke, welche nach ihrer Meinung nur erscheinen, um sich vor ihren Richterstuhl zu stellen, Gerechtigkeit widerfahren lasse; höchstens die Intention des Autors kommt mit einem Toleranzvotum davon. Niemals wird sie sich auf den Standpunct des Künstlers begeben, um von dort aus das Ideal zu erfassen, welches ihm vorschwebte, sondern fest auf ihrem, nach oberflächlichem Studium der alten Meister eingenommenen Standpuncte beharrend, dem Grundsatz der Verehrung der alten Götter treu bleiben." Hierauf erwidert der Verfasser, Liszt verfalle mit diesem Satze der ganzen, für verkannte Genies sehr verlockenden Einseitigkeit, wie er (Mohr) sie eben bekämpfe. „Die Menschheit hat auf die Dauer noch nie sich die Wirkung eines echten Gebildes der Kunst entgehen lassen" u. s. w. Aber dieser Einwurf trifft nicht nur nicht den Kern der Sache, sondern er beweist auch geradezu gegen den Verfasser. Liszt spricht ausdrücklich blos von der Kritik, und dass diese regelmässig erst in der letzten Stunde sich zur Anerkennung bahnbrechender Genies bequemt hat, dass die „Menschheit" stets trotz der Proteste der Kritik den neuen Erscheinungen sich zugewendet hat, das ist doch eine triviale, durch so und so viel geschichtliche Erfahrungen erhärtete Thatsache. Was freilich den vorliegenden Fall betrifft, so kann nach Hrn. Dr. Mohr's Ansicht der Erfolg Wagner's unmöglich als ein Votum der „Menschheit" angesehen werden. Nicht das deutsche Volk, welches Wagner zujubelt, ist der wahre Repräsentant der Menschheit, sondern — Hr. Dr. Mohr. „Für uns ist die Wirkung der Wagner'schen Werke ebenso verwerflich, wie die Intentionen des Autors." Da hätten wir denn die Infallibilität wiederum *in optima forma!*

den Entwickelungsgang, den von Anfang der Geschichte an alles menschliche Schaffen genommen hat. „Man behauptet zwar, die Geschichte sei da, um nichts zu lehren“ (soll wohl heissen: „sei nicht da, um Etwas zu lehren?“) — jedenfalls beweist Herr Dr. Mohr, wie wir sogleich sehen werden, dass er nichts aus ihr gelernt hat —; aber die geistige Entwickelung der Menschheit ist bis zu einem Puncte gelangt, wo die Rückschau auf Analogien früherer Entwickelungskreise sich gar zu bequem darbietet. Im Gange der Geschichte wiederholen sich in unerbittlicher Reihenfolge die nämlichen allgemeinen Momente: der aufstrebenden Entwickelung, der Blüthe, des Verfalls. Wenn wir nun für die charakteristischen Momente der Wagner'schen Kunstschöpfung Analogien in früheren Entwickelungsperioden suchen, so ergibt sich, dass auch sie allerdings Product einer geschichtlichen Nothwendigkeit ist, und das nämliche Gesetz einer instinctiv und unbewusst treibenden Nothwendigkeit zwingt nicht nur die urtheilslose Menge, sondern auch auserlesene Geister unter den Eindruck dieser Schöpfungen; ob aber auch einen Geist „von allseitiger und gleichmässig humaner wie künstlerischer Bildung“ — als welcher sich uns z. B. Herr Mohr vorstellt (zwar nicht mit dürren Worten, aber — „was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister im Stil“) —, das ist eine andere Frage. Geister der letztgenannten Art erkennen vielmehr in Wagner's Werken die Symptome des Verfalles. Die Signatur aller Werke einer absteigenden Entwickelungslinie sind: „das Uebergewicht, welches die Technik und Mache über die Kraft der Erfindung und Gestaltung in Anspruch nimmt, das Zurücktreten der Naivetät des Schaffens vor der Reflexion und dem Raffinement; die vom quälenden Gefühl der Impotenz motivirten beständigen Gränzverletzungen, der crasse, überall auf sinnliche Reizungen ausgehende Realismus, mit einem Worte, die zerstörte innere Harmonie und die dieser inneren Zersetzung entsprechende aufregende und beunruhigende Wirkung“. Schade nur, dass diese ganze Deduction in sich zusammenfällt, sobald man sich erinnert, dass die Klagen über Verfall zu allen Zeiten gehört worden sind, dass speciell die von dem Verfasser gegen die Wagner'sche Kunst gerichteten Vorwürfe — darauf ist schon bis zum Ueberdruss oft hingewiesen worden — genau dieselben sind, welche seiner Zeit Mozart und Beethoven gemacht wurden. Aber das Alles hindert Leute, wie Herr Dr. Mohr, nicht, die Welt mit dem Horizonte, in welchen sie zufällig gestellt wurden, für abgeschlossen zu erklären; zu übersehen, dass das, was im Lichte einer abgeschlossenen Epoche als Verfall erscheint, an sich, in Wirklichkeit die Aeusserung eines neuen, ursprünglich-kräftigen, wahrhaft naiven Lebensdranges sein kann.

Indess lässt sich der Verfasser soweit herbei, zu erklären, dass „das negative Verdienst, nach welchem Wagner strebe, indem er manchen alten Schlendrian bekämpft habe, keineswegs in Frage gestellt werden solle“. (Wir fürchten, mit der „logischen Statik“, welche Herr Dr. Mohr in Wagner's Prosa vermisst, ist es in der seinigen nicht eben zum Besten bestellt.) — Nun, man sollte meinen, das wäre doch etwas sehr Positives! — Uebrigens ist nicht zu begreifen, wie man die Bekämpfung manches alten Schlendrians von Seiten Wagner's, als etwas diesem Eigenthümliches, gutheissen, und doch ein Gegner seiner Kunsttheorie sein kann, da ja jener Schlendrian doch nur vom Standpuncte der Wagner'schen Theorie aus als solcher erscheint und die Billigung jener Bekämpfung nothwendig die Billigung des Wagner'schen Standpunctes voraussetzt. Die von Wagner angestrebte Beseitigung von Missbräuchen der alten Oper lässt sich doch nicht als etwas seiner Theorie Nebenherlaufendes, von ihr Unabhängiges auffassen; sie steht vielmehr mit dieser Theorie in organisch-nothwendigem Zusammenhange und kann nur von deren Fundamente aus erfolgend gedacht werden.

Während der Verfasser bis jetzt zum Zwecke einer richtigen Würdigung Wagner's mit Gesichtspuncten, wie sie die allgemeine Geschichte der Kunst bietet, operirt hat, hofft er nun durch eine Vergleichung mit analogen Erscheinungen auf einem anderen Gebiete des Lebens seine Thesis unter ein noch helleres Schlaglicht zu setzen. Er findet, dass Wagner seine Doppelgänger habe auf politischem und socialem Gebiete. „Alle jene vielfach geistig, — wenn auch nicht sittlich hochstehenden Geister, welche von den Wirbeln der Pariser Commune hingerissen wurden, waren, von ihrem Standpuncte aus, vollkommen in ihrem Rechte und unantastbar. Eine unerbittliche, fatale Nothwendigkeit, eine unwiderstehliche Strömung der Zeit trug sie weiter . . . . . . In Perioden rückläufiger Bildung, wo die überreifen alten Formen absterben und sich nicht mehr als den Ausdruck innerer Nothwendigkeit darstellen, sondern als äusserliches Gesetz, als Zwangsjacke für den rastlos weiterbildenden Geist, lieben es schöpferische Genies, zu den unentwickelten Ursprüngen zurückzugreifen und das, was ihnen eine längst überwundene Vergangenheit bietet, als Grundlage für die Formationen der Zukunft aufzustellen. So haben wir im Socialismus die Gemeinschaft des Bodens, der Güter und die Auflösung der staatlichen, im Kunstwerk der Zukunft die Auflösung der künstlerischen Form und den musikalischen Urschleim. Das Genie äussert sich in solchen Momenten in erster Linie als zerstörende Kraft, einerlei ob auf künstlerischem, religiösem oder auf socialem und politischem Gebiete, und es liegt in der Natur der Sache, dass dieser Geist der Negation gleichzeitig in verschiedenen Sphären der menschlichen Thätigkeit aufzutreten pflegt. Ueberall aber ist es das Vorrecht begabterer Naturen, den Zug der Zeit zu erfassen“ u. s. w.

Dieser ganzen Ausführung liegt etwas Richtiges zu Grunde; nur finden wir die Doppelgängerschaft Wagner's mit den bezeichneten Erscheinungen der Gegenwart — mit einer Einschränkung — gar nicht so „erschreckend“, wie der Herr Verfasser. Wollte er seine Parallele noch specieller ausführen, so hätte er

schliesslich Wagner mit Bismarck, sowie mit den Führern der freisinnig-religiösen Bewegung zusammenstellen müssen, und das kann man ja ohne Gewissensbisse acceptiren. Es muss ihm aber doch misslich erschienen sein, sein politisches und religiöses Glaubensbekenntniss seinem künstlerischen entsprechend offen zu formuliren, und es bleibt uns somit überlassen, entweder eine Inconsequenz des Verfassers in dem Systeme seiner Anschauungen, oder eine Stellung seinerseits zu den herrschenden Ideen anzunehmen, welche zu dem Bewusstsein der Gegenwart in einem bedenklichen Widerspruche stehen würde. Der Verfasser beschränkt sich wohlweislich darauf, die Parallele zwischen Wagner und dem Socialismus, speciell der Pariser Commune, deutlicher zu markiren. Nun, darüber ist man sich doch wohl allgemein klar, dass der Socialismus nicht blos von seinem Standpuncte aus in gewissem Grade Recht hat, sondern dass seinen Bestrebungen auch ein objectiv berechtigter Kern nicht abzusprechen ist, mag derselbe auch durch die maasslosen Ausschreitungen, zu denen er sich verirrt hat und welche nur der naturgewaltige Rückschlag gegen eine abnorme Spannung der Verhältnisse sind, fast bis zur Unkenntlichkeit getrübt und entstellt sein. Dieser berechtigte Kern der socialen Bestrebungen ist nicht nothwendig gegen die gesellschaftliche und staatliche Ordnung überhaupt gerichtet, sondern nur gegen zufällig bestehende abnorme Verhältnisse, welche selbst der Staat, indem er durch Entgegenkommen die Lösung der Frage beabsichtigt, als solche, als abnorme, anerkennt. Die ganze Bewegung strebt also im Grunde nur einer die berechtigten socialistischen Interessen innerhalb der staatlichen Ordnung verwirklichenden Neugestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu, welche mit dem „socialen Urschleim" etc. nichts zu thun hat. Der Verfasser spricht selbst von einem „rastlos weiterbildenden Geist", von „schöpferischen Genies", welche Grundlagen für die „Formationen" der Zukunft aufzustellen streben, und welche sich „in erster Linie" als zerstörend erweisen. In den markirten Worten liegt das unwillkürliche Zugeständniss ausgesprochen, dass das Zerstören nicht der letzte Zweck dieser Bestrebungen ist, sondern ein Neuschaffen, welches das Zerstören der „überreifen alten Formen" voraussetzt. Nur in Bezug auf diese „überreifen alten Formen" also lässt sich von „Verfall" reden, während der „rastlos weiterbildende" Geist als solcher ausdrücklich den Aufbau neuer Formen zum Ziele hat. — Und so ist auch Wagner's Tendenz nicht die Zerstörung der künstlerischen Form überhaupt, sondern blos die Auflösung der bisherigen; er hat aber zugleich an Stelle der alten Form eine neue geschaffen und in ihr den idealen Lebensgehalt der Gegenwart, der in der unmittelbaren Wirklichkeit noch mit trüben, gährenden Elementen versetzt erscheint, künstlerisch krystallisirt und geläutert zur Darstellung gebracht.*)

*) Wie sich übrigens „schöpferisches Genie" und „Impotenz", welche beiden Prädicate Hr. Mohr Wagner zuertheilt (ersteres indirect) mit einander vereinigen lassen, ist uns unfassbar.

Doch Hr. Mohr ist „des trockenen Tons nun satt"; er kehrt wieder auf das ihm heimischere Gebiet einer cynisch ausfallenden Polemik zurück. Selbstverständlich enthalten wir uns von hier an jeder Erwiderung. Hr. Mohr schleudert Wagner Vorwürfe entgegen, die selbst Gegner bisher nicht auszusprechen wagten. Wagner „sucht die klaffenden Risse seines Gebäudes mit gleissendem Flittergolde wegzulügen und die Augen des Publicums mit mephitischen Feuerwerkskünsten zu blenden." Er errichtet „den gewöhnlichsten Götzen des Tages Altäre in seinem Kunsttempel und ladet die Menge mit den Kniffen des Marktschreiers zur Andacht ein." Jeden Augenblick „stellt er uns die Ehrlichkeit seiner Ueberzeugung in Frage". „Es hält unendlich schwer, seine Worte als ganzen Ernst hinzunehmen".

Das Bayreuther Unternehmen selbst wird nach Hrn. Mohr „mit einem zu seiner Bedeutung in höhnischem Widerspruche stehenden Pompe in Scene gesetzt. Eine fein berechnete Reclame wird losgelassen und durch die öffentlichen Blätter in alle Welt getragen.... Selbst das Geheimnissvolle, das Exclusive des Unternehmens ist darauf berechnet, den Vorwitz des Publicums zu kitzeln. Der Meister selbst hat dafür gesorgt, dass er das Vergnügen der Apotheose noch lebenden Leibes geniessen kann. Er erscheint mit dem Schwarme seiner Anbeter unter den glotzenden Bayreuthern wie ein Wesen höherer Art. Je dreister seine Phrasen dem gesunden Menschenverstande ins Gesicht schlagen, um so wüthender wird der Applaus. Es ist, als ob sich ein bacchantischer Schwindel aller Köpfe bemächtigt und jeden Sinn für Schicklichkeit und Maass zurückgedrängt hätte. Ist denn keinem der Festtheilnehmer das Unziemliche dieser Komödie zum Bewusstsein gekommen? Musste es den *„nebulosi Tedeschi"* vorbehalten sein, der Welt ein Schauspiel von so empörender Lächerlichkeit und Servilität zu geben?" (In Rücksicht auf diese Sprache kann man allerdings Hrn. Dr. Mohr der „Servilität" nicht bezichtigen.) „Tausend geschäftige Agenten bestürmten die Redactionen der öffentlichen Blätter, das gehoffte Agio im Herzen, die neueste Bayreuthiana in Händen". — „Naive Leute hatten allerdings geglaubt, dass die Bayreuther Aufführung allerdings den Zweck habe, vor dem Forum der unbefangen richtenden öffentlichen Meinung die Entscheidung über den Kunstwerth der Wagner'schen Weise zum Austrag zu bringen". (Sehr naiv allerdings, die „opferfreudigen Enthusiasten" erst „ihr gutes Geld zusammenschiessen" zu lassen und dann die Einladung zur Abgabe einer „unbefangenen" richterlichen Meinung zu erwarten.) „Von einem ehrlichen Künstler setzt man voraus, dass er der ehrlichen Kritik (z. B. eines Dr. Mohr!) nicht aus dem Wege geht." — „Dass sich die deutsche Nation einen derartigen Humbug ruhig gefallen lässt, dass ein solcher die heiligsten Namen missbrauchender Kunstgründungsschwindel sogar mit einiger Aussicht auf Erfolg betrieben werden kann, ist ein bemerkenswerthes aber keineswegs erfreuliches Zeichen der Zeit. Das Ungewöhnliche, Unerhörte, die

freche Anmaassung der Anpreisung, die unerhörte Selbstvergötterung, selbst der unverhältnissmässig hohe Preis der Bewunderungs-Actien, alles dient zum Zwecke". — Der Verfasser sieht schon im Geiste kommen „den Tag, wo die politische Commune der musikalischen den Weg zum Siege bahnt, wo die deutsche Nation sich ihr definitives Nationaltheater errichtet und allerorten die alten Schandbuden petrolisirt, um neue Kunsttempel nach dem Bilde und Gleichnisse Wagner's aufzurichten."

Doch es ekelt uns an, unsere Blumenlese fortzusetzen. Nur die Ansicht des Verfassers über den Werth der Musik sei den Lesern nicht vorenthalten, da sie auf seine Idealfähigkeit überhaupt ein helles Schlaglicht wirft und uns mit der tröstlichen Gewissheit entlässt, dass eine derartige Kundgebung, wie sie in der Brochure vorliegt, nur einer Natur entspringen konnte, welche in den Offenbarungen eines Beethoven nichts als einen tönenden „Champagnerschaum" zu erkennen vermag.

„Vielleicht bildet Wagner sich wirklich ein, dass er an die nationale Bedeutung seiner Mission glaube. Das ist ja keine psychologische Unmöglichkeit . . . Dann hat er aber eine ganz falsche Ansicht von der Stellung, welche die Musik und die mit ihr zur Oper amalgamirte dramatische Poesie im Culturleben einer Nation beanspruchen kann. . . . Mag man in der Theorie immerhin von der Gleichberechtigung der verschiedenen Künste sprechen. Wo es aber zu bestimmen gilt, auf welcher Stufe der allgemein menschlichen Bildung sich irgend ein Culturvolk befindet, da wird die Musik erst in letzter Linie zur Sprache kommen . . . Von der einen Seite die körperloseste und ungreifbarste aller Künste, ist die Musik von der anderen Seite die materiellste von allen. Ihre Perception allein wird als „Genuss" bezeichnet. Sie lässt sich einschlürfen wie Champagnerschaum und übt von allen Künsten die unmittelbarste und grösste Wirkung auf den sinnlichen Menschen aus. An Momenten geistiger Anregung ist sie noch ärmer als selbst die Plastik und die Malerei . . . . . Der vorwiegende Cultus dieser Kunst deutet auf einen gewissen Sybaritismus (!), auf eine Verkümmerung des geistigen Lebens hin."

---

Wir erwähnten, dass die Mohr'sche Brochure nicht nur auf gegnerischer Seite Zustimmung gefunden habe, sondern auch von Personen, welche dem Parteikampfe fernerstehen, in empfehlendem Sinne besprochen worden sei. In die ersterwähnte Thatsache können wir uns schliesslich finden, und währt unser Erstaunen nicht allzulange. Wenn wir aber einen Mann wie Paul Lindau*), dessen journalistischer Takt uns bisher ausser Zweifel stand, für das Mohr'sche Pamphlet in die Schranken treten sehen, dann wissen wir nicht, was wir denken sollen. Lindau gibt zu, dass Wagner von Mohr nicht genügend gewürdigt werde, dass Wagner „vollberechtigten Anspruch" darauf habe, „unter den dramatischen Musikern aller Zeiten eine erste Stelle einzunehmen". Aber als einer von Denen, die sich durch das für Wagner erhobene „unsinnige Reclamegeschrei" nicht haben „betäuben" lassen, kann er nicht umhin, der Mohr'schen Brochure „trotz der sehr lebhaften Sprache, die bisweilen ohne Schädigung des Inhalts hätte gemildert werden können", das Prädicat einer „guten polemischen Arbeit", des „Ausdrucks einer ernsten Ueberzeugung" zuzuerkennen. Auf die Gefahr hin, von Herrn Lindau mit dem Titel eines in „verzücktem Veitstanz" den Meister umschwärmenden „Baalpriesters" beehrt zu werden, bekennen wir, dass wir es uns nicht zusammenzureimen vermögen, wie man Wagner „uneingeschränkte Anerkennung" zollen, ihm „unter den dramatischen Musikern aller Zeiten eine erste Stelle" anweisen und zugleich im Hinblick auf die Agitation für ein Unternehmen, dessen Unterstützung nur der Ausfluss einer mit der Ansicht des Hrn. Lindau in Betreff Wagner's im Einklang stehenden Ueberzeugung des Publicums ist, von „unsinnigem Reclamegeschrei" reden —; wie man ferner ein litterarisches Machwerk, welches in der Verfolgung seiner Tendenz sich der oben näher charakterisirten Mittel bedient; welches an dem bekämpften Gegner und seinem Anhange das dem Menschen Heiligste, seine Ueberzeugung und die Selbstlosigkeit und Uneigennützigkeit seiner Begeisterung verdächtigt und von den schreiendsten Entstellungen und Behauptungen strotzt, — „keine Schmähschrift, sondern eine gute polemische Arbeit, den Ausdruck einer ernsten Ueberzeugung" nennen kann. Es soll uns nicht mehr wundern, wenn Lindau künftig auch in den Schmutzartikeln der socialdemokratischen und ultramontanen Presse „gute polemische Arbeiten" erkennt, in denen nur „die sehr lebhafte Sprache bisweilen gemildert" werden könne.

Für eine solche „Objectivität" und „Weitherzigkeit" haben wir kein Verständniss. **Dr. F. Stade.**

*) In der Berliner Zeitschrift „Die Gegenwart", No. 26.

---

**Joachim Raff.** Suite für Pianoforte, Op. 163. Leipzig, Robert Seitz. 1 Thlr. 20 Ngr.

Raff's Muse fühlt sich da am heimischsten und freiesten, wo sie es, jeder Darstellung eines innerlichen oder äusserlichen Stoffes enthoben, mit specifisch musikalischen Factoren zu thun hat. Sowohl die Schilderung der verschiedenen Empfindungen in der menschlichen Seele als romantischer Naturerscheinungen, als auch die Zeichnung von Situationen und Charakteren durch Töne, mit einem Wort, Alles was ins Gebiet der musikalischen Charakteristik einschlägt, steht ihr mehr oder minder fern und tritt höchstens in kleineren (z. B. Lied-)Formen zu entsprechender Erscheinung. Nichtsdestoweniger haben die meisten Raff'schen Kunstwerke einen bestimmt ausgeprägten physiognomischen Charakter; man wolle eben Charakter, der sich in der musikalischen Kundgebung allein schon manifestiren kann, von Charakteristik, die sich

die Schilderung subjectiver oder objectiver, innerlicher oder äusserlicher Vorgänge zur Aufgabe macht, und dem Begriff der Poesie (nicht als besondere Kunstgattung, sondern als dasjenige Element aufgefasst, welches überhaupt jeder Kunst erst die höhere Weihe verleiht) sehr nahe kommt, unterscheiden.

Vorliegende Suite, aus sechs Sätzen bestehend, ist, wie die meisten Raff'schen Compositionen, ein durchweg fein und nobel gestaltetes Werk; jeder einzelne Satz hat einen bestimmt ausgeprägten Charakter und enthält eine Fülle der geistreichsten contrapunctischen Combinationen, welche der Componist mit einer Freiheit und Leichtigkeit handhabt, die jedem Musiker die grösste Achtung abnöthigen muss. Der erste Satz, Präludium, grösstentheils zweistimmig gehalten, wirkt durch die leichten Rhythmen, sowie durch die Abwechselung der runden Legatos mit den spitzen, prickelnden Staccatos und Accenten in doppelcontrapunctischer Behandlungsweise äusserst frisch und lebendig. Der zweite Satz, Allemande, ist ein wahres Meisterstück sich frei und unmittelbar bewegender, dabei zu plastisch-charaktervoller Wirkung sich erhebender kanonischer Contrapunctik. No. 3, Romanze, ist ein Thema (1. Strophe genannt) mit Variationen (2., 3. und 4. Strophe), von denen jede eigenthümlich aufgefasst und geistreich combinirt ist. No. 4, Menuett, ist ein frisch wirkendes Stück ländlichen Charakters, das aus seiner Haupttonart, G dur, wenig herauskommt. No. 6, Gigue, ähnlichen Charakters wie No. 1, entwickelt in seiner leichten fugenartigen Behandlung einen sehr frischen Humor. Sämmtliche Stücke zeichnen sich durch die grösste Formvollendung, wie überhaupt durch die vollkommenste Beherrschung der technischen Handhabe nach jeder Seite hin, sowie durch Claviermässigkeit im besten Sinne des Wortes aus. In ihrer letzten Eigenschaft bieten sie trotz ihrer feinen contrapunctischen Factur dem geübten Clavierspieler (etwa mit Ausnahme des ersten und letzten Satzes) durchaus keine technischen Schwierigkeiten. So sei denn dieses höchst interessante Werk allen clavierspielenden Musikern aufs Angelegentlichste zum Studium empfohlen. β.

# Feuilleton.

## Kunst und Künstler.

Ein Aphorismen-Cyklus, zusammengestellt von C. K.

Wenn die Schönheit nachgeahmt wird, so kann noch eine leidliche Copie zur Welt kommen, aber die nachgeahmte Manier gibt ein ästhetisches Unglück. H. Laube.

* * *

Ich meine, wer fest auf den Füssen ist und ein scharfes Auge im Kopfe hat, um die rechte Strasse nicht zu verfehlen, darf ohne Gefahr wohl noch etwas weiter zu gehen sich wagen, als gewöhnlich. Beethoven.

* * *

— — In Wahrheit kann die Aufgabe nur die sein, das Neue, wie es selbst noch ein Unmittelbares ist, auch unmittelbar zu erfassen, zu durchleben, und von hier aus erst unter neuen Kategorien zu begreifen. Fr. Brendel.

* * *

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehn. Schiller.

* * *

— — — Allerdings sind alle früheren Grössen überwundene Standpuncte, nicht aber um in die Rumpelkammer geworfen zu werden — diese Bedeutung legen die Gegner hinein und entsetzen sich dann vor dem selbstfabricirten Gespenst —, sondern um als unsterbliche Gestalten im Pantheon der Geschichte dazustehen, nur mit der Einschränkung, dass sie nicht mehr das unmittelbar Entsprechende für die jedesmalige Gegenwart sind. Und das liegt so sehr auf der Hand, dass das Gegentheil behaupten zu wollen, uns in einen Götzendienst des Vergangenen verstricken, allen späteren Zeiten aber die Berechtigung zu selbständiger Production abstreiten hiesse. Fr. Brendel.

* * *

Bach war kein Bach, sondern ein Meer. Beethoven.

* * *

Stets den Messias erflehn der Kritik Herolde, dir Muse,
Aber was gilts, wann er da, schreien sie: Kreuziget ihn!
Fr. W. Rogge.

* * *

Es ist im voraus gar nicht zu berechnen, wieviel eine Kunstform an neuem Gehalt, an neuer Wirkung noch gewinnen könne, sobald eine geniale Subjectivität sich ihrer bemächtigt und ihren individuellen Gehalt in diese Form überträgt. — Das hat Beethoven bewiesen, als er der Mozart'schen Symphonie sich bemächtigte; das hat Berlioz bewiesen, als er an Beethoven anknüpfte; das hat Wagner bewiesen, der als geistiger Erbe von Gluck und Weber auftrat. R. Pohl.

* * *

Die Musik ist nächst dem Worte Gottes eine Gebieterin und Regiererin der Affecte, von welchen die Menschen mit Gewalt dahingerissen werden. — Es ist kein Zweifel, es steckt der Same vieler guter Tugenden in Gemüthern, die der Musik ergeben sind. Die nicht davon gerührt werden, halte ich den Stöcken und Steinen gleich. M. Luther.

* * *

Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt Alles, was sie ausdrückt. Goethe.

* * *

Die Toleranz — sie ist die Höflichkeit
Des Glaubens; drum schon scheu ich ihre Nennung;
Ich will nicht Höflichkeit, will Herzlichkeit,
Ich will nicht Toleranz, will Anerkennung.
Theodor Graf Riesch.

* * *

Wer höher strebt, als seine Verhältnisse es gestatten, kann tragisch erscheinen; wer höher strebt als seine Kräfte reichen, wird bedauernswerth; und wer nach einer Höhe strebt, deren Bedeutung und Entfernung er nicht kennt, lächerlich. Fr. Brendel (?).

# Tagesgeschichte.

## Concertumschau.

**Baden-Baden.** Matinée für classische Orchestermusik mit dieser Bezeichnung meist wenig entsprechenden Werken von F. Hiller, (Ouverture zum „Traum in der Christnacht"), W. Krüger (Claviertrio über russische Volksmelodien), Mendelssohn und Bach (Clavierpiècen), Alvars und Oberthür (Harfenstücke), Doppler (Flötensolo), Reber und Bériot (Violinstücke).

**Badenweiler.** Musikalische Vorträge nebst geschichtlicher Einleitung und ästhetischer Erläuterung von Dr. L. Nohl, 1. Cyklus: Werke von J. S. Bach, Händel, Th. Muffat, Ph. E. Bach, J. Haydn und Mozart. 2. Cyklus: Compositionen von Beethoven.

**Coblenz.** Gesangfest des Rheinischen Sängerbundes und 25jähriges Stiftungsfest der „Concordia" am 28. Juli: „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Schlusschor aus „Rinaldo" von J. Brahms (wegen Erkrankung des Hrn. Dr. Guns konnte das Werk nicht vollständig zur Aufführung gelangen), Violinconcert von J. Raff, meisterlichst von Hrn. Wilhelmj gespielt etc.

**Elberfeld.** Abonnementconcert der Langenbach'schen Capelle am 26 Juli: Sinfonietta in Cmoll von G. Brahmüller, Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, Ungarische Rhapsodie von Liszt-Müller etc.

**Elbing.** Die beiden Concerte des 10. Preussischen Sängerfestes am 21. und 22. Juli waren mit Compositionen von W. Tschirch, F. Schubert, L. Appel, J. Witt, Bradsky, Abt, M. Bruch, R. Schwalm, F. Möhring, C. O. Sämann, P. F. Schneider, F. Gernsheim, J. Rietz, E. S. Engelsberg, C. Zöllner, O. H. Lange, V. Lachner, B. v. Perfall, Ed. Hennes, Siegert, Hamma, Pressel, Nessler, Reinecke, H. Marschner, F. Adam, C. L. Fischer, Dr. Thierfelder und Mendelssohn ausgestattet, unter welchen nach dem dortigen „Anzeiger" die Chöre „Die Lotosblume" und „Das Lied wird That" des in Elbing wirkenden Hrn. Schwalm den meisten Beifall erhielten.

**Leisnig.** Concert vom Männerchor des Seminars zu Borna am 21. Juli: Chöre von Mendelssohn („Festgesang an die Künstler"), Dürrner, Silcher, C. F. Adam, J. Rietz („Altdeutscher Schlachtgesang", „Morgenlied"), H. Fuchs, N. W. Gade, F. Schubert („Der Gondelfahrer") und F. Liszt („Ueber allen Gipfeln ist Ruh"), Clavierstücke von Liszt und Chopin.

**Rotterdam.** Von Hrn. S. de Lange am 19 und 28. Juli veranstaltete Orgelconcerte: Toccata von G. Muffat, Präludium und Fuge in Emoll, in Adur, Toccata und Fuge in Dmoll und Präludium in Cmoll von J. S. Bach, Concerte in Adur und in Dmoll von Händel, Adagio von S. de Lange, Canzona von G. Frescobaldi und Fuge, Op. 60, No. 6 von R. Schumann.

**Wels.** Am 22. Juli von den HH. Willy und Louis Thern unter Mitwirkung der Sängerinnen Frl. Fillanger und Frl. v. Dötscher veranstaltetes Concert mit Clavierwerken von Schumann (Andante und Variationen für zwei Claviere), L. Thern, Chopin, J. Raff, Liszt und Beethoven, sowie mit Gesangstücken von Wagner, Schumann und Mendelssohn.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Hr. Wachtel jun. setzte am 22. d. M. als Manrico („Troubadour") und am 25 d. M. als Raoul („Hugenotten") sein Gastspiel im Kroll-Theater fort. Ebendaselbst sang Frau Minna Wagner am 22. d M. die Leonore („Troubadour"), am 26. d. M. die Violetta („La Traviata") und am 28 d. M. die Pamina („Zauberflöte"). — **Dresden.** Am k. Hoftheater gastirte wiederholt Hr. Riese am 23. d. M. als Sir Edgard („Lucia von Lammermoor"), am 26. d. M. als Chapelou („Postillon von Lonjumeau") und am 28. d. M. als Lohengrin. Ausserdem führte in letztgenannter Oper Frl. Borée vom Stadttheater zu Leipzig als Ortrud ihr Gastspiel weiter. — **Hannover.** Für die k. Hofbühne wurde Frl. Jona, Schülerin des Berliner Hofcapellmeisters Eckert, engagirt. — **Leipzig** Im hiesigen Stadttheater traten am 24. d. M. im „Lohengrin" wiederholt auf: Hr. Hajós aus Pest (Lohengrin), Frl. Keller aus Bremen (Ortrud), Hr. Speith aus Dessau (König Heinrich) und Hr. v. Bongardt aus Basel (Telramund). Für das Franzius-Theater in Gohlis sind Frl. Gilbert vom Stadttheater zu Mainz und Frau Pollack vom Stadttheater zu Hamburg engagirt worden. — **Petersburg.** Der Tenorist Campanini, welcher in Bologna den Lohengrin mit grossem Erfolge sang, ist vom Director Merelli engagirt worden. **Schwerin.** Für die hiesige Hofbühne wurde die Altistin Frau Schmittgen-Kastrup vom Hamburger Stadttheater engagirt. — **Wien.** Die französische Operettengesellschaft unter Direction von E. Meynadier hat am 22. d. M. im Theater an der Wien eine Reihe von Gastvorstellungen mit „Barbe bleu" begonnen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 27. Juli: „Seele, was betrübst du dich", Lied von J. Rietz; Phantasie (Amoll) für Orgel von E. F. Richter; „Ich und mein Haus", Lied von M. Hauptmann. Nicolaikirche am 28. Juli: „Ave verum corpus" von W. A. Mozart. — **Dresden.** Frauenkirche am 28. Juli: Präludium und Fuge (Emoll) von Brosig; „Meine Seele ist stille zu Gott", Motette von M. Hauptmann; „Vater unser im Himmelreich", Choralvorspiel von J. S. Bach; Adagio für Orgel (Desdur) von F. Liszt; „Wie wohl ist mir", Arie von Seidel. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 28. Juli: Missa in C von M. Haydn mit Einlagen von demselben und L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 28. Juli: Messe von Hahn mit Einlagen von Charlotte Patta und Richter. Dominicanerkirche am 28. Juli: 7. Messe von Horak mit Einlagen von J. Krall. St. Salvatorkirche am 28. Juli: „Ich muss dies leiden", Duett von Salieri; „Tantum ergo" von Führer. St. Annakirche am 26. Juli: Theresien-Messe von J. Haydn mit Einlagen von J. B. Krall. Altlerchenfelder Kirche am 28. Juli: Deutsche Messe („Wohin soll ich mich wenden") von Fr. Schubert mit Einlagen von Nigg und Wolf.

## Opernübersicht.

(Vom 22. bis 28. Juli.)

**Leipzig.** Stadtth.: 24. Lohengrin. Franzius-Th. in Gohlis: 22. u. 28. Fra Diavolo; 24. Freischütz; 26. Alessandro Stradella; 27. Schöne Galathea. — **Berlin.** Kroll-Th.: 22. Troubadour; 23., 27. u. 28. Zauberflöte; 24. Waffenschmied; 25. Hugenotten; 26. La Traviata. Königstädt. Th.: 25. Czaar und Zimmermann; 28. Regimentstochter. Walhalla-Volksth.: 23. u. 27. Schöne Galathea; 24. Hanni weint, Hansi lacht: 26. u. 28. Flotte Bursche. Woltersdorff-Th.: 22., 24., 25., 26. u. 27. Auf dem Lande (Offenbach). — **Breslau.** Lobe-Th.: 22. u. 27. Flotte Bursche; 22. Schöne Galathea; 23. Pariser Leben; 24. Prinzessin von Trapezunt. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 22. Freischütz; 23. Lucia von Lammermoor; 26. Postillon von Lonjumeau; 28. Lohengrin. — **Prag.** Neustädt Th.: 23. Prophet; 25. Czaar und Zimmermann; 28. Grossherzogin von Gerolstein. — **Wien.** Theater an der Wien: 22. Barbe bleu; 23. u. 26. La belle Hélène; 24. u. 28. La grande-duchesse de Gérolstein; 25. Orphée aux enfers.

## Journalschau.

Euterpe No. 5. Cantate zu einem Lehrer-Jubiläum von G. Flügel. — Der italienische Psalter von Diodati. Von Zahn. — „Christ ist erstanden". — Drei Briefe Hauptmann's an Hauser. — Rud. Tschirch in Berlin †. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Berichte und Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 30. An Dr. A. Kalischer. (Den Liebesbrief Beethoven's betr.). Von A. W. Thayer. — Das hohe C mit der Brust. Von A. Hahn. — Recensionen (Compositionen von H. Scholtz [Op. 22, 26, 27, 29 und 31], O. Reinsdorf [Op. 22 und 24] und A. W. Dreszer [Op. 7 und 10]. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 31. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der Wiener Männergesangverein hat in seiner letzten Wochenübung beschlossen, den aus dem Schubert-Monumentfonds restirenden Betrag zur Gründung einer Schubert-Stiftung zu verwenden, deren Zweck die Prämiirung sowie Unterstützung von Componisten von Männerchören sein soll.

* Am 20. und 21. Juli fand in Nürnberg der Fränkische Sängertag statt.

* In Elbing wurde am 21. und 22. Juli das 10. Preussische Sängerfest unter zahlreicher Theilnahme abgehalten.

* Man schreibt uns aus München: „Durch viele deutsche Zeitungen läuft eine ungeheuere Reclame für eine sogenannte R. Wagner-Gallerie, bestehend aus 12 Blättern, Scenen aus Wagner's Musikdramen darstellend, wovon die Originale, von Theodor Pixis gezeichnet, sich im Besitze des Königs von Bayern befinden und welche nun in photographischer Abbildung von dem Albert'schen Kunstverlag herausgegeben werden. — Insofern bei deren Absatz, wie es den Anschein hat, auf die wohlwollende Gesinnung der deutschen Wagner-Vereine gerechnet wird, möge hier die Warnung am Platze sein, dass die betreffenden Zeichnungen von den Münchener Kunstautoritäten keineswegs als „so künstlerisch vollendet in der Ausführung" angesehen werden, als dies die Reclame versichert, sondern dass dieselben, wegen ihrer sonst ziemlich treuen Wiedergabe der scenischen Gruppirungen, höchstens das Interesse der auswärtigen Theaterregisseure erwecken dürften, welche sich die Münchener Scenirung als Muster dienen lassen wollen. Die künstlerische Auffassung des Stoffes sowohl als die Zeichnung der einzelnen Figuren kann als höchst mangelhaft bezeichnet werden."

* In einer Matinée in Baden-Baden hat kürzlich eine zwölfjährige Violinistin Namens Clarita Sanjuan, eine geborene Spanierin, nicht geringes Aufsehen durch ihre Leistungen erregt. Dr. R. Pohl schreibt im dortigen „Badeblatt" Folgendes über diese junge Künstlerin: „Ausgesprochenste musikalische Begabung vereinigt sich hier mit einer Reife in Auffassung und Vortrag, welche weit über ihr Alter hinausgehen. Ihr Strich ist von einer Energie, ihre Technik von einer Sicherheit, wie wir sie in ihren Jahren und bei ihrem Geschlecht nur von Talenten ersten Ranges, also selten genug, gehört haben. Nur der Ton erinnert noch daran, das wir ein Kind vor uns haben; aber dieses Kind ist in seiner musikalischen Ausbildung schon so reif, dass auch der Ton bald genug sich kräftig und voll entwickeln wird" etc.

* Von den deutschen Mitwirkenden bei dem Bostoner Concertschwindel, der, beiläufig gesagt, das hübsche Deficit von 250,000 Dollars nach sich gezogen haben soll, haben Einige auch später in New-York Proben ihrer Kunstfertigkeit abgelegt, so das Berliner Keiser-Cornetquartett, das Musikcorps des Kaiser-Franz-Garde-Grenadierregiments unter Leitung des Hrn. Saro und Frau Peschka-Leutner aus Leipzig. Allen wurde enthusiastischer Beifall.

**Gestorben.** In Berlin verstarb am 18. Juli Capellmeister Magsig vom Königstädtischen Theater.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*In Sicht:*

A. Ritter, Streichquartett in Cmoll.
Max Zenger, „Kain", für Solo, Chor und Orchester.

Bote & Bock's Musiker-Kalender für das Jahr 1873, redigirt von Herm. Krigar.

Ueber das Nähere dieses Unternehmens wird aus dem vorgedruckten Vorwort Folgendes mitgetheilt: „Mit dem vorliegenden „Musiker-Kalender" übergeben wir ein in möglichster Uebersichtlichkeit verfasstes Handbuch, durch welches, da es ausschliesslich dem praktischen Leben gewidmet ist, dem Musiker ermöglicht werden soll, sich alle Ereignisse nicht nur tage- sondern stundenweise vorzumerken. Die verschiedenen Rubriken des Kalendariums bieten ihm das, was seiner Ordnungsliebe erwünscht, was seinen Interessen entspricht. Er wird, um es kurz zu sagen, Alles finden, was ihm früher fehlte: eine übersichtliche Anordnung für Notizen aus der geschäftlichen Seite seines Berufes. Glauben wir somit der Geschäftsseite, soweit es der Raum zuliess, möglichst vollständig Genüge geleistet zu haben, so konnten wir uns auch einer anderen praktischen Einrichtung, die uns als eine äusserst wünschenswerthe erschien, nicht enthalten: es ist die Ausarbeitung eines kurz gefassten Führers durch die Musik-Litteratur, und zwar in diesem ersten Jahrgang ein Führer durch die verschiedenen Stufen des Clavierunterrichts. Zweck desselben ist: den Lehrer in der Wahl der vorzulegenden Compositionen schnell und gut zu unterstützen und seinem Gedächtnisse eine schleunige Nachhilfe zu geben. Ausserdem bietet der statistische Theil unseres Handbuches eine planmässige Uebersicht der verschiedenen Institutionen, wie sie aus dem Verbande von Künstlern zur Pflege und Ausübung der Kunst hervorgegangen, sowie eine sorgfältige und klare Registrirung vieler hierher gehöriger Namen und Verhältnisse."

## Die Payne'sche „Tonhalle" betreffend.

Man wird dem „Musikalischen Wochenblatt" nicht nachsagen können, dass es durch irgendwelche Notiznahme von Dem, was die „Tonhalle" seit Anfang des Jahres 1870 zur Unterhaltung ihrer Leser trieb, Gewicht auf die Existenz dieses Blattes gelegt habe. Dazu gab dasselbe weder in den beiden letzten Jahren, wo die Verlagshandlung selbst als „verantwortlicher Redacteur" fungirte, noch während der neuesten Redactionsperiode gegründete Veranlassung. Diese den Lesern des „Musikalischen Wochenblattes" in keiner Weise schädliche Enthaltsamkeit scheint nichtsdestoweniger der seit Januar d. J. in die Redaction der „Tonhalle" eingesetzten, von Hrn. Payne mit dem Nimbus der „Verantwortlichkeit" für diesen Posten umgebenen und ihren Antritt gleich mit einer Wagenladung confuser Faseleien bezeichnenden Persönlichkeit die Galle erregt zu haben, denn was diesem biederen Redacteur, dessen Sympathien ich ausserdem schon früher durch einen gewissen Umstand*) verscherzt hatte, mit rein principiellen Herausforderungen nicht gelingen wollte, nämlich seine redactionellen und schriftstellerischen Thaten erwähnt zu sehen, sucht er nun durch rein persönliche, mich zum Gegenstand habende Angriffe zu erreichen. Glaube ich mich nun auch weiter nicht wegen Verdächtigungen aus solchem Munde grämen zu müssen, so schien es mir aus gewissen Gründen doch angemessen, mich wenigstens gegen den neuesten, unter der Ueberschrift „Musikkritische Wegelagerei" gegen mich gerichteten Schmähartikel ausser durch den sofort wider den Verfasser, welcher mit dem Redacteur identisch ist, gestellten gerichtlichen Strafantrag noch in der „Tonhalle" selbst durch sachliche Berichtigungen der wesentlichsten Puncte zu wehren, und liess ich diese Entgegnung mit dem Erbieten, sie nöthigenfalls als zu bezahlendes Inserat gelten zu lassen, zu Händen des Redacteurs gelangen. Dieser hat es jedoch schliesslich für ehrlicher gehalten, seine mir für die No. 28 der „Tonhalle" unaufgefordert brieflich gegebene Aufnahmezusicherung zu umgehen, und

*) Derselbe wird bestätigen müssen, dass ich sowohl das Verlagsanerbieten von Compositionen seiner Feder, wie auch seine wiederholten mündlichen Gesuche um Aufnahme unter die Mitarbeiter des „Musikalischen Wochenblattes" stets ohne vorherige Ueberlegung zurückgewiesen habe. Die eine hierbei in Frage kommende, „Liszt" gewidmete Composition macht mich und einen unfreiwillig zum Anhören der musikalischen wie mündlichen Auseinandersetzungen verdammten Musikdirector noch in der Erinnerung schaudern; der Aeusserungen, mit denen ich ihm offen genug die Ablehnung jedweder Mitarbeiterschaft an meinem Blatt motivirte, wird sich der jetzige Redacteur leicht entsinnen.

damit von Neuem seine Begriffe von litterarischem Anstand documentirt. Ich begnüge mich mit diesen Mittheilungen, welche ich aber um so weniger zurückhalten konnte, als einerseits bereits ein anderes Musikblatt sich bemüssigt fand, jene Invectiven der „Tonhalle" zu wirklichen „Enthüllungen" zu stempeln, und ich andererseits diese Zeilen gleichzeitig als Erledigung eines auf Seite 4 der letzten Beilage des Akademischen Wagner-Vereins zu unterst der 1. Spalte berührten, jedenfalls aus gleichem litterarischen Windloche kommenden Briefes*) betrachten kann. Es hiesse

*) Derselbe enthält im Wesentlichen die gleichen Anschuldigungen wie der viel später erschienene Artikel „Musikkritische Wegelagerei" (vor Allem die Anklage, dass ich darauf hinwirke, die „N. Z. f. M." todt zu machen), und zwar an einer, die Aufführung in gewissem Sinne empfehlenswerther Nummern der „N. Z. f. M." zum Object habenden Stelle sogar bis auf zwei kleine Abweichungen in wörtlicher Fassung. Der letztere Umstand zumal lässt die oben ausgesprochene Folgerung, trotzdem als Urheber dieses Schriftstückes die HH. Musikdirector Scharschmid in Hof und Dr. Niemeyer in Plauen i. V. figuriren, nicht gewagt erscheinen; er gewinnt sogar noch Unterstützung durch die Thatsache, dass Plauen kurz nach dem Datum des betr. Briefes gar nicht der Aufenthaltsort eines Dr. Niemeyer war, wohl aber die Heimathstätte eines fleissigen Mitarbeiters der „Tonhalle" wie der „N. Z. f. M." ist.

derartigen Anfällen unverdiente Ehre anthun, wollte ich hier auf eine Widerlegung ihres Inhaltes eingehen. In allen Fällen, wo der Schmähartikel der „Tonhalle" auch Lesern des vorliegenden Blattes zu Gesicht gekommen ist, überlasse ich die Richtigstellung jener erlogenen sowohl perfiden als geradezu lächerlichen Auslassungen*) dem gesunden Urtheil der Verständigen und behalte mir an dieser Stelle blos die spätere Kundgabe des in dieser Sache zu erwartenden gerichtlichen Urtheils vor.

Leipzig, am 27. Juli 1872.

E. W. Fritzsch.

*) Nach ersterer Seite erwähne ich nur des aufgetischten Gerüchtes, dass das „Musikalische Wochenblatt" von R. Wagner pecuniär — mit 150· Thlr. jährlich — unterstützt werde; unter die lächerlichen Beschuldigungen rechne ich die, dass ich Hrn. Dr. H. Zopff, den „Redacteur" der „N. Z. f. M.", durch das Anerbieten, Compositionen von ihm in Verlag zu nehmen, als Mitarbeiter für mein Blatt zu gewinnen versucht haben soll. Da diese letztere mich in doppelter Beziehung berührende Verdächtigung nur auf diesbez. Aeusserungen des gen. Herrn zurückzuführen ist, so erwarte ich von ihm, dass er sich in der nächst erscheinenden No. der „N. Z. f. M." über diese Angelegenheit vernehmen lässt.

# Kritischer Anhang.

**Emil Hartmann.** Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 10. Leipzig, Kistner.

— — Andante et Allegro pour Piano et Violon, Op. 12. Ebendaselbst.

Wenn wir an diesen beiden Werken die regelrechte schulmässige Ausbildung des Componisten erkennen, wenn wir bezeugen, dass der Satz rein, die Factur fliessend, die Form glatt und abgerundet ist, so haben wir im Hervorheben dessen, was wir Lobenswerthes daran zu finden meinen, das Erschöpfende geleistet. Ein selbständiges Interesse vermögen diese Arbeiten nicht zu erregen, es geht ihnen nicht nur jede Spur eigenartiger Ausdrucks- und Gestaltungsweise ab, sondern wir sehen auch überall bestimmte Vorbilder so deutlich hervortreten, dass die Nachbildung, welche immer noch mit dem Begriff des Eigenlebens wohl vereinbar ist, völlig in unselbständige Nachahmung und Reminiscenz ausartet. Dies tritt in der augenfälligsten Weise bei den Hauptthemen hervor, welche eine handgreifliche Nachahmung Gade's und Mendelssohn's nicht verkennen lassen. So erinnert der langathmige Gesang der Streichinstrumente in der Einleitung zum ersten Satze des Trios an ganz ähnliche bardenmässige Gesangsstellen in Gade's „Ossian"-Ouverture und „Comala", während das zweite Hauptthema desselben ersten Satzes die Mendelssohn'sche Factur in der aufdringlichsten Weise zu erkennen gibt; auch die Art der Einführung dieses Themas ist diesem Meister ganz und gar nachgemacht. So ist ferner die Hauptmelodie im Andante des Trio (Esdur, ₵) in den ersten 4 Takten ein unverkennbarer, nur rhythmisch veränderter Ableger des Hauptgesanges im Andante der 4. Symphonie von Gade, und im Allegro des zweitgenannten Werkes kommt hingegen wieder folgendes echt Mendelssohn'sche Thema vor, welches sich als eine verbrämende



Glossirung des zweiten Hauptmotivs im ersten Satz des Cmoll-Trios des genannten Meisters präsentirt. Das heisst denn doch das Componiren sich gar zu bequem machen und den sich selbst bescheidenden Verzicht auf jedwede Eigenart gar zu leicht nehmen. Freilich macht das Streben und Haschen nach Eigenart des Ausdrucks in der Gestaltungsweise noch nicht die Originalität selbst, aber soweit sollte doch jeder schaffende Künstler dieses Streben sich zu eigen machen, als es ihn vor gar zu augenfälliger Nachahmung und Nachbilderei zu bewahren und seine Kritik im Vergleichen des Eigenen und des vielleicht nur unwillkürlich nachgeahmten Meisters zu schärfen geeignet und bestimmt sein dürfte. Wo die Prägung der Hauptgedanken eine so scharfe ist, da überträgt sich auch das Abbild nach dem Muster auf die formelle Ausarbeitung; wir bewegen uns denn auch immer im bekannten Gade-Mendelssohn'schen Fahrwasser. Nach dieser Seite haben wir keine weitere Bemerkung hinzuzufügen; nur das müssen wir noch bemerken, dass die Erfindung der Clavierpassagen äusserst dürftig ist und in beiden Werken über einen und denselben Leisten fast ununterbrochener Accordarpeggien geschlagen ist. Ist schon dieser Zweck blos klanglicher Ausfüllung zu der harmonisch-räumlichen und melodisch-zeitlichen Ausdehnung ein durchaus untergeordneter im Verhältniss zu der tieferen organischen Bedeutung der Figuration und Passage als charakteristischer, thematisch-gehaltvoller, ornamentirender Wendungen und Gänge, so ist auch die elementare Klangwirkung gerade eine leere, eintönige, und wir müssen diese Art des Claviersatzes geradezu als antiquirt bezeichnen. Von den hier besprochenen zwei Werken ist eines wieder nach altüblicher Art mit französischem Titel versehen. Wann werden endlich die deutschen Verleger ihr nationales Selbstgefühl auch in geschäftlicher Beziehung soweit respectiren, dass sie sich von diesem Zopf aus einer demüthigenden Periode innerer und äusserer Abhängigkeit des deutschen Geistes frei zu machen suchen? Es muss anerkannt werden, dass die jüngeren Verlagsfirmen, welche Ruhm, Ansehen und Absatz erst noch zu erringen haben, in dieser Beziehung den alten berühmten und angesehenen Firmen mit nachahmungswerthem Beispiele vorangehen.

A. M.

**Briefkasten.** *F. v. W.* in *B.* Ihre gef. Notizgaben beziehen sich leider auf für den gewünschten Zweck veraltete Facta. Wir werden sie jedoch für eine andere Bestimmung zurücklegen. — *A. R.* in *H.* Sie haben nun jedenfalls das Ersatzexemplar der vor. No. in Händen und werden begreifen, wie bös wir diesem lächerlichen Versendungsmalheur sind. — *C. K.* in *St.* Da Sie durch das Prädicat „Herr" zu sehr incommodirt werden, so wollen wir uns dasselbe in Zukunft gern ersparen. Was Ihre Begriffe von Ausrichten „auf sachlichem Wege" betrifft, so wäre es eitel Papierverschwendung, uns hier über dieselben zu erhitzen. Gegen manche Begriffsverwirrung ist eben kein Kraut gewachsen. — *G. H. W.* in *E.* Hr. G. ist, so viel uns bekannt, augenblicklich

verreist. — *M. B.* in *S.* Der Feuilletonartikel von neulich ist wie Ihnen, noch vielen Anderen aus der Seele gesprochen gewesen. Die Absichten des Hrn. Doctors bez. dieser rein sachlichen Heimleuchtung waren uns schon vor Ihrer Mittheilung bekannt. Wir würden uns über eine Ausführung derselben nur freuen, da wir dadurch Gelegenheit erhielten, zu unserem Schutz Belege für gewisse Charaktereigenthümlichkeiten dieses Herrn zur öffentlichen Kenntniss bringen zu können.

# Anzeigen.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Hierzu eine Beilage des Hrn. **Aloys Hennes** in Berlin.

Leipzig, den 9. August 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 33.



## Altdeutsche Melodien und Carl Riedel als Herausgeber altdeutscher Melodien.

Von **Albert Hahn.**

Es liegen uns 7 Hefte vor, erschienen bei Ed. Wartig und E. W. Fritzsch, welche unter den Recensionen einzeln oder gruppenweise ihre Besprechung finden könnten; die 28 Lieder — so viele sind es ihrer in Summa — sind jedoch an sich so bedeutsam und in einer so bemerkenswerthen Weise bearbeitet oder „herausgegeben", wie Riedel es in seiner anspruchslosen Weise bezeichnet, dass uns eine solche gelegentliche Berücksichtigung nicht genügt.

Riedel ist als Dirigent seinen Leistungen nach bekannt, und ist seine Wirksamkeit auf diesem Felde hier schon eingehend besprochen worden.

Dass ein solcher Dirigent, wenn er dazu schreitet, seinen Namen als „Herausgeber", d. h. hier „Bearbeiter", in die Oeffentlichkeit zu senden, dieses nicht leichtsinnig, sondern im Gegentheil nach reiflicher Selbstkritik geschehen lassen wird, dafür spricht wohl von vornherein Alles. Sehen wir, dass diese Bearbeitungen ein bestimmtes Gebiet betreffen, so werden die Erwartungen dadurch noch intensiver concentrirt; denn eine tüchtige Kraft wird sich um so wirksamer erzeigen, je kleiner das Angriffsfeld ist, welches sie sich ausersehen. Umsomehr endlich wird unser Vertrauen sich steigern, berücksichtigen wir, dass Riedel sich eine Arbeit ausersehen, welche im innigsten Zusammenhange mit seinem ganzen sonstigen Wirken steht.

Doch genug des Allgemeinen! Der Leser, welcher a l t d e u t s c h e Melodik geniessend kennen lernen will, nehme die Hefte zur Hand und folge dem Aufsatze. Dieser wird von Nummer zu Nummer fortschreitend versuchen, die Schönheiten der Melodien gleichzeitig mit der verdienstvollen Bearbeitung zu motiviren.

---

Zwölf ausgewählte Melodien zu Heinrich Elmenhorst's geistlichen Liedern von J o h a n n W o l f g a n g F r a n c k mit hinzugefügter Orgelbegleitung als Repertoirestücke des Riedel'schen Vereins etc. (Leipzig, Ed. Wartig, 2 Hefte zu 15 Sgr.)

mögen zuerst dem Leser vorgestellt werden. Dass sie Repertoirestücke des Riedel'schen Vereins sind, wird ihnen ein günstiges Vorurtheil bereiten. Inwiefern das praktisch nachzuahmen, das sagt die Anmerkung zu No. 6, wo es heisst: „Dieses Lied kann sowohl solo als von mehreren hohen Singstimmen zugleich vorgetragen werden. Oder: Strophe 1 und 2 Solo, Strophe 3 Tutti. Oder endlich: Strophe 1 Tutti, Strophe 2 Solo, Strophe 3 Tutti". Zugleich erscheint die Begleitung zumeist so echt chormässig gesetzt, dass man fast Lust hätte, sie stimmenweise ausschreiben und vom Chore singen zu lassen. Dass von den stets zahlreichen Strophen der Texte diejenigen fortgeblieben sind, welche heute unpassend erscheinen möchten, dass auch die Ausdrucksweise des 17. Jahrhunderts, wo sie dem heutigen Geschmacke gar zu sehr widersprochen hätte, Aenderungen erfuhr, wird der thatsächlichen Einführung in den Concertsaal nützlich sein. Ein flüchtigster Blick des blätternden Auges erkennt aber sofort in den zahlreichen Vorzeichnungen der Dynamik und in der bestimmten Angabe alles auf den Vortrag Bezüglichen, wie genau es der Verfasser hiermit genommen wissen

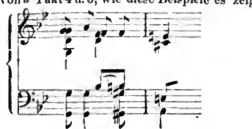
will. An neueren Gesängen sind wir das wohl schon mehr gewöhnt; dem Freund des guten Alten thut es wohl, dieses in gleicher Weise berücksichtigt zu sehen.

Jetzt fühlich manchen Jammer, so beginnt das erste Lied, ein Gebet aus der Noth, dessen Melodie, aus nur 12 Takten bestehend (denn Takt 5—8 sind Wiederholung), sogleich als Beleg Franck'scher Melodik dienen kann. Man verfolge den Gang der Gesangstimmen! Welche Symmetrie in der Bewegung nach Tiefe und Höhe, welche Meisterschaft in der Verschiedenheit der Perioden von 4 Takten! Die erste der aus Vorder- und Nachsatz bestehenden Perioden erreicht den höchsten Punct dicht vor dem Schlusse, die 2. in der Mitte, und die 3. beginnt mit ihm. So erreicht die Stimme jedes Mal früher die leuchtende Höhe, und um so fühlbarer wird das Hinabsinken in die tiefere Region. Auf diese Weise aber wird zwei künstlerischen Bedürfnissen entsprochen. Zuerst wird das Gefühl des frisch anhebenden Anfanges, der in sich fest stehenden Mitte und des erschöpften Endigens hierdurch erzeugt; dann aber wird der Stimmung der Melodie so am wirksamsten Rechnung getragen. Der Stimmung der „Melodie" — nicht des „Textes", weil Franck als reiner Musiker zu betrachten ist, der nur im Allgemeinen der Stimmung des Textes folgt und in einer Melodie, welche zu allen Strophen passen soll, dieser zu entsprechen strebt. Die Stimmung dieser Melodie ist eine ernste, trübe und leidvolle. Und zwar vollzieht sich hier während des Gesanges nicht ein den Schmerz lösender Heilungsprocess, sondern es ist, als würde der Stachel des Wehs immer tiefer in das wunde Herz gedrückt. Das aber ist die zweite Wirkung jener Symmetrie der Linien des Gesanges. — Zur Hauptsache ist bei der Harmonisirung der Originalbass der Ausgabe von 1681, 5 Jahre vor Franck's Tode, in wenigen Fällen der dergleichen von 1700 benutzt und nur an einzelnen Stellen eine Aenderung desselben von Riedel für nöthig befunden; die accordische, übrigens in polyphoner Charaktermasse auftretende Einkleidung der Melodien ist also im Geiste des ursprünglichen Schöpfers und der von ihm wesentlich beeinflussten Zeit geschehen. Von genialer und tief ergreifender Wirkung aber ist die Modulation, welche in sinngemässer Gleichartigkeit der Melodieführung entspricht. Takt 2 (und 6) wird statt des H moll H dur angeschlagen, dadurch wirkt das später und insbesondere zum Schlusse enthüllte H moll um so beengender und lastender. Das H dur ist jedoch nur als Dominante zu E moll aufzufassen, d. h. wir haben bei ihm nicht die Empfindung eines gewonnenen Haltes, sondern fühlen uns nur als flüchtig durchgehender Gast bei ihm eingekehrt; umsomehr als der Periodenschluss Takt 4 (und 8) in ähnlicher Weise wieder vom Fis dur auf das H moll deutet. Die 2. Periode, Takt 9 bis 12, bewegt sich in D dur; allein das Anklingen von H moll in dem Vordersatze wie der jähe und zackige Fall der Melodie im Nachsatze geben diesem Dur-Charakter etwas Gewaltsames und nichts weniger als etwa Heiteres oder auch nur Lebensmuthigeres. Wohl aber erklingt die letzte, dritte Periode nun um so schmerzvoller, zumal die grosse Secunde *cis* mit dem kleinen *c* querstandartig einschneidend abwechselt und der innere Widerspruch der Moll-Tonalität in ihrem Zusammenhang mit den Dominanten (hier E moll und Fis dur) hierin so recht herb zu Tage tritt. — Im strophisch componirten Liede wird dem Texte, wenn er nicht in allen Versen dieselbe musikalische Grundeintheilung aufweist, — ein übrigens nicht so ganz seltenes Verhältniss, als Mancher glauben möchte, — naturgemäss hin und wieder ein Zwang angethan, der sich nur dadurch mildern lässt, dass man vermöge der Dynamik dem widersprechenden Gedanken des neuen Verses zu Hilfe zu kommen sucht. So hat sich Riedel veranlasst gesehen, im dritten Verse für die ersten 8 Takte ein *forte* vorzuschreiben. Mit diesem Kraftzeichen soll aber nicht die speciellere Bezeichnung aufgehoben sein, es wird diese nur im Hauche neuer Belebung wiederzugeben sein.

Komm Gnadenthau, befeuchte mich, No. 2, „sanft" beginnend, Allegro sich fortsetzend und Adagio schliessend, ist ein Lied des Flehens, angestimmt in dem beseligenden Gefühle vollsten Gottvertrauens. Feurig sich emporschwingend und in holder Beglückung zum Abschlusse sich herniedersenkend, zeigt es wiederum dieselbe Meisterschaft in der Bildung von Melodien, welche den Reichthum polyphoner Harmonisirung zwar gestatten, jedoch nicht von dem Beiwerke zuerst ihren Werth erborgen, wie wir das bei den heutigen Melodien so oft erfahren müssen. In den drei ersten Taktpaaren steigt die Stimme fester und entschiedener aufwärts und schwebt dann vom 6. bis 11. Takte (excl. Vorspielstakt gezählt) in anmuthiger Schöne nieder, wie ein Wundervogel der Märchenwelt aus der Höhe sich herniederwiegend. Nach der Wiederholung dieses Satzes bildet sich im Allegro aus Takt 3 und 4, die zuerst nur als Antwort auf 1 und 2 deren Nachsatz zu bilden schienen, eine Klimax, deren Culmination zum Adagio-Schlusse führt, in welchem das nach H moll sofort die Unterdominante bezeichnende *c* so wahr berührt, wie in Wahrheit das Glück der Ruhe der Lohn des inbrünstigen Gebetes ist. Riedel hat durch seine Bearbeitung der Wiederholung der ersten Gruppe von 11 Takten einen neuen Werth gegeben, oder richtiger gesagt, er hat den Sinn derselben durch die Bearbeitung deutlicher zur Geltung gebracht. Während anfangs das fünfstimmige Accompagnement die Harmonien in voller Breite ertönen lässt, Vorhalte in den Stimmen den reichen Strom der Accorde beleben und die Oberstimmen desselben ziemlich selbständig contrapunctirt, beginnt die Recitation nur dreistimmig in enger Lage begleitet, wird dann aber immer glänzender und prächtiger dem Allegro zugeführt. Beiläufig besteht die 11taktige Gruppe aus 2 Perioden von 4 Takten und einem Nachsatze von 3. Auffällig ist die ungerade Zahl drei. Sie erklärt sich dadurch, dass die ersten beiden Takte in der bekannten Weise nicht als zwei $^3/_4$-Takte, sondern als drei $^2/_4$-Takte auftreten.

Die beiden Takte bilden insofern zusammen ein Ganzes, als die Scheide durch den zweiten $^2/_4$-Takt überbrückt ist, und sind nun als ein $^3/_4$-Takt in doppelt so langsamem Zeitmaasse (als $^3/_2$-Takt geschrieben) aufzufassen. (Näheres hierüber siehe meine Schrift über Mozart's Requiem, das „Recordare"). Wie hohe Meisterschaft durch geringe Mittel erreicht, was Schülerhaftigkeit mit den aussergewöhnlichsten vergeblich anstrebt, das empfindet der Hörer beim Eintritt des Adagios, wo der Bass wiederum in der Gestaltung des Taktes 3 im Allegro auftritt, der Klimax so entgegentretend und an das ursprüngliche Nachsatzverhältniss jener Stelle gleichsam wieder anknüpfend.

Wieder ein neues Stimmungsbild religiösen Fühlens gibt No. 3, Sei nur still. Das menschliche Fühlen, enthebt es sich der tieferen Schicht des irdischen leidenschaftlichen Fühlens, erringt eine unermessliche Bereicherung und Erweiterung. Freilich erscheint dem befangenen Herzen oft kalt, was dagegen geläutert ist, blass, was die bunten Tinten der mit-brennenden Schlacken nicht mehr in das Bild der lichten Flammen aufnimmt, schwülstig und überreich, was aus dem neu befruchteten Schoosse der höheren Empfindungen quillt und strömt! So weiss der Bewohner von des „Thales dunklen Gründen" die unerschöpflichen Schönheiten der höheren Alpenwelt aus seiner dunstigen Tiefe auch nicht zu würdigen. Den Meisten erschliesst sich an der Hand des ernsten Lebens als Lehrmeisters früher oder später aber wohl die Pforte dieses neuen Himmels. Wohl dem Erwählten, dessen klarer Blick sogleich die Nebel durchdringt und dessen Fuss ihn nur aufwärts trägt in die reiche Lichtwelt, welche die Elemente der überwundenen Welt zu neuen, phantastischeren und glühenderen Gebilden umzuschaffen nimmer müde wird! — Doch kehren wir zu unserem Liede wieder zurück. Einem leidenden Herzen wird hier Trost gesungen. Es soll das Klagen lassen! Vertrauen wird ihm neu eingeflösst. Denn „Denk, es geht doch, wie Gott es will", der es gut vorhat mit dir. Die trotz des langsamen Tempos bewegt zu nennende Melodie, als ob sie eilte, ihr Werk des Trostes zu vollführen, irrt zuerst immer weiter von der Grundtonart ab (D dur, F dur, A dur, D moll) und kehrt dann plötzlich von der verwandtesten Tonart (B dur) zum G moll zurück, durch diesen weiten Modulationsgang das Interesse fesselnd. Kühn ist der sofortige Uebergang zur Oberdominante auf der absteigenden Molltonleiter *g f es* und *d*; dann die entschiedene Ueberleitung nach F dur, das Takt 5, an A dur zurückerinnernd, frei wieder eintritt; ferner der Gebrauch von *a* Takt 4 u. 5, wie diese Beispiele es zeigen.



und



Wollte man dasselbe mit der harmonischen Unterlage in gesetzliche Verbindung bringen, so ginge das nur, indem es mit dem folgenden Achtel derart in Beziehung gesetzt würde, als ob die Melodie der accordischen Bewegung vorausgeeilt wäre. Dann wäre *a* im ersten Falle als None in dem Accorde *g-d-f*, im zweiten als Sexte im $^6_4$-Accorde über *a* zu erkennen. Richtiger ist es aber wohl, diesen Gebrauch als freies Recht der Melodieführung gelten zu lassen und dadurch zu erklären, dass dem Tondichter dieser Schritt der Melodie ohne harmonische Ausdeutung, gleichsam also trotz der harmonischen Einkleidung, Bedürfniss war. Aus diesem Grundrechte der Melodieführung erklären sich vielfach Härten — namentlich bei Beethoven und mehr noch bei Bach —, die sich herausstellen, sobald man von der Melodie stete Unterordnung unter die doch eigentlich wohl richtiger nur eine zweite Stellung einnehmende Harmonie predigt. Ferner wird dadurch auch das mühselige Suchen nach Regeln, sowohl seitens der Harmoniker, welche das Reich der Harmonielehre wie ein Spinngewebenetz über die melodische üppige Pflanzenwelt theoretisch wegbreiten möchten, als auch seitens der Melodiker, welche jeden Schritt der fühlenden Seele beaufsichtigen und den lebendigen Geist in vorher gefertigte Särge betten möchten, erspart. Und schliesslich wird das Verständniss richtiger gefördert; denn der Geist der Melodik ist frei und kann nur so erkannt und gewürdigt werden. Der Leser möge versuchen, welche Auslegung in seinem Gefühl Anklang findet. Er spiele und singe beide Stellen und stelle sich hierbei zuerst vor, das *a* stände in Beziehung zu der folgenden Harmonie (denn zur augenblicklichen wird sie der kühnste Harmoniker wohl nicht bringen wollen), dann, dass dieses *a* irgend einer Regel eines Lehrbuches zu Liebe als gelehrt getaufte Note gewählt wurde, endlich, dass es aus einer ganz einzig für diesen Fall zupassenden Begründung geboten war. Im ersten Falle wird durch das *a* das Hinabsteigen zu *f* elastischer, im zweiten erhalten die Sechzehntheile dadurch eine gleichsam wiegende Zeichnung, welche auch hier den Gang von *c* zu *f* anmuthiger gestaltet. — Zuweilen lesen wir bei solchen Melodien, „sie wären so und so, zufällig gerathen, dass man sie fast für moderne halten möchte, dass sie auch uns genügen könnten" etc. Solche Aeusserungen von Jenen, die eben das Alte nicht kennen, sind recht erfreulich, insofern sie eine grosse Liebe zu dem bekannten Neuen bekunden.

— Wir möchten im Gegentheil sagen, dass Mendelssohn z. B. und Andere den alten Vorbildern sich aus der Ferne nähern, wennschon sie den originalen Reichthum der alten Melodik in ihrem kühnen Beherrschen der Harmonik durchaus nicht erreichen können.

Mancher Tag ist mir vergangen, No. 4, fragt „mit sehnlichem Verlangen, wann es soll zur Ruhe gehen?" Eigenthümlich ist das Hinneigen der Melodie zu den Dur-Tonarten und trotz dessen das Durchschimmern und Anklingen des zu Grunde liegenden Moll. Wie die Melancholie der Lebensunlust dem Moll, so entspricht das heisse, kräftige Verlangen dem aus ihm stets sich entwickelnden Dur. Takt 7 und 8 geben ein Beispiel für das im vorigen Liede Besprochene. Es lautet:



Auch dieses ist nur zu erklären, wenn man das Melodische nicht in Verbindung mit dem Harmonischen betrachtet, indem die Melodie sich für einen Augenblick gleichsam von der Begleitung emancipirt, oder diesseits ein selbständiger Weg eingeschlagen wird. Das *fis* könnte zwar als vorgehaltenes *e* des $^6_5$-Accordes auf *g* gelten, oder gar als Septime des Septimenaccordes auf *g* angesehen werden; allein natürlicher findet sich das Gefühl in die Auffassung, dass Melodie und Harmonie eine jede für sich dem Abschluss auf D dur zugehen. Hierbei erreicht der Bass stufenweise die Dominante, indessen die Melodie vor dem Endigen einen Bogen nach aufwärts beschreibt, der den Gesang belebt.

Einer beseligteren Stimmung dankbarer Beglückung gehört No. 5: Jesus heisst mein Seelenfreund, an. Etwas störend ist die divergirende Construction von Text und Gesang in der ersten Strophe, wo der neue Gedanke mit dem Verse: „als es achtmal tagte" auf den Schluss, den Nachsatz der 2gliederigen (wiederholten) Periode fällt. Das Achtel *a*, Takt 12, ist wiederum ein Beispiel gleich dem oben angegebenen.

Das den Schluss des ersten Heftes bildende: Nun danket Gott mit Herz und Munde — singe zum Jahresschluss, wer des Jahres Mühen glücklich überwunden hat und reinen Gewissens dessen Lauf übersehen mag. Seine markige Melodie und die Kraft seiner Harmonien spiegeln ein ungetrübtes Gefühl reinen Glückes.

Das zweite Heft stellt ein Passionslied: Die bittre Trauerzeit, No. 7, voran. Nach der Wiederholung des ersten Theiles folgt ein abschliessender bewegterer. Dem Charakter der Theile nach schliesst sich der passiven Schmerzes-Betrachtung eine dankbare, durch das Gefühl der Verdienstlosigkeit mild gefärbte Erhebung an. Die Aenderungen der Bearbeitung bei der Wiederholung sind wohl angebracht. Der Schluss des ersten Theiles ist wiederum durch Verdoppelung des vorletzten Taktes, sodass statt zweier $^3/_4$-Takte ein $^3/_2$-Takt resultirt, ausgezeichnet. (Takt 12 ist vor dem *as* und Takt 17 vor dem *b* ein ♮ nachzuholen.) Es ist diese wieder eine der hoch bedeutsamsten Melodien. Man prüfe die Bildung derselben. Das rhythmische Motiv gleich anfangs ist $^3/_2$ [Noten]. Die mit * bezeichnete Note wird gegen das Metrum also rhythmisch hervorgehoben, zuerst durch die Fremdartigkeit des eintretenden *as*, dann durch den Quarten-Sprung in die Höhe und ferner durch die vom Bass ausgehende harmonische Bedeutung. Von den vier Taktpaaren, welche dieses Motiv zu Grunde legen, stehen die beiden ersten in dem Verhältniss von Vorder- und Nachsatz, während die beiden letzten zwei Paare zwei Vordersätze zu der als Nachsatz hierzu auftretenden 4-Takt-Zahl bilden. Bei dieser Auflösung der Zahlenordnung gewinnt das Gefühl in ergreifender Weise die Oberhand über den Verstand. Noch mehr ist dieses im „Poco più moto" der Fall, wo ebenfalls anfangs und zwar für die ersten acht Takte mit Hilfe des Basses die gewöhnliche Symmetrie in den Potenzen von 2 zu erkennen, das Folgende aber vollständig ohne Reflexion, frei aus der Macht des Gefühles entsprungen scheint. Von dieser einen der grossartigen Melodien Franck's ist ein weiter Sprung zu thun zur folgenden No. 8, die auch als

Weihnachtslied, Ein Kind ist uns zum Heil geboren, schon der Zeit des Kirchenjahres nach fern liegt. Diese bewegte, in ihrer Emsigkeit doch so bescheiden und maassvoll sich innerhalb ziemlich enger Grenzen haltende Melodie muss mit ungemeiner Innigkeit und von dem Gesetze des Schönen durchdrungener Grazie und Anmuth gesungen werden, sonst dürfte sie ihren richtigen Werth nicht zu erkennen geben. Der Wechsel der Sechszehntel und Viertel, dieses Behagen, den schnellen Noten Ruhepuncte folgen zu lassen, muss mit dem richtigen Verständnisse von Franck's Subjectivität ausgebeutet werden. Riedel hat durch Mittelstimmen und Vortragszeichen das Seinige dazu gethan, den Sänger auf den rechten Weg zu bringen.

Jesus neigt sein Haupt und stirbt, No. 9, beut eine von jenen seltenen Melodien, welche, bei festester Zahl-Gliederung, wie vollständig gewappnet gleich der Minerva als fertig geborenes Gebilde aus dem ganz ursprünglichen Empfinden des productiven Fühlens hervorgegangen zu sein scheint. Eine Gruppe von 3 aus Vorder- und Nachsatz bestehenden 4taktigen Perioden, gewährt sie Alles, wonach Kopf und Herz verlangen. Takt 5 ist in der Singstimme ein ♯ vor das *c* zu setzen. Die letzte Strophe: „Tod, dein Stachel ist entzwei", contrastirt ihrem Inhalte nach lebhaft mit den beiden ersten, welche in mitfühlender Rührung

Jesu Ende betrachten. Den triumphirenden Sinn jener, welche des Preises dieses Opfers gedenkt, musikalisch ebenfalls contrastirend hervortreten zu lassen, hat Riedel nur einige Zeichen in ( ) eingeschaltet und verlangt in einer Anmerkung den Vortrag „*forte* und energisch". Versenkt in die tiefe Wehe-Empfindung der ersten Strophen, stutzt man zuerst wohl vor dieser Vorschrift zurück. Im Laufe dieses neuen Auffassens der Melodie fühlt man jedoch, dass sie so doch etwas Neues ausdrückt. Dieselben Töne, welche vorhin nur Schmerz und Mitleid zu malen schienen, klingen jetzt so ganz anders, gleichsam getragen durch das hohe Gefühl des glücklich errungenen Sieges über Tod und Hölle. So eigenartig ist das Wesen der Musik, und so nahe liegen zuweilen ihre Mysterien! Wo die Dichtkunst Alles wegwerfen und ganz Neues geben muss, da genügt eine Aenderung des Vortrages, einen correspondirenden Wechsel eintreten zu lassen.

Herzliebster Gott, dich fleh ich an, No. 10, das des tiefsten Ernstes schwere Last auf jeden Gedanken irdischer Lust legt, das Lied des Sängers, der zwar „stille hält, aber doch betet: zerreisse, Herr, des Leibes Joch", steht mit dem vorigen auf gleicher Höhe. Der ersten 4taktigen (aus je 2taktigem Vorder- und Nachsatz bestehenden) Periode mit bewegtem Ausdrucke zu den Worten des Titels, folgt eine gleich construirte resignirten Charakters, „weil Niemand ist, der helfen kann", und ähnlich ist die Bildung der zweiten Hälfte, wozu auch die Worte der ersten Strophe: „Als Herzentröster du, dir ruf ich zu" und „Nimm mich zur Ruh" gerechten Anlass geben. In den anderen Strophen stellen sich freilich unleugbare Inconsequenzen zwischen Text und Ton heraus; denn, wie schon früher bemerkt wurde, dem Tondichter genügte es, bei der ersten Strophe die allgemeine Stimmung mit Berücksichtigung des Textes zu fixiren. Allein wir sehen wohl über solche Stellen, wie hier Strophe 2: „bis ich mein Weh erfüllt?" und den Schluss der dritten hinweg; die Musik ist eine so vollendete, dass sie diese Nachtheile vollständig aufwiegt. Wie wuchtig schreitet der Bass anfangs zum *e* hinab, wie eigenartig unstet und fortdrängend wirkt das Folgende, nach A dur Modulirende in Folge der Stimmführung des Gesanges, wie prächtig entwickelt sich nun das C dur, wie meisterhaft ist dann die Dominante von A moll eingeführt, — in der Begleitung schon vorher gekennzeichnet, in Melodie und Bass aber eigentlich zuerst Takt 4 vom Schluss durch das *d* des 2. Viertels als solche festgestellt — und wie sanft der Abschluss mit den gleitenden zwei Sechzehnteln! Manches in der Bearbeitung, wie Takt 3, 2. Viertel, das *f* im fünften Takt, könnte als besonders wirksam angeführt werden, wenn das eben nicht zu weit führte. Den Werth von Riedel's Arbeit erkennen wir durch diese unsere Behandlung hier im Ganzen genügend an, es kann dem Leser überlassen bleiben, das Einzelne selbst zu würdigen.

Denjenigen, welche, ohne Umgang mit dem Alten, diesem leeren, berechneten Formalismus vorwerfen, wäre No. 11: Wie seh ich dich mein Jesum bluten — zur Belehrung und Bekehrung zu empfehlen. Von besonderem Interesse ist die Unterbrechung der ersten Periode (des 1. Verspaares) durch das Viertel, während die zweite sich sofort anschliesst. Der pathetisch sich aufschwingende Vordersatz dieser beiden Perioden steht in keinem symmetrischen Verhältnisse zu den besänftigend zurückführenden Nachsätzen. Schön und contrastirend ist in der 2. Hälfte, Seite 9 von Takt 3, an der Bau. Auch hier sind die Vordersätze der beiden Perioden bewegter, allein in einem anderen, fast dem umgekehrten Sinne; denn hier berühren ihre Tonwendungen das Gebiet des Anmuthigen und weniger trüb Gestimmten. Dagegen stellen die Nachsätze den tragischen Gehalt der Grundstimmung wieder her, und zwar steigert sich dieser Contrast in den fünf letzten Takten (der 2. Periode) zur höchsten Bedeutsamkeit.

No. 12, Auf, auf zu Gottes Lob, das letzte der vorliegenden einstimmigen Lieder, bei dessen Schluss im $^3/_2$-Takt übrigens Tutti vorgeschlagen wird, ist ein Preisgesang voll Kraft und Lust. Der freudige Ton des Anfangs wird in der Mitte des ersten Tempos gemildert und erhält nach A moll modulirend sogar eine weichere Färbung, kehrt zum Schluss jedoch in einer so erhöhten Grossartigkeit wieder, dass Riedel diese Nummer wohl darum zum Schlusse gewählt haben mag. Das zweite Tempo hat neben der streng nach dem Originalbasse gesetzten eine reichere Begleitung; doch will uns bedünken, als wirkte die erste in ihrer Einfachheit mehr.

Der Schöpfer dieser 12 schönen Melodien, geb. 1641, ein Arzt in Hamburg, brachte mit demselben Dichter, Elmenhorst, einem Geistlichen ebendaselbst, auch 14 Opern zur Aufführung und soll 1688, einem Rufe Carl's II. folgend, in Spanien vergiftet worden sein. Welche Gunst die „anmuthigen Melodeyen" damals besassen, beweisen die mehrfachen Ausgaben. Anzudeuten, worin ihr Werth, zu belegen, weshalb sie einer solchen Gunst zu allen Zeiten würdig sind, war hierorts Pflicht und musste mit einer gewissen gern verweilenden Gründlichkeit geschehen. Mögen diese Hefte neben Beethoven's Geistlichen Liedern von Gellert auf den Pulten der Sänger ihren gebührenden Platz finden und behaupten!

---

Michael Praetorius, des um 1600 allgemein in Ehren gehaltenen Capellmeisters, Hofsecretairs und Priors *Musae Sioniae* sind die

Vier altdeutschen Weihnachtslieder (Leipzig, Ed. Wartig. Part. 15 Ngr., Stimmen 15 Ngr.)

entnommen und zur Ausführung in Concerten, Kirchenaufführungen, häuslichen Kreisen, sowie zur Einzelausführung eingerichtet, welche jetzt zu betrachten sind. Die Einrichtung besteht darin, dass die 4 Stimmen in der heute gebräuchlichen Weise aufgeschrieben, dieselben darunter für das Pianoforte zusammengestellt sind, um (das Einstudiren zu erleichtern und) den Solisten zu

begleiten, falls die „Einzelausführung" beliebt wird, und insbesondere in genauer Angabe des richtigen Vortrages. Nächst den allgemein gebräuchlichen Zeichen, sehen wir die von Länge und Kürze (— und ‿), ferner das einer Bindung (‿), wo Schluss und Anfang zweier Worte aus musikalischem Grunde nicht zu trennen, das der Caesur (¦), wo das Gegentheil stattzufinden hat, den Apostroph ‘(’), als eine Abart der Caesur (ein Einschnitt, der weniger trennt, als declamatorisch gliedert) und den Accent (>) zur Anwendung kommen. Man gehe die Riedel'schen Sachen durch, um die besondere Bedeutung dieser Zeichen in ihrer concreten Anwendung zu würdigen, und man wird in jedem Falle zugeben müssen, dass sie ebenso wenig überflüssig, als durch die alten ersetzbar auftreten. Noch ist als eine für die Zeitersparniss in den Proben praktische und sehr schätzbare Einrichtung zu erwähnen, dass hinter den ersten Taktstrichen der ungeraden Takte die Ziffern 1, 3, 5 u. s. f. stehen.

In dem Vorworte, welches *A* über den Stoff, *B* über den Tonsetzer sich ausspricht, finden wir unter *C* „Ausführung" so Beherzigenswerthes in so treffendem Wortausdruck von unserem Meister des Chorgesanges ausgesprochen, dass es zum Nutzen des letzteren hier wörtlich folgen möge. Es lautet:

> Der Vortrag einfacher Choralsätze ist, sofern die Ausführung eine musikalisch durchaus reine und innerlich belebte sein soll, nicht leicht, die Aufgabe eine keineswegs zu unterschätzende. Zwei Klippen sind zu meiden: einmal, langweilig zu werden, andererseits, vor lauter Feinheiten in der Einzelausführung den Gesammtausdruck nicht zu zersplittern. So viel Vortragszeichen auch in vorliegender Ausgabe angegeben sind, ihre Anwendung darf die Einfachheit der gesammten Wiedergabe durchaus nicht schädigen. Die meisten Zeichen sollen nur dazu dienen, eine natürliche, schlichte Declamation und Phrasirung festzustellen, nicht äusserliche musikalische Effecte zu begünstigen. Auf ungezwungene edle Aussprache, auf Zusammenfassen der zusammengehörigen Worte und Sätze, auf leichtes Hinfliessen des musikalischen Ergusses ist die Hauptaufmerksamkeit zu richten.

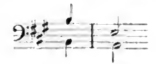
Buchstabe *D* des Vorwortes, „Programmstellung", gibt auch hier — Gleiches thut Riedel bei den anderen Sammlungen — Winke für die Zusammenstellung der zum Vortrage zu erwählenden Lieder, welche, sofern ein Concert seinem Programme nach ein möglichst aus inneren Gründen sich bildendes Ganze darstellen soll, mehr als blos praktischen Werth haben.

Die Lieder sind nicht von Praetorius componirt, sondern nur von demselben 4stimmig gesetzt worden. Haben wir also nicht Geistesproducte desselben vor uns, so lehrt die Auswahl doch, dass die Lieder ihm geistesverwandt waren. So wird uns das Recht, dieselben denn doch in eine nähere Beziehung zu ihm zu bringen.

Das erste ist das ungemein sinnige und zarte: Es ist ein Ros entsprungen. Die Rose Maria, welche das Blümlein Jesus brachte. Die in ihrer Einfalt so krystallen-klare Melodie erhält ihren Hauptreiz durch die Freiheit der Bildung, welche komischer Weise den Alten so oft abgesprochen und zopfigen Neuproducten zuweilen mit so liebenswürdiger Naivetät abgelauscht wird. Die aus Vorder- und Nachsatz bestehende Anfangsperiode besteht nämlich gleich aus fünf Takten, diese wird wiederholt. Dann tritt nach einer Viertel-Pause ein kleiner nur 2taktiger Satz ein. Wieder eine solche Pause; doch keine Wiederholung des letzteren, sondern — der ersten Periode. Noch im Nachwirken der zarten Unruhe, welche Takt 11 und 12 bringen, beginnt diese mit verzückter Anfangsnote und führt die Stimmung in die süsse Schwärmerei des Beginnes zurück.

Dem neugebornen Kindelein, No. 2, das in seiner Construction klar daliegt, bietet in der Vierstimmigkeit Grund zu Vergleichen mit der heutigen Schreibweise. Die verdeckten Quinten von Sopran und Alt von Takt 6 zu 7:

scheute Praetorius nicht, weil das *a* des Tenor die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das D dur, Takt 11, Viertel 3, zwischen E dur und A dur hat nichts Hartes, sobald die Accorde natürlich rein und nicht so ungefähr, d. h. temperirt gesungen werden; die Temperatur, so nöthig sie für die höhere Compositionstechnik war, hat in dieser Beziehung viel dazu beigetragen, die in ihren engen Grenzen Unvergängliches bietende alte Musik nicht zur Geltung kommen zu lassen. Das Achtel *d* Takt 14 reist ebenso, weniger auffällig eingeführt, als darum gerade um so erfolgreicher aus dem E dur heraus. Der Einsatz, Takt 13, A dur nach H moll, ist eine Kühnheit von wunderbarer Wirkung. Eine Schönheit auch, nicht ein Fehler, ist zu finden in dem Gange von Tenor und Bass von Takt 20 zu 21,



wo die Octaven durch verdeckte Quinten vermieden werden; desgleichen das *e* des Tenors, Takt 27, wo der Vorzug der so erreichten Stimmlage des Chores das Auffällige des Schrittes so reichlich lohnt; endlich die verdeckten Quinten und Octaven Takt 37, welche vollständig verschwinden hinter der anziehenden Kraft der Begleitung.

Den die Hirten lobten sehre, No. 3, ist das längste der Lieder. Es zählt 62 Takte, von denen nur 10 in der Mitte als Wiederholung abzuziehen sind, um die absolute Länge der Melodie zu erhalten. Trotz-

dem möchte es beim Anhören zum Schlusse wohl eher noch zu kurz erscheinen, als zu gedehnt etwa. Und doch ist das Wirkende einzig die Melodie! — getragen freilich durch die begleitenden Stimmen, deren Zuthun allerdings kein geringes ist. Prächtig ist der Schluss von Takt 51 ab im Gegensatz zu dem weicher gehaltenen mittleren Theil. Dieser Theil bringt die Cadenz Takt 23—27 nochmals dicht vor jenem, dadurch die schwunghaftere Partie Takt 37 und ff. wieder in den Rahmen des Mittelstückes fassend. Die 2 kleinen Wiederholungen im Schlusssatze, Takt 54 und 60 beginnend, die eine in der Höhe, die andere in der Tiefe, sind ganz im Sinne des dem Maassvollen, Lieblichen und Anmuthigen verwandten Charakters. Da für die Schätze der Vergangenheit verhältnissmässig so wenig geschrieben, so dürfen wir nicht müde werden, uns ihrer Schönheiten bewusst zu werden. Anfangs geben dem Gesang, dessen bald langsamer, bald schneller wogende Wellen mit Ruhestellen so wohlig, wie sinngemäss auf- und niedersteigen, den graziösen Zusammenhang die Abschlüsse auf der Dominante, die Takt 4 z. B. wieder sofort nach der Unterdominante eintritt, und die Verlängerung des Nachsatzes Takt 21 bis 27 um 2 Takte, hervorgerufen durch die ungefähre Transposition von Takt 21 und 22, gibt der Mittel-Partie etwas Sinnendes. — Gleichzeitig sei auch Dessen gedacht, was dem modernen Ohre fremdartig erscheint. So Takt 9 das Cdur, welches uns mit Eins wieder aus dem Ddur in Gdur zurückversetzt. Zuweilen sollte man versucht sein, an eine unrichtige Interpretation der musikalischen Philologen zu appelliren. Allein schön und rein gesungen, gewinnt auch dieses sichere Ergreifen der neuen Tonalität seinen eigenthümlichen Werth. In ähnlicher Weise frappiren ja oft bei Bach in den bewegtesten Gängen die Intervalle der neuen Tonart, wo man mit seinem trägeren Gehöre noch der anderen sich zu eigen gab. Noch mehr überrascht das Hmoll, Takt 19, welches, nach Amoll im Flusse der Stimmen anklingend, uns nach Ddur versetzt. Von in die Ohren fallender Wirkung ist die kühne Stimmführung des Alt Takt 53 von *cis* nach *fis*; so weich wie *cis* als Terz in Adur, so brennend klingt *fis* als solche in Ddur.

Die Melodie der 5strophigen No. 4, In Bethlehem ein Kindelein, welche des Textes halber von Riedel höchst ausdrucksvoll je fünfmal anders bezeichnet wurde, zählt nur 9 Takte; doch sind diese sage neun Takte ein Kleinod, mehr werth, denn manches Geschmeide falscher Edelsteine. Die Melodie ist zweitheilig, und ein jeder Theil zerfällt in Vorder- und Nachsatz, von denen der erste bedeutend länger ist. Man verfolge mit dem musikalischen Gefühle das Eigenthümliche dieser Construction! Ebensoviel thut aber noch die wunderbar ausdrucksvolle Begleitung dazu. Dieses Amoll, Takt 2, welches die Melodie-Spitze *e* hervorhebt, das Cdur Takt 3 im vierten Achtel, dieses Wechseln der Accorde Takt 4 vor Edur, das Cdur Takt 6, welches, zwischen den beiden Ddurs von den Stimmen so ohne Aufheben angeschlagen, das Gdur vorbereitet, in gleicher Weise das Sechszehntel *c* des Alt Takt 7, und das Emoll Takt 8. Schliesslich aber beobachte man die Freiheit und Mannichfaltigkeit der gewählten Intervalle der Melodie, wie sie in diesen engen Grenzen, in dieser kleinen Taktzahl mit jedem Schritt Neues bieten!

(Schluss folgt.)

## Berichtigung.

Lieber Herr Fritzsch!

Der II. Redactions-Bericht des „Akademischen Wagner-Vereins" (Vorort Berlin), welcher der letzten Nummer Ihres „Musikalischen Wochenblattes" beigegeben war, enthält (unter VI) einen längeren Artikel über meine „Entwickelung" u. s. w., darin sich einige biographische Unrichtigkeiten befinden, welche ich Sie freundschaftlich zu berichtigen bitte.

Dass „meine Familie auf Provinzialbühnen Schlesien's und Polen's herumgezogen" sei, habe ich schon einmal Hrn. L. Nohl zu verbessern geben müssen, da in Wahrheit meine „Familie" nie und nirgends „herumgezogen" ist, am wenigsten in „Schlesien und Polen". Auf die Gefahr hin, auf diese Weise meine Jugendgeschichte weniger interessant erscheinen zu lassen, muss ich doch auch neuerdings dabei bleiben, dass ich nie in jenen romantischen Gegenden „herumgezogen" worden, sondern stätig in meiner Heimath einfach erzogen worden bin.

Die meinem jungen Freunde Hans Richter gemachten, und in dem betreffenden Artikel mit „ " ausgeführten Mittheilungen über mich und die neunte Symphonie, möge, was die dort ihnen gegebene Form so wie ihren ganzen Charakter anbelangt, mein vortrefflicher Kapellmeister verantworten: mir war das Meiste darin sehr neu.

Bezüglich der von dem Verfasser unternommenen Berichtigung im Betreff einer, in frühen Zeiten für meinen Aufenthalt in Paris mir zugetheilten materiellen Unterstützung Meyerbeer's, befindet sich derselbe, wenn er diese in Wirklichkeit auf „kaum einige tausend Francs" sich belaufend abschätzen zu dürfen glaubt, ungefähr in einem ähnlichen Irrthume wie H. Heine, welcher die gerüchtweise Behauptung, der Pariser Postsecretär Gonin habe Meyerbeer alle seine Opern componirt, darauf reduziren zu müssen glaubte, dass Gonin etwa höchstens den vierten Akt der „Hugenotten" geschrieben habe, — wobei er sich auf die Annahme der Unparteiischen stützen mochte, dass, wenn auch nicht Alles, doch immer Etwas an Gerüchten wahr sein müsse.

Bei so mancher genauen Kenntniss der Thatsachen, von welcher jener Artikel Zeugniss giebt, bleibt ein so offenkundiges Falsum, als dass mein Rienzi „zuerst in Berlin unter Meyerbeer's Leitung zur Aufführung" gekommen sei, unbegreiflich. — Ich benutze überhaupt diese Gelegenheit, namentlich meine Freunde recht sehr zu bitten, bei Mittheilungen über mich, mein Leben und meine Handlungen, doch nur mit einiger gemeiner Vorsicht zu verfahren, zumal wenn es sich hierbei um so bedeutende Zwecke handelt, wie sie namentlich der „Akademische Wagner-Verein" als die von ihm zu erstrebenden ankündigt; wobei ich in der Hauptsache den Rath geben möchte, so wenig wie möglich von mir zu sprechen, da ich selbst nie versäume, über mich den zu Zeiten mir nöthig dünkenden Aufschluss zu geben; wogegen näheres Eingehen auf die von mir aufgestellten künstlerischen Grundsätze und Ideen, sowie geistvolle Bemühungen, diese Anderen zu verdeutlichen, gewiss der beste Weg sind, die wahre Kenntniss meiner künstlerischen Arbeiten, wie diese endlich nur durch lebenvolle Aufführungen derselben ermöglicht werden kann, vorzubereiten.

Mit herzlichem Grusse

Ihr ergebener
Richard Wagner.

Bayreuth, 29. Juli 1872.

# Feuilleton.

## Goldene Regeln für den Musiker der Gegenwart.

Von **Hermann Zopff.** *)

Willst du Carrière machen, so halte Dich nie mit Idealismus und Kunstbegeisterung auf, sondern sei fortwährend lediglich auf feine und grobe Kniffe bedacht, um Dein liebes Ich emporzubringen und Deinen Namen wohl oder übel bekannt zu machen.

Scheue daher kein Geld, um ab und zu (von Dir selbst verfasste) Lobeserhebungen über Dich in gelesene Zeitungen inseriren zu lassen; gib aber Acht, dass dieselben nicht etwa unter Delicatessen-Anzeigen paradiren, sondern vor alle anderen bezahlten Inserate kommen, sodass es aussieht, als seien es von der Redaction officiell ausgegangene Kritiken.

Uebrigens brauchst Du damit nicht zu warten, bis Dir Gelegenheit wird, an eine öffentliche Leistung von Dir anzuknüpfen. Du ladest Dir einfach ein paar Leute auf die Stube, und nun heisst es: „In einer von den ersten Kunstnotabilitäten besuchten Soirée vor eingeladenen Zuhörern führte sich Herr etc."

Will es auf diese Art noch nicht recht vorwärts gehen, so versuche es mit fingirter Polemik. Du lässt nämlich einen Artikel einrücken, in dem Du Deine Leistungen so schlecht machst, als es Dir passt, und wenige Tage darauf in den verschiedensten Blättern kräftige Entgegnungen darauf. Dieses Spiel kannst Du zum Vergnügen der Einwohner unbedenklich diverse Male fortsetzen. —

Willst Du anfangen, Compositionen zu veröffentlichen, so ahme denjenigen Hausfrauen nach, welche mit bedeutendem Bestande an Wäsche coquettiren, indem sie dieselbe sogleich vom dritten Dutzend an zeichnen; vermeide daher das fatale Op. 1, indem Du mindestens mit 10 oder 12 anfängst. Gibst Du aber ein Buch heraus, so setze auf die erste Auflage sofort „zweite, bedeutend verbesserte und vermehrte Auflage".

Hast Du aber ein Heft gewöhnlicher Lieder herausgegeben oder ein paar unbedeutende Recensionen in einem zuvorkommenden Blättchen losgelassen, so lass Dich „anerkannter" Componist oder Kritiker nennen und Deine Worte unter den Aussprüchen grosser Männer registriren. —

Willst Du in einer Stadt festen Fuss fassen, so steige in der Beletage des ersten Gasthofs ab und lade sämmtliche Leute, die etwas in Betreff Deiner Interessen zu sagen haben, zu einem splendiden Gelage ein, und wenn Du Dir sogar den Frack dazu borgen sollst. Das bringst Du Alles zehumal wieder ein. Gut ist es, wenn Du hierbei Zeitungsausschnitte von Recensionen über Dich wie rein zufällig auf dem Tische liegen oder cursiren lässt, welche Du vorher, in Papier und Lettern diversen angesehenen Zeitungen möglichst täuschend ähnlich, heimlich hast drucken lassen.

Mache überhaupt Alles, was Du durchsetzen willst, sei es Verlag oder Aufführung Deiner Sachen etc., mit den Leuten stets bei einer Batterie guter Weine ab. Wenn Du Dich vorher mit wirklich geeigneten Stücken noch so viel vergeblich abgequält hast — Du wirst Wunder erleben. — Bist Du zugleich Recensent, so suche das Renommée des einflussreichsten Sängers oder Capellmeisters, besonders wenn Du ihn mit einer bösen Skandalgeschichte in Beziehung bringen kannst, so lange und so empfindlich zu untergraben, bis derselbe in seiner Angst zu Dir kommt und Dir verspricht, die Aufführung Deiner Oper oder wessen sonst durchzusetzen. —

Trittst Du in einer Stadt als Virtuose oder Componist auf, so versäume natürlich nicht, alle Recensenten zu besuchen, schimpfe aber ja bei jedem tüchtig auf dessen Gegner. — Andererseits sorge selbstverständlich stets für wohlorganisirte Claque und Reclame.

Machst Du beim Concertvortrage einen groben Schnitzer, so sieh Dich wüthend nach dem Begleiter oder Dirigenten um, tritt mit dem Fusse mehrmals hörbar den Takt und zucke verächtlich mit den Achseln, oder lächle so freundlich das Publicum an, dass es den Fehler über Deinem naiv-liebenswürdigen Gesicht vergisst.

Sollst Du in Privatgesellschaften zum Gesange begleiten und spielst nicht fertig vom Blatt, so begleite nur Stücke, die Du Dir fest eingeübt hast, bitte jedoch, um mit überraschenden Leistungen zu imponiren, bei diesen stets vorher um Nachsicht, dass Du die Begleitung vom Blatt spielen müssest. Will man Dich dennoch zu unbekannteren nöthigen, so schütze Kopfweh, Zahnschmerzen, schlechtes Sehen, böse Finger etc. vor. —

Gehst Du ins Ausland, so ändere Deinen Namen entsprechend um, z. B. Schulze in Schulziani, oder übersetze wörtlich z. B. Grün in Verdi, Röthlich in Rossini, Schneider in Taylor, Schmidt in Fabbri, Drescher in Frappeur etc.

Hast Du angeblich ein neues Instrument erfunden, so ist Hauptsache ein imponirender Name, der zugleich den Deinigen mit unsterblich macht. Heisst Du Schulze, so nenne es Schulzophon, heisst Du Schaaf, so könnte man Dir vielleicht Schaafvichkleeide vorschlagen.

Um für möglich gebildet zu gelten, lasse Dich „Doctor" nennen, und Du wirst dann in der Regel bei Gastwirthen und anderen zuvorkommenden Leuten, welche mit Dir coquettiren wollen, sehr bald zum Professor avanciren. Oder gehe kurze Zeit nach Frankreich oder England, wo man jeden Winkellehrer „Professor" schimpft, und gib dort ein paar Stunden, um dann mit gutem Gewissen auf Deine Visitenkarte „Professor" schreiben zu können.

Oder vereinige Deine Schüler zu Hause zu einigen Ensemblestunden und nenne Dich hierauf „Director des X.'schen Gesang- oder Clavierconservatoriums". Mache auch hin und wieder eine

*) Aus Band 63 (1867) der „N. Z. f. M." abgedruckt. — Die „N. B. M." bemerkte z. Z. zu diesem Artikel des Hrn. Prof. Dr. Zopff u. A. Folgendes: „Auch sollte Hr. Z. doch billigerweise nicht gar so sarkastisch sein wollen. Er musste bedenken, dass Manches ihm selbst näher liegt, als Anderen, und dass der grössere Anstand vielleicht — auf anderer Seite zu suchen ist".

Anzeige, dass Dein Conservatorium 24 Classen enthalte, wenn Du auch in Wirklichkeit noch nicht zwei zusammengebracht hast. Melden sich Schüler in die fingirte Anstalt, so sind zufällig alle Classen besetzt, und Du siehst Dich genöthigt, sie „vorläufig" extra zu unterrichten. — Findest Du Dich zu öffentlicher Vorführung der Leistungen Deiner Schüler veranlasst, so biete Alles auf, Dich hierbei mit glänzenden fremden Federn zu schmücken, d. h. führe gute Schüler fremder Lehrer vor, sodass man sie für Deine eigenen hält, und suche zugleich einen gutmüthigen Recensenten zu gewinnen, der sich dann mit den entsprechenden Lobestiraden darüber auslässt.

Suche bei jeder „patriotischen" Gelegenheit, bei jedem Geburtstage fürstlicher Personen oder berühmter Männer Festlichkeiten zu veranstalten, damit von dem Glanze derselben auch ein Schimmer auf Dich herabfällt. Versäume auch nicht, ein Stück darauf zu componiren und aufzuführen, mit dem Du schön eingebunden (d. h. das Stück) den betreffenden hohen Personen das Haus einrennst, so lange bis sie die Widmung angenommen haben. Bringe denselben auch womöglich eine solenne Serenade. Suche zu diesem Zwecke intime Bekanntschaft von fürstlichen Küchenjungen, Barbieren, Kutschern, Kammerdienern und Balletänzerinnen. Das sind vielfach zuverlässigere Protectoren, als Prinzen und Minister. —

Willst Du als Dirigent imponiren, so corrigire in einzelne Nebenstimmen Fehler, die kein Mensch herauszuhören vermag, und rufe dann an solchen Stellen: „Falsch! Sie haben so anstatt so gespielt oder gesungen". — Verlierst Du beim Einstudiren den Context oder greifst beim Accompagniren fehl, so rufe ebenfalls „Falsch — noch einmal!"

Bist Du als Dirigent zugleich Componist, so führe von lebenden Autoren nie Etwas auf, was mehr Erfolg als Deine Sachen haben könnte, stets nur ganz mittelmässige schaale Waare; bist Du aber Virtuose, so sorge jedesmal dafür, dass vor Dir stets ein geringerer auftritt. — Wirst Du doch einmal Anstands halber genöthigt, etwas aufzuführen, was besser als Deine eigenen Fabrikate, so erkläre Dich mit grösster Liebenswürdigkeit bereit und veranstalte auch einige Proben, sorge aber zugleich für so viele Hindernisse und Schwierigkeiten, dass die Aufführung nicht zu Stande zu bringen ist. So ist es z. B. ganz angebracht, bei der ersten Probe die Tempi so zu vergreifen, dass alle Ausführenden einen Abscheu vor dem Werke bekommen. Handelt es sich um eine Clavierprobe, so spiele fortwährend so falsch, dass ein ähnliches Resultat erzielt wird. Auch ist es gut, zu erklären, die Stimmen wimmelten voller Fehler, müssten noch einmal geschrieben werden. Damit vergeht oft so viel Zeit, dass das Stück überhaupt nicht mehr vorgenommen werden kann. — Handelt es sich darum, einen neuen Componisten oder eine neue Richtung in Misscredit zu bringen, so wähle so verkehrt wie möglich das ohne jegliche Vorbereitung des Publicums unzugänglichste Werk aus. — Lassen sich diese Mittel nicht anwenden, ohne Dich verdächtig zu machen, so sorge dafür, dass am Tage der Aufführung einer der unentbehrlichsten Solisten krank wird oder betrunken ist. Kannst Du zu den Instrumenten gelangen, so suche — ganz kurz vor Beginn der Aufführung — an denselben etwas zu verderben oder verstecke die Schlüssel zu den Instrumentenkasten. Alles schon wirklich dagewesen. — Handelt es sich darum, die Oper eines Collegen zu Falle zu bringen, so wirst Du hundert Mittel finden, um lächerliche Momente herbeizuführen, z. B. Zerstreut-machen von Sängern, damit sie ihr Stichwort verfehlen, Herabhängen eines besenartig ausgefusselten Strickes vom Schnürboden, Vernageln von Thüren oder Fenstern, durch welche ein Sänger hindurchgehen oder -sehen soll, Placiren von Betrunkenen auf der Gallerie, oder von Kellnern und Barbieren, um zu zischen. Handelt es sich darum, eine Sängerin zu ruiniren, so lass im erhabensten Hauptmomente einen Hund oder eine Katze über die Bühne laufen. Noch besser ist es, wenn das Thier so abgerichtet ist, dass es sich vor die Sängerin hinsetzt und derselben andächtig zuhört. —

Wirst Du von Leuten aus dem Publicum nach einem Collegen gefragt, der Dir Concurrenz machen könnte, so ist es am besten, Du kennst ihn gar nicht. Er müsse wohl höchst unbedeutend sein, da Dir doch sonst alle Collegen von einiger Bedeutung bekannt seien, erwiederst Du mit Achselzucken.

Hast Du gegen einen Collegen mit oder ohne Ursache einen Groll gefasst, so unterlasse nicht, jede Aeusserung und Handlung desselben, welche irgend Stoff bietet, zur lächerlichen Carricatur entstellt unter die Leute zu bringen. Kannst Du aus der Gegenwart keine Blösse entdecken, so grabe etwas heraus, was derselbe vielleicht vor länger als zehn Jahren Harmloses geschrieben hat und recensire es als „Novität" (meinetwegen auch unter einer ganz falschen Rubrik, wenn gerade kein anderes Pendant für die richtige vorhanden) mit dem Bemerken, dass Dir dasselbe von mehreren Recensenten als „unter der Kritik" zurückgeschickt worden sei. — Vermagst Du an ihm in geistiger Beziehung Nichts zu bemängeln, so liege um so mehr auf der Lauer, ob Du ihn nicht in Bezug auf das „Handwerk" einmal auf einer Blösse zu ertappen vermagst, und beute eine solche (sei es auch eine von ihm unverschuldete) — alles geistig Anerkennenswerthe natürlich verschweigend — gehörig ausgeschmückt aus, um ihn in praktischer Beziehung als „Stümper" in Misscredit zu bringen. —

Lass Dir nie gutmüthig ehrliche Urtheile über Collegen abfragen. Leute aus dem Publicum lauern gewöhnlich nur darauf, um sich auf Dein Urtheil wohl oder übel berufen zu können. Entweder lobe stets Alle und Alles, so wirst Du überall als höchst „nett" und liebenswürdig gelten, oder sprich so imponirend und grossartig consequent über Alles ab, dass man voll Respect zu Dir emporblickt und zitternd kaum den Muth hat, in Deiner Gegenwart etwas vorzutragen. Nichts imponirt dem Publicum, dem Dilettanten mehr, als stets mit einem Conglomerat gelehrt klingender Phrasen um sich zu werfen, fortwährend in Ausrufen höchsten Entzückens über unsere grossen Meister ehrfurchtsvoll zu verhimmeln und auf alles Andere aus seinem Nimbus mitleidig lächelnd herabzublicken. —

# Tagesgeschichte.

## Berichte.

**Coblenz**, 2. Aug. Das diesjährige, am 28. Juli in Coblenz abgehaltene Gesangfest des Rheinischen Sängervereins gestaltete sich, gleichwie die im vorigen Jahre zu Bonn stattgehabte Versammlung der Rheinischen Sangesbrüder, zu einem erfreulichen Doppelfeste, denn es galt wiederum ein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum, und zwar das Jubiläum der Coblenzer „Concordia" zu feiern. Das Festcomité, von der schönen Bedeutung des Tages erfüllt, hatte Nichts versäumt, um das Festconcert, den Hauptact der Feier, auf das Würdigste auszustatten. Leider konnte aber, wie wir hier sogleich vorgreifend mittheilen wollen, die Haupt- und Glanznummer des trefflich angeordneten Programms, Johannes Brahms' Cantate „Rinaldo" nach dem Goethe'schen Gedichte, nur zum kleinsten Theile gegeben werden, da der Tenorist Dr. Gunz aus Hannover durch plötzliche Erkrankung unmittelbar vor dem Festconcerte die ihm zugefallene Solopartie des Werkes auszuführen behindert war. Man musste sich auf die Wiedergabe des Schlusschores dieser wundervoll poetischen, in romantischen Zaubergetauchten, nach Form und Inhalt hervorragenden Composition beschränken. Umsomehr zu bedauern, als das Werk, mit grösster Sorgfalt und Hingebung einstudirt, bereits in den Generalproben im Chor und Orchester sowie auch im Publicum eine ausserordentliche Begeisterung hervorgerufen hatte. — Abgesehen übrigens von diesem für alle Theile so beklagenswerthen Zwischenfalle, ist mit Genugthuung zu constatiren, dass das Festconcert sonst durchaus ungestört und ungetrübt verlief. Es begann mit der schwungvoll und feurig ausgeführten Ouverture zu Beethoven's „Egmont". Ihr reiheten sich zwei Chöre ohne Begleitung: Mendelssohn's „Stiftungslied" und Schumann's „Der Eidgenossen Nachtwache" an. Beide charaktervollen Gesänge wurden in vorzüglicher Weise unter Leitung des verdienten Dirigenten der Coblenzer „Con-

cordia", Hrn. Falckenberg, ausgeführt. Sodann trug Hr. Professor Wilhelmj aus Wiesbaden ein neues Violinconcert mit Orchesterbegleitung von J. Raff vor. Wer kennt nicht Wilhelmj, diesen Stern erster Grösse im Bereiche der Violinvirtuosen unserer Tage? Seine eminente Beherrschung des Instrumentes ist allgemein anerkannt, bewundert, und es hiesse Eulen nach Athen tragen, wenn man noch etwas zu seinem Lobe sagen wollte. Und dennoch müssen wir es aussprechen: Wilhelmj hat mit diesem Raff'schen Concerte eine Leistung hingestellt, die man sonder Scheu als dreizehnte den zwölf Thaten des Hercules zugesellen könnte. Man denke sich die Aufgabe, eines der schwierigsten Stücke in technischer Beziehung, unter den denkbar ungünstigsten Temperaturverhältnissen, bei einer wahrhaft unerhört tropischen Hitze, mit völliger Freiheit und Leichtigkeit, mit Feuer, übersprudelnder Kraft und dazu mit einer beneidenswerthen Frische der Empfindung darzustellen — es ist eben ein Wunder, nur erklärlich durch die Fülle der Jugendkraft und einer künstlerisch technischen Beherrschung, die in der That keine Grenzen mehr kennt. Was die Raff'sche Composition anbelangt, so vermögen wir es nicht, auf dieselbe die Anerkennung zu übertragen, welche wir dem ausübenden Künstler soeben ausgesprochen haben. Sie konnte, obwohl es ihr an einzelnen (?) interessanten Momenten nicht fehlt, ebensowenig bei Kennern wie bei Laien irgend welche Sympathie erwecken (?). Offenbar ist das Stück in der scrupulösen Laune gemacht worden, dem Spieler Gelegenheit zur Entfaltung und Ueberwindung unerhörter Schwierigkeiten zu geben. So sehr dies auch gelungen ist, so lässt sich doch im Allgemeinen durchaus der höhere Zweck einer schönen künstlerischen Wirkung vermissen, und so wird denn beim Hörer eine Verstimmung darüber erzeugt, dass man statt des gehofften Genusses eine Enttäuschung erfährt. — Sehr warm und erkenntlich wurden dagegen von dem zahlreich versammelten Publicum die beiden kleinen Solovorträge Wilhelmj's, eine von ihm componirte Romanze und die mit grossem Geschicke bewerkstelligte Transscription eines Chopin'schen Notturnos, aufgenommen. Das letztere, mit allem Liebreiz und vollendeter Grazie vorgetragen, gab zu einem da capo-Ruf Veranlassung, dem der Künstler in dankenswerther Weise Gehör gab. — Wir kehren zu den Gesangsleistungen zurück und haben zunächst eines Einzelnvortrages des Neusser Männergesangvereins unter Leitung seines verdienstvollen Dirigenten Hrn. Busch zu gedenken, der in zwei Liedern von Mendelssohn und Esser bestand. Hierauf nun folgte der Schlusschor aus dem Brahms'schen „Rinaldo", dessen mächtige, eindringliche Tonfolgen eine zündende Wirkung hervorbrachten. Eine weitere sehr anmuthende Gabe waren zwei Chöre mit Orchesterbegleitung, betitelt „Am Rhein", componirt von J. Brambach, Dirigenten der Bonner „Concordia", die den dritten Theil des Concertes eröffnete. Der talentvolle Tonsetzer, welcher schon mehrfach seine Kräfte der Männergesangcomposition mit ungewöhnlichem Erfolg gewidmet hat, bietet in diesen beiden Chören Musikstücke, die sich nicht allein durch gediegene künstlerische Bestellung, sondern, was beim Vocalsatze besonders in die Wagschale fällt, auch durch vortreffliche Klangschönheit auszeichnen. Ohne Zweifel werden sich diese frisch empfundenen und naturwahr gedachten Tonstücke schnell die Gunst der deutschen Männergesangvereine erwerben. Den Schluss des Festconcertes bildete ein „Deutscher Siegesgesang" für Männerchor und Orchester von Franz Wüllner, eine Composition, der einerseits eine gewisse Tüchtigkeit der Mache nicht abzusprechen ist, die indessen andererseits auch wieder gar keine productiven Eigenschaften verräth. Wir empfinden den Eindruck, als ob es dem Componisten vor Allem darum zu thun gewesen sei, ein möglichst kräftiges und sozusagen populäres Musikstück zu schreiben. Weder das Eine noch das Andere ist ihm gelungen. Wenn Hr. Wüllner eine schöpferische Kraft besitzt, woran wir einstweilen nicht zweifeln wollen, so hat sie ihm in diesem Falle versagt. Sein „Deutscher Siegesgesang" hat etwas gewaltsam Erzwungenes, und die Wirkung ist, dem entsprechend, eine zwar sehr lärmende, aber keine angenehme. — Wenn wir schliesslich uns gedrängt fühlen, den ausübenden Kräften des Festconcertes, namentlich aber dem Chor und dem Orchester unseren lebhaften Dank für die gespendeten Genüsse auszusprechen, die wir in der Hauptsache als vorzüglich gelungen bezeichnen dürfen, so fühlen wir auch die angenehme Pflicht, dem Festdirigenten, Hrn. Musikdirector Maszkowski, die ehrendste Anerkennung zollen zu müssen. Er hat den wesentlichsten und bedeutsamsten Antheil an dem schönen Erfolge des Festes, und gerne ergreifen wir die Veranlassung, es offen auszusprechen, dass man für die Leitung der musikalischen Aufführung kaum eine glücklichere Wahl hätte treffen können. Bekanntlich gibt es gegenwärtig nur wenige wahrhaft gute musikalische Dirigenten, und Maszkowski gehört unstreitig unter diesen wenigen zu den fähigsten. Sein gediegenes musikalisches Wissen, seine vollkommene Beherrschung der Sache, gepaart mit echter Begeisterung, Energie und einer rückhaltlosen Hingebung für die Verwirklichung des in ihm lebenden Kunstideals, sein ausserordentliches musikalisches Gedächtniss, welches ihn befähigt, die complicirtesten Compositionen ohne Zuhilfenahme der Partitur zu dirigiren — Alles dieses sind Eigenschaften, die in solch glücklicher Vereinigung nur selten anzutreffen sind. Möge es uns vergönnt sein, den trefflichen Künstler noch recht oft bei derartigen Veranlassungen am Dirigentenpulte zu sehen.

(„Rh.- u. M.-Ztg.")

**München**, 31. Juli. Die letzten drei Concerte der k. Musikschule boten eine solche Fülle des Vortrefflichen, dass es mir schwer wird, einzelne Leistungen hervorzuheben. Ich will nur in Kürze des Orchesterscherzos von Hans Bussmeyer erwähnen, da sich die Composition ebenso durch Originalität, als durch geschickte Mache auszeichnet und im echten Sinn des Wortes ein Scherzo ist. Wenn man den Flötisten durch das bekannte Sprichwort: „Was ist schrecklicher als eine Flöte?" Antwort: „Zwei", den Standpunct schwer macht, so siegten diesmal die beiden HH. Scherzer und Hager, welche das Duo von Fürstenau spielten, über den Spott. Fester Rhythmus, gleiche Technik, Aneinanderschmiegen des Tones und der Coloratur liessen an den leichten Flug fröhlicher Lerchen oder Schwalben denken. Der sehr jugendliche Clarinettist Kellner blies mit staunenswerther Virtuosität ein Concert militaire seines Lehrers C. Bärmann; doch war der bombastisch drapirten Composition, welche wir dem sonst feinfühligen Künstler nicht zugetraut hätten, kein Geschmack abzufinden. Ehrenvolle Erwähnung möge unter den Bläsern noch dem Fagottisten Hrn. Kästl zu Theil werden. — Unter den Pianistinnen gedenken wir gerne der Damen Lottner, Hübel und John, Schülerinnen des Hrn. C. Bärmann jun. Im sechsten Concert, durch welches das Schuljahr im grossen Odeonssaale in Gegenwart des Generalintendanten v. Perfall feierlich abgeschlossen wurde, erfreute man sich an einer prächtigen Concertouverture, componirt und dirigirt von Buonamici, an dem durch Hrn. Oscar Biehr aus Dresden sehr anerkennenswerth gespielten Violinconcert von Mozart, an den Schumann'schen Claviervariationen, welche Hans Bussmeyer trotz tropischer Hitze mit höchster Energie durchführte, und vor Allem an dem köstlichen Bruch'schen Violinconcert, auf welches man bisher in München vergeblich gewartet hatte, da es zur Zeit noch von keinem unserer ersten Geiger der Einstudirung für werth befunden ward. Dieselben mussten sich nun mit Recht von dem Schüler Max Hieber beschämen lassen, der das Werk mit grosser geistiger Vertiefung spielte und reichen Beifall erntete. — Die Solosängerinnen und -Sänger hatten ihre gelungene Probe bereits in der jüngst erwähnten Vorstellung der „Zauberflöte" abgelegt, doch lernten wir noch in den Damen Vida (aus Ungarn) und Müller (aus Oldenburg) höchst befriedigende Sängerinnen kennen; namentlich überraschte Letztere in der „Titus"-Arie durch die Leichtigkeit ihrer Coloratur, welche zu so reichem Stimmmaterial eine seltene Beigabe ist. Die Leistungen der Chorgesangschule zeigten sich eminent im Vortrag der contrastirenden zarten Gesänge von J. J. Maier, Brahms, Bülow und Rheinberger und des wuchtigen „Sanctus" aus der Hohen Messe in H moll von Bach. Am Schlusse des Concertes sprach Baron Perfall seine höchste Anerkennung über die Fortschritte der Schüler und Schülerinnen aus und liess die betreffenden Preis- und Belobungszeugnisse vorlesen.

M.

## Concertumschau.

**Cöln.** 1. Soirée des Tonkünstlervereins: Gmoll-Clavierquartett von Brahms, Violinsoli von Bach, Ballade von Löwe und Lieder von Hiller, Capriccio für zwei Claviere von B. Scholz. — 2. Soirée desselben Vereins: „Tasso" von Liszt (im Arrangement für zwei Claviere), Concert für zwei Violinen von Bach, Präludien für Clavier (Op. 12) von I. Seiss, Vocalwerk von Merike.

**Leipzig.** Fünfzigjährige Jubelfeier des Universitätssängervereins der Pauliner mit zwei Concerten: 1) Kirchenconcert am 6. August: „Paulus"-Ouverture von Mendelssohn, Chorwerke von J. Prätorius („Wachet auf"), Palestrina („O bone Jesu"), O. Lasso („Miserere"), Cherubini („Kyrie", „Graduale" und „Dies irae" aus dem Requiem), J. Otto („Agnus Dei"), J. Rietz („Danklied"), Mendelssohn („Domine, qui regis Israel"), Schubert („Herr unser Gott") und R. Schumann („Verzweifle nicht im Schmerzensthal"), Solovorträge der Frau Peschka-Leutner (Arie von Haydn) und der HH. F. Grützmacher (Air von Bach), Dr. Kretzschmar (Orgeltoccata von Bach) und J. Lauterbach (Arioso von Rietz). — 2) Concert am 7. Aug im Neuen Theater: Ouverture No 3 zu „Leonore" und Tripelconcert (Clavier — Hr. Reinecke, Violine — Hr. Lauterbach, Violoncell — Hr. F. Grützmacher) von Beethoven, Männerchöre mit Orchester von A. Dietrich („Morgenhymne"), G. Vierling („Zur Weinlese") und M. Bruch („Frithjof auf der See"), „Ostermorgen" für Sopransolo (Frau Peschka-Leutner) Chor und Orchester von Hiller, Männerchöre a capella von M. Bruch, v. Perfall, H. T. Petschke, C. Reinecke und V. Lachner, „Der Wanderer" von Schubert (Hr. A. Eilers).

**Mühlhausen.** Gesangfest des Thüringischen Sängerbundes mit zwei Concerten: 1) Kirchenconcert am 28 Juli: Chöre aus „Judas Maccabäus" und „Messias" von Händel und aus Psalm 42 von Mendelssohn, Sopranarie aus „Elias" von Mendelssohn und „Geistliches Lied" von Beethoven, gesungen von Frau Weise aus Gotha, Toccata und Fuge in Dmoll von Bach, vorgetragen von Hrn. G. Schreiber. — 2) Festconcert am 29. Juli: Vocalwerke von Abt, C. Reinthaler, W. Taubert, G. Schreiber, L. Fischer, R Schefter, J. Brambach, M. Bruch („Römischer Triumphgesang"), A. Wanderleb, J. Otto, G. Jansen, H. Esser und V. E. Becker, Ouverturen von Cherubini („Wasserträger") und Weber (Jubelouverture).

**Sondershausen.** 9. Lohconcert: 3. Symphonie von Mendelssohn, Ouverturen zum „Vampyr" von Marschner und zu „Hero und Leander" von Rietz, „Loreley"-Vorspiel von Bruch, Variationen aus dem Adur-Quartett von Beethoven (in mehrfacher Besetzung), Violoncellconcert von Schumann (Hr. Leop. Grützmacher). — 10. Lohconcert: Esdur Symphonie von Schumann, Andante aus der tragischen Symphonie von Schubert, Ouverture zu „Richard III." von R. Volkmann, Festouverture von J. Raff, „Gaudeamus igitur", Orchesterhumoreske von Liszt, Romanze und Caprice für Violine von A. Rubinstein (Hr. F. Fleischhauer aus Meiningen).

**Schneeberg.** Concert zum 7. Sängertag des Obererzgebirgischen Gausängerbundes am 21. Juli: Vocalwerke von Lorenz, Schnabel, Mohr und Becker, Orgelvorträge des Hrn. Böhlig (Phantasie von Kühmstedt und Sonatensatz von Merkel).

**Würzburg.** Oeffentliche Productionen des k. Musikinstitutes während des Sommersemesters 1872 (am 1. und 29 Mai, 26. Juni und 24. Juli): Symphonien von Beethoven (Cmoll), Gade (Amoll) und A. Walter (Esdur), Ouverturen von Beethoven („Coriolan" und „Fidelio"), Mozart, Weber, Mendelssohn, Cherubini, Lobe („Die Flibustier") und Fröhlich („Scipio"), „Hymne an die heilige Jungfrau" von Schubert, orchestrirt von F. Lux, Streichquintett von Mozart u. a. Instrumentalwerke; Vocalcompositionen von Händel (3 Theil aus „Messias"), Mendelssohn, Chélard, Bratsch, Ries, Fröhlich und Marschner. – Ueber die Ausführung der Orchesterwerke schreibt ein dortiger Referent u. A.: „Diese Leistungen verdienen um so grösseres Lob, als mit Ausnahme der mitwirkenden Lehrer, deren Zahl kaum 10 übersteigen wird, die grosse Masse der Orchestermitglieder aus jungen Schulseminaristen besteht, welche, bei ihrem Eintritte in das Seminar sozusagen noch eine *rudis indigestaque moles* (um mit Ovidius zu reden) vorstellend, in der schweren Kunst des Zusammenspielens im Orchester kaum genügend erfahren sein dürften, in kürzester Zeit dessenungeachtet aber zur Mitwirkung bei den verschiedenen Tonwerken schon hinlänglich befähigt sind, ein Resultat, welches, ausser dem rastlosen Bestreben der verschiedenen Musiklehrer, dem grossen Eifer und der getreuen Hingebung, welche ersichtlich alle Mitwirkenden beseelt, wohl hauptsächlich und vornehmlich der so hervorragenden Tüchtigkeit, Thätigkeit und Umsicht des allbewährten Leiters dieser Anstalt, des Hrn. J. G. Bratsch, zu verdanken ist."

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Die Strampfer'sche Operettentruppe aus Wien beschloss ihr Gesammtgastspiel im hiesigen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater am 31. Juli und begann am 1. August eine Reihe von Gastvorstellungen im Woltersdorff-Theater. Im Kroll-Theater verabschiedete sich am 29. Juli Hr. Wachtel jun. (selbstverständlich als Chapelou). Am 4. August eröffnete Hr. Riese aus Nürnberg an derselben Bühne ein Gastspiel als Eleazar in der „Jüdin". Im Königstädter Theater gastirt seit einigen Tagen ein Frl. Hoppé. Ebendaselbst debutirte am 31. Frl. Anna Milani, eine talentvolle Schülerin der Gesangsprofessorin Frau Tuczek-Herrenburger, als Donna Anna im „Don Juan". — **Dresden.** In Folge Unwohlseins einer hiesigen Sängerin wurde die auf den 31 Juli angesetzte Aufführung der „Jüdin" abgesagt und dadurch das Gastspiel des Hrn. Riese unerwartet abgebrochen. Die Vermuthung, Hr. Riese werde bereits zum September in den hiesigen Bühnenverband eintreten, hat sich leider nicht bewahrt; der Sänger ist bis Ende April 1873 an das Nürnberger Stadttheater contractlich gebunden, kann also erst Anfang Mai sein hiesiges Engagement antreten; dagegen wird er im Laufe des Monats November zu einem kurzen Gastspiel hierher zurückkehren. — **Frankfurt a. M.** Das Stadttheater wurde am 28. Juli mit Offenbach's „Orpheus" wieder eröffnet; am 30. d. M gastirte daselbst Frl. von Hasselt-Barth vom Hoftheater zu Coburg als Marie im „Waffenschmied". — **St. Petersburg.** Frl. Nilsson wird hier und in Moskau zu einem je einmonatlichen Gastspiel erwartet. — **Wien.** Das Hofoperntheater wurde am 1. August mit Gounod's „Faust" wieder eröffnet. Nächster Tage werden Frau Pauli-Markovic vom Ungarischen Nationaltheater zu Pest und Frl. Tellini vom Hoftheater zu Stuttgart hier zu einem Gastspiel eintreffen. Das gleichfalls für den Anfang dieses Monats angekündigte Auftreten des k. preuss. Kammer- und Hofopernsängers Hrn. Betz musste wegen Unwohlseins des Künstlers auf einige Zeit verschoben werden.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 3. Aug.: „Gross sind die Wogen", Lied für Männerchor von E. F. Richter; „Ich traue auf den Herrn" (Psalm 11), für Männerchor von H. Marschner. Am 4. Aug.: Offertorium von Salieri — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 7. Juli: „Gott ist mein Lied" von Beethoven (für Chor bearbeitet von H. Giehne); „Gott, mein Heil! Du bist meine Hilfe" von M. Hauptmann. Am 14. Juli: „Ave Maria" von Arcadelt; „Ave verum corpus" von Mozart. Am 21. Juli: „Ich komme vor dein Angesicht" von M. Hauptmann; „Wohl denen, die den Herrn fürchten" von Mendelssohn (für Soli und Chor bearbeitet von H. Giehne). Am 28. Juli: „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht" von Mendelssohn; „Richte mich, Gott" (Psalm 43) von demselben. — — **Dresden.** Frauenkirche am 3. Aug.: Präludium und Fuge (Adur) von S. Bach; Motette; Choralvorspiel „Was Gott thut"

von J. L. Krebs; Präludium von M. Brosig; Arie. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 4. Aug.: Messe in F nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 4. Aug.: Messe von Preindl mit Einlagen von Kempter und Krall. Dominicanerkirche am 4. Aug.: $^{3}/_{4}$-Takt-Messe in G von J. Haydn mit Einlagen von Salieri und F. Schubert. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 4. Aug.: Messe von Preindl mit Einlagen von Krall und Ziehrer.

## Opernübersicht.

(Vom 29. bis 31. Juli.)

**Leipzig.** Stadtth.: 31. Lohengrin. — **Berlin.** Kroll-Th.: 29. Postillon von Lonjumeau; 30. La Traviata; 31. Figaro's Hochzeit. Königstädt. Th.: 29. Regimentstochter; 31. Don Juan. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 30. Die Ente mit den drei Schnäbeln (Jonas); 31. Fäustling und Margarethl. — **Breslau.** Lobe-Th.: 30. Schöne Helena. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 30. Waffenschmied. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 31. Lohengrin. — **Prag.** Neustädt. Th.: 30. Nachtlager von Granada. — **Wien.** Theater an der Wien: 30 La Périchole.

## Rückblick.

Im Laufe des Monats Juli waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 41 Vorstellungen mit 13, Suppé in 22 V. m. 4, Mozart in 11 V. m. 3, Meyerbeer in 10 V. m. 5, Flotow in 10 V. m. 2, Lortzing in 7 V. m. 2, Donizetti und Verdi in je 6 V. m. je 2, Adam, Kreutzer und Wagner in je 6 V. m. je 1, Auber und Weber in je 5 V. m. je 1, Rossini in 4 V. m. 2, Bellini in 3 V. m. je 2 verschiedenen Werken, G. v. Zayts in 3 und Gonnod in 2 V. m. je einem Werke und Boieldieu, Brandl, Halévy, Hopp, Jonas, Nicolai und Schenk je einmal vertreten.

## Aufgeführte Novitäten.

Abert (J. J.), Symphonie in Cmoll. (Baden-Baden, 5. Matinée für classische Musik.)

Berlioz (H.), Pilgermarsch aus der „Harold"-Symphonie. (Ebendaselbst.)

Brahmüller (G.), Sinfonietta in Cmoll. (Elberfeld, Abonnementconcert der Langenbach'schen Capelle.)

Brahms (J.), Schlusschor aus „Rinaldo". (Coblenz, Gesangfest am 28. Juli.)

Bruch (M.), Claviertrio. (London, 3. Concert für Claviermusik von Ch. Hallé.)

— — Violinconcert. (Baden-Baden, 6. Matinée für classische Musik.)

Gade (N. W.), Symphonie No. 8. (Sondershausen, 6. Lohconcert.)

Hiller (F.), Ouverture zum „Traum in der Christnacht". (Baden-Baden, Matinée für classische Orchestermusik.)

Krüger (W.), Claviertrio. (Ebendaselbst.)

Lassen (E.), Musik zu Hebbel's Trilogie „Die Nibelungen". (Sondershausen, 6. Lohconcert.)

— — „Die heilige Nacht" (aus Gerok's „Palmblättern") für zwei Soprane, Alt, Violine und Orgel. (Jena, Concert der Singakademie am 16. Juli.)

Svendsen (J. S.), Symphonie in Ddur. (Sondershausen, 6. Lohconcert.)

Volkmann (R.), Serenade für Streichorchester [No. ?]. (Ebendaselbst.)

Weyermann (M.), Streichquartett in Dmoll und Sonate in Emoll für Pianoforte und Violine. (Berlin, Matinée zu Ehren des Autors.)

## Journalschau.

Echo No. 30. Akustische Anziehung und Abstossung. — Kunstnachrichten. — Beilage: Kugelsäulchen und Holzbuckel an Holzblasinstrumenten. Von F. W. Wernicke. — Notizen.

— — No. 31. Die heutigen Sänger und die moderne italienische Oper. — Kunstnachrichten. — Beilage: Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 31. Die Claviercompositionen Beethoven's in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe von Lebert, Faisst, Bülow. Von Dr. A. W. Ambros. — Zum Kleinkinder-Clavierunterricht. Von L. Köhler. — Der wüthende Holofernes. Kein Beweis für das Alter der Musikfeste. Von W. Tappert. — Musikalische Curiosa, aus einem alten Lexikon gezogen. Von L. Kindscher. — Nachrichten und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 32. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

### Musikalische Kannegiesserei.

Didaskalia No. 213 (bei Gelegenheit einer Erwähnung der Th. Pixis'schen Wagner-Gallerie):

„Meister Wagner ist ein gewiegter Eklektiker. Er hat mit Verstand und Schärfe, ja mit poetischer Inspiration seine Stoffe zu finden gewusst; er hat seinen poetischen Griffel und seinen musikalischen Zauberstab in das flüssige Gold der Sage getaucht und daraus zum Theil den echten, unverlierbaren Nibelungenschatz der Nation gewonnen, zum Theil dann auch von seinen eigenen geistigen Schlacken dazugethan. In Summa, die deutsche Sage war ein so unvertilgbares edles Erz, dass sie mit Wagner'scher Kunst nicht todtzumachen war, und so entstanden diese wunderbaren Zwittergeschöpfe, die „Lohengrin", „Tristan", „Nibelungen", im Gedanken zauberhaft ansprechend und mondbeglänzt, aber eines immer etwas poetisch verzweifelter als das andere, roher und gewaltsamer in der Mache, zuletzt das reine Stroh. Man konnte wahrlich sagen: zum Teufel war der Spiritus, das Phlegma war geblieben; es war so ziemlich der umgekehrte Gang als der, den von jeher wahre Genies gegangen sind" etc.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Zu den in die Tage vom 5.—8. August fallenden Festlichkeiten der fünfzigjährigen Jubelfeier des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli in Leipzig zählten auch zwei reich ausgestattete Concerte, deren Programme in der heutigen Concertumschau des Näheren erwähnt sind. — Als äussere Zeichen der Anerkennung, welche diesem Gesangverein bei dieser Gelegenheit wurden, sind u. A. eine prachtvolle, von der Universität Leipzig gestiftete Fahne und der vom sächsischen Cultusministerium angewiesene Betrag von 400 Thlr. für Anschaffung eines Concertflügels zu nennen.

* In New-York ist von der Legislatur die Bildung einer nationalen Akademie für Musik beschlossen worden.

* In Mühlhausen hat in den Tagen vom 28.—30. Juli das Gesangfest des Thüringer Sängerbundes unter einer Betheiligung von 39 Vereinen mit circa 900 Sängern stattgefunden.

* Die Wiederholung der Aufführung von R. Wagner's „Tristan und Isolde" findet nicht am 10. d. M., sondern an einem späteren Tage des August statt.

* In das Repertoire des Wiener Hofopernheaters soll demnächst Gluck's „Iphigenie auf Tauris" aufgenommen werden; auch mit Franz Schubert's Operette „Der häusliche Krieg" soll ein Wiederbelebungsversuch angestellt werden, dem wir freilich keinen grossen Erfolg versprechen können.

* Die bereits für dieses Jahr in Aussicht genommene Eröffnung des neuen Theaters zu Strassburg dürfte sich bedeutend



verzögern, da der Director dieser Bühne bei den mit den bisherigen Orchestermitgliedern (Franzosen, zum Theil bedeutenden Künstlern) behufs Wiederengagement gepflogenen Unterhandlungen auf unerfüllbare Forderungen gestossen, die Heranziehung gleich guter deutscher Kräfte aber mit bedeutenden Schwierigkeiten verknüpft ist.

* An der Pariser Grand Opéra macht gegenwärtig die Oper „Der Becher des Königs von Thule" volle Häuser. Die nächste Novität derselben Bühne dürfte Mermet's „Jeanne d'Arc" sein, welche von Kennern der Partitur als ein musikalisch werthvolles Werk bezeichnet wird.

* Die Eröffnung des neuen Stadttheaters zu Cöln ist nunmehr definitiv auf den 1. September angesetzt.

* Hr. Egger, ein lauenburgischer Musiker, dem Weber's „Freischütz" in der vorliegenden Gestalt veraltet erschien, hat diese Oper umgearbeitet.

* Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" sollen im kommenden Winter zum ersten Male in Italien inscenirt werden. Im Auftrage des Musikverlegers Lucca in Mailand hat Professor Marchesi bereits den Moser'schen Text ins Italienische übertragen.

* Frau Mallinger ist schliesslich doch noch der Berliner Hofoper erhalten worden. Der neue Contract lautet auf drei Jahre. Die ausgezeichnete Sängerin erhält in dieser Zeit 2000 Thlr Jahresgage, ein sieben Mal im Monat garantirtes Spielhonorar von à 180 Thlr. und fünfmonatlichen Urlaub pro Jahr. Die contractlichen Verbindlichkeiten, welche die Künstlerin mit den HH. Pollini und Merelli eingegangen war, sind bereits zum Theil gelöst. Berlin darf auf den Neubesitz dieser Sängerin stolz sein; derselbe wird das dortige Publicum leichter über den bevorstehenden Verlust der Frau Lucca hinwegbringen, welche sich in sehr eigenmächtiger Weise einem Engagement für New-York unterstellt hat.

* Nach der „N. Z. f. M." werden sich die drei trefflichen Künstler Frl. M. Klauwell (Gesang), Hr. Fitzenhagen (Violoncell) und Hr. Kniese (Orgel) für nächsten Monat zu einer auf verschiedene Städte berechneten Reise zusammenfinden, welche die Veranstaltung von Kirchenconcerten zum Zweck haben soll.

* Frau Seraphine Tausig, die als geachtete Pianistin bekannte Wittwe des Clavierheroen Carl Tausig, wird eine Kunstreise nach Ungarn unternehmen und zunächst in Comorn und Raab, sodann in Stuhlweissenburg, Szegedin, Arad etc. concertiren.

* Ch. Gounod hat in Folge eines Zwistes mit dem Vorstand der Alberthalle zu London seinen Posten als Dirigent der Royal-Albert-Choral-Society niedergelegt. Die Mitglieder der Gesellschaft veranstalteten zu Ehren des Scheidenden ein Concert und überreichten ihm am Schlusse desselben u. A. einen sehr werthvollen Taktstock.

* Frau Dr. Peschka-Leutner ist Anfang d. M. von Amerika nach Leipzig zurückgekehrt. Man schreibt, dass ihr von den Amerikanern ein auf die nächste Saison bez., sechs Monate berührendes Engagementsanerbieten von 100,000 Dollars gemacht worden sei. — Auch Franz Abt ist von seiner amerikanischen Triumphreise wieder nach Braunschweig zurückgekehrt und vom dortigen Männergesangverein festlich empfangen worden.

* Concertmeister Jacobsohn in Bremen hat ein Engagement bei dem renommirten Orchester von Thomas in New-York angenommen.

**Auszeichnungen.** Dem Componisten F. Gernsheim in Cöln ist vom Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha das Prädicat „Professor" verliehen worden. — Der sächsische König hat aus Anlass der fünfzigjährigen Jubelfeier des akademischen Gesangvereins St. Paulus zu Leipzig Hrn. Dr. Langer in Anerkennung der Verdienste, welche sich derselbe um das Gedeihen dieses Vereins erworben, mit dem Ritterkreuz des Albrechtordens decorirt.

**Gestorben.** Am 29. Juli starb in Basel der Musikdocent der dasigen Universität Dr. E. Hauschild. — Der ehedem sehr beliebte Operncomponist Carafa ist dieser Tage in Paris im Alter von 85 Jahren verschieden. — Der Director sämmtlicher Musikcorps der k. preuss. Garde-Regimenter, W. Wieprecht, ist am 4. d. M. in Berlin gestorben.

*Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Joachim Raff, Symphonie No. 4, in Gmoll, Op. 167.

*In Sicht:*

Julius Röntgen, Sonate für Pianoforte und Violoncell.

**Berichtigungen.**

In No. 31, S. 494, Sp. 2, 11. Z. v. o. muss es heissen „z. B. Seite 11 die erste Zeile" etc., ebenso ist etwas später „also relativ eine Quinte tiefer liegt" etc. zu lesen.

## Kritischer Anhang.

**Franz Schubert.** Ouverture zu vier Händen. Wien, J. P. Gotthard. 1 Fl. 32 kr. (25 Ngr.) — Dieselbe im Arrangement zu zwei Händen von Aug. Horn. 96 kr. (17½ Ngr.)

Dieser aus dem Nachlass Schubert's herausgegebenen, im Jahre 1817 componirten Ouverture kann eine mehr als persönlich-historische Bedeutung nicht zuerkannt werden. Sie ist leicht und flüchtig entworfen und ausgeführt und von mehr einseitig melodischem Charakter als von echt symphonischem Gehalt. Bei dem Mangel eines auf straff consequente Entwickelung dringenden symphonisch-dramatischen Kernes treten denn auch die Fugen des Baues hie und da ziemlich nackt hervor; die Vermittelung der einzelnen Theile ist eine mehr äusserliche; so die Wendung nach der Dominante in der Einleitung (nach dem *ff*), welche offenbar nur den Eintritt der tonischen Harmonie im Hauptthema des Allegro vermitteln soll; die Cadenz in der Dominante vor dem erstmaligen Eintritt des (in der Tonart der kleinen Oberterz erscheinenden) zweiten Themas kann man sogar nicht anders als unbeholfen nennen; desgleichen ist der Uebergang zur Reprise sehr kahl ausgefallen. Die Themen des Allegro (Ddur, ₵) sind, wie bereits erwähnt, mehr absolut melodisch-rhythmisch gehalten und werden von jener primitiven Begleitung getragen, bei welcher der Bass den Grundton vorschlägt und die Mittelstimmen die Harmonie nachfolgen lassen. Im Uebrigen ist dem Werke ein leichter Fluss eigen, und da auch in ihm, besonders in dem einleitenden Adagio, so manche jener melodischen und harmonischen Züge wiederkehren, welche uns Schubert's Individualität so lieb machen, so wird es immerhin von Interesse sein, dasselbe kennen zu lernen. — Das Arrangement zu zwei Händen von Aug. Horn ist, wie sich von dem auf diesem Gebiete rühmlich bekannten Bearbeiter erwarten lässt, sachgemäss und leicht spielbar hergestellt.

St.

---

**O. H. Lange.** J'y pense. Nocturne pour le Violon et Pianoforte, Op. 47. 17½ Ngr.

—— „Der Abschied des Jägers", für Bariton, Pianoforte und Horn (ad lib.), Op. 48. 17½ Ngr.

—— „Heimkehr", für eine Tenorstimme, Op. 49. 10 Ngr.

Lange's Producte lassen nicht das geringste höhere künstlerische Streben erkennen. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass sie mit einer gewissen Routine geschrieben sind, diese

ist aber für ein Op. 47, 48 oder 49 keineswegs als besonderer Vorzug zu bezeichnen. Routine allein thuts nicht. Besser ohne sie in Bezug auf Inhalt etwas Erkleckliches bieten, als mit ihr ein schon längst im Uebermaasse Verbrauchtes. Möglich, sogar wahrscheinlich, dass diese Sachen trotzdem Freunde, vielleicht viele Freunde finden werden: der Kunst sind sie völlig gleichgiltig. 7.

---

**Eugen Grüel.** Drei Impromptus für Pianoforte, Op. 2. 15 Sgr. Berlin, T. Trautwein.

**E. A. Veit.** Zwei Clavierstücke. Op. 5. Impromptu. 10 Sgr. Ebendaselbst.

Von diesen vier Impromptus gefallen uns das 1. und 2. von E. Grüel weitaus am besten. No. 1, „Sage", ist wirklich ganz in die beabsichtigte Stimmung getaucht; No 2, „Feierstunde", zeigt ebenfalls den richtigen Ton für ihre Darstellung, nur ist das Stückchen von fast zu knapper Form. Der No. 3, „Morgenempfindung", können wir nichts Besonderes nachsagen. Dieses Opus 2 des Hrn. Grüel ist im Ganzen ein hoffnungsvolles Erzeugniss, sodass man ferneren Werken dieses jungen Tonsetzers mit warmer Theilnahme entgegensehen darf. Eine grössere Selbständigkeit in dem gedanklichen Material, als jetzt noch vorhanden ist, wird die spätere Zeit gewiss noch mit sich führen. — Das Impromptu des Hrn. Veit will mehr ein dankbares Vortragsstück für den Salon sein und ist in der Art der ähnlichen Werke von Döhler, Dreischock etc. gehalten. Diesen Zweck erreicht es auch, ohne dabei dem Geschmack des grossen Publicums zu arge Concessionen zu machen. ⁂

---

**Albert Thierfelder.** „Im Mai". Charakterstück für Pianoforte, Op 5. 12½ Ngr. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Aufgewässerter Mendelssohn, ganz gewöhnliche Mache! Der Componist scheint noch wenig mit der Clavierlitteratur vertraut zu sein, er würde sonst dieses Stück, das nach keiner Seite hin einem gefühlten Bedürfniss entgegenkommt, nicht veröffentlicht haben. Mit solchem, jedem auch untalentirten Conservatoriumsschüler geläufigen Phrasenspiel ist der Kunst nicht gedient. Hoffentlich geht Hr. Thierfelder, wenn er nun einmal dem Drange zum Componiren nicht widerstehen kann, noch in sich, ehe es für ihn zu spät wird. y.

---

**M. E. Sachs.** Aus der Jugendzeit Kleine Stücke für das Pianoforte, Op. 3. 2 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Eines der wichtigsten Bildungsmomente im Lehrgange des ausübenden Musikers ist die Entwickelung der Phantasie, um die von ihm aufgefundene oder vom Componisten angedeutete Grundstimmung eines Musikstückes zur vollkommensten und verständlichsten Darstellung zu bringen. Deshalb ist es nothwendig, bei genügender technischer Fertigkeit den Schülern Gelegenheit zu geben, die Phantasie zu üben, wozu die kleinen musikalischen Bilder, dem Leben des Kindes entnommen, am besten dienen. Dabei ist aber einerseits darauf zu sehen, dass diese musikalischen Bilder im Kreise des Verständnisses und der Auffassung des Kindes liegen, also niemals solche Gegenstände oder Stimmungen behandeln, welche dem Kinde als solchen fern stehen müssen oder sollen. Muster derartiger Compositionen haben uns Th. Kullak in seinem „Kinderleben" (Op. 62 und 81) und zum grössten Theil auch R. Schumann in seinem „Album für die Jugend" (1. und 2. Abtheilung) gegeben. Andererseits muss die exacte Ausführung durch keinen zu hohen Grad der Schwierigkeit zu ermöglichen sein. Von diesen Gesichtspuncten aus haben wir die obengenannten Stücke von M. E Sachs unserer Beurtheilung zu unterziehen. Im Ganzen ist die Composition der hier gebotenen musikalischen Bilder den Ueberschriften entsprechend, obgleich es bei manchem dieser Stücke den Kindern nicht leicht werden wird, die Vorstellungen des Componisten verständnissvoll zu reproduciren. Doch ist es vor Allem ein Stück im 1. Hefte: „Das todte Schwesterlein", welches wohl in einer nicht ausschliesslich für besondere Persönlichkeiten bestimmten Sammlung unbedingt hätte wegbleiben müssen. Warum in einem fröhlichen Kindesherzen die trübe Stimmung der Erinnerung an ein geliebtes Todtes erzeugen, oder wenn keine Erinnerung da sein kann, das Kind sich in solche trübe Stimmung versetzen lassen? Wenn R. Schumann in „Erster Verlust" oder Th. Kullak in „Vögleins Tod" die Klage über den Tod eines kleinen, geliebten Thierchens malt und es dem Kinde schon hierbei nicht leicht wird, sich in diese Stimmung zu denken, so ist es ebenso unmotivirt bei R. Schumann, ein Stück wie „Armes Waisenkind", also die Darstellung des Schmerzes um die verlorenen Eltern, seinem Jugendalbum einzuverleiben, als hier beim Componisten der obengenannten Sammlung das besagte Stück. (Diese Ausstellungen sind keineswegs persönlichen Meinungen entsprungen, sondern haben sich stets bei Verwendung solcher Stücke beim Unterricht dem Ref. aufgedrängt.)

Die Stücke sind ihrer Anordnung nach bis zur zweiten Hälfte des 2. Heftes ziemlich progressiv, während die letzten sechs Stücke zu schnell in den Schwierigkeiten wachsen, also schwerlich ihrer Bestimmung gemäss „zum Gebrauche beim Unterricht von jüngeren Schülern" verwendet werden können. Nebenbei sei eines reizenden humoristischen Stückchens Erwähnung gethan. „In der Schule" bringt die buchstabirende Kinderschaar zu gelungenem Ausdruck. Schliesslich seien hier die Stücke in ihrer Reihenfolge angeführt. 1. Heft: Wiegenliedchen; Der heilige Christ; Der kleine Schmeichler; Der erste Schmerz; Bitte; Wanderliedchen; Morgengebet; Der kleine Wildfang; Lieb Schwesterlein; Liedchen; In der Schule; Das kranke Schwesterlein; Grossvaters Erzählung; Bei fremden Leuten; Das todte Schwesterlein; Vor dem Schlafengehen; Traum vom Schwesterlein; Im Märchenlande. 2. Heft: In der Schaukel; Bei Regenwetter; Lied; Wettlauf; Herber Verlust; Fröhliches Spiel im Freien; Kahnfahrt; Träumerei; Klage; Reiches Glück; Abschied; Gedenken.

Trotz unserer Aussetzungen können wir nicht umhin, die beiden Hefte der Kenntnissnahme der Lehrer und der Verwendung in geeigneten Fällen zu empfehlen. E. W. S.

---

**Rafael Joseffy.** Romanze in A dur für Pianoforte. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz. 10 Sgr.

**Robert Schaab.** Zwei Stücke für Pianoforte, Op. 83. Hamburg, Otto Hentze. 12½ Sgr.

**Rudolph Niemann.** Barcarolle für Pianoforte, Op. 13. Hamburg, H. Pohle. 17½ Sgr.

**Paul Lacombe.** Deux Idylles, Caprice chromatique et Gavotte pour Piano, Op. 11. Paris, J. Maho. 6 Frcs.

Die Romanze des Hrn. Joseffy ist in keiner Weise angethan, irgendwelche Hoffnungen auf die compositorische Zukunft ihres Autors wach zu rufen, es ergibt sich nirgends ein Merkmal, dass auf eine eigentliche Berechtigung zur Componistenlaufbahn schliessen liesse. Es kann sich nun aber einmal kein halbwegs anständiger Pianist der Beschäftigung mit dem Componiren entschlagen! — Die beiden Werke von Rob. Schaab, eine Elegie und eine Idylle, sind der Leipziger Pianistin Frl. Hertwig gewidmet. Bez. der Güte anderen uns bekannten Compositionen dieses Verfassers an Vorsprung bedeutend voraus, sind diese Pièces deshalb gleichzeitig ein unausgesprochenes Compliment für die Angewidmete, gleichsam, als habe man ihren nur auf Gutes gerichteten Geschmack gar nicht in Frage stellen dürfen. Sollen wir beide Stücke gegen einander abwägen, so möchten

wir der Elegie einen etwas grösseren Theil unserer Sympathie zugestehen, als der Idylle, die zuweilen an einigermaassen landläufige musikalische Gestalten erinnert. — Ein feines Vortragsstück ist die Barcarolle des Hrn. R. Niemann. Der Autor kennt sein Instrument, er weiss ausserdem, dass man in jetziger Zeit mit einer blossen Fingerspeise nichts mehr ausrichtet, eine Einsicht, der ein angenehmes Compositionsgeschick die Waage hält. Es wird daher sicher diesem Werkchen des Hrn. Niemann eine gute Aufnahme in clavierspielerischen Kreisen werden. — Am meisten von den oben angezeigten Heften hat uns das des Hrn. P. Lacombe gefallen. Aus allen vier Stücken leuchtet unverkennbar eine ansprechende Begabung des Autors hervor. Ein verständiger Geist gibt diesen kleinen Gebilden nach jeder Richtung hin das ihnen zukommende Gesicht. Gerade das ungesuchte Anspruchslose seines ganzen Wesens dürfte diesem Opus sinnige Freunde zuführen. Ein natürlicher Claviersatz befindet sich ganz im Einklang mit den übrigen Vorzügen dieser Stücke.

**Rudolph Niemann.** Impromptu-Polka für Pianoforte, Op. 15. 15 Ngr. Hamburg, H. Pohle.

**Carl Gerber.** Ländler-Improvisationen für Pianoforte, Op. 18. 2. Heft. 12½ Ngr. Wien, Carl Haslinger qu. Tobias.

**Max Blume.** „Den Manen der gefallenen deutschen Helden". Trauermarsch für Pianoforte, Op. 11. 10 Ngr. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.

Das leichtgeschürzte Genre des Tanzes erhält durch die Impromptu-Polka des Hrn. Niemann einen annehmbaren Zuwachs, denn sowohl die frischen, nirgends trivialen Themen, wie die bei modernem, salonfähigem Claviersatz bequeme Spielbarkeit nehmen für das Stück ein. Unter der üppig wuchernden Tanzmusik zum Vortrag im Salon macht es jedenfalls auf einen der vorderen Plätze Anspruch. — Carl Gerber's Ländler-Improvisationen bieten auch in ihrem 2. Hefte — das erstere fand im vor. Jahrg. dieses Blts. Erwähnung — nichts Aussergewöhnliches. Der Hr. Verfasser hat auch die weiteren sechs Nummern dieses 2. Heftes zum grössten Theile wieder Gräfinnen und Baronessen zugeeignet. Missgünstige Spieler dürften ihn mehr um die hohen Bekanntschaften als seines Compositionstalentes halber beneiden. — Der Trauermarsch des Hrn. Max Blume ist Sr. k. Hoheit dem Prinzen Georg von Sachsen gewidmet, und hat diese Widmung auch, soviel uns erinnerlich, seinerzeit sein Gutes für den Autor im Gefolge gehabt. Hr. Blume wird sich deshalb gewiss um so leichter über die geringen Sympathien, die wir für sein Op. 11 zu hegen vermögen, hinwegsetzen können. Wir nämlich haben noch kaum einen Trauermarsch kennen gelernt, der uns so hohl in der Erfindung erschienen wäre, wie der vorliegende. Und bei ihm handelte es sich nicht einmal um Beschaffung des Materials zu der üblichen Anzahl von Theilen, Hr. Blume begnügte sich vielmehr mit der Schöpfung von nur einer acht- und einer sechstaktigen Periode. Mit grosser Selbstgenügsamkeit wird aber die erstere, der Haupttheil, sechs Mal zu Gehör gegeben, sodass sich das in einer billigen Coda auslaufende Ganze auf vollen fünf Druckseiten repräsentirt und dadurch einen Ladenpreis von 10 Ngr. erpresst. Es müssen sonderbare Schwärmer sein, die den Werth dieses Marsches mit dem Preis desselben in Einklang bringen können. Man halte uns nicht den Titel vor; auf den Ernst desselben können wir durchaus nicht aus dem Werke schliessen.

**Georg Schmole.** Zwei Clavierstücke, Op. 2. No. 1. Wiegenlied. No. 2. Nocturne. à 15 Ngr. Dresden, L. Hoffarth.

— — Intermezzo. Clavierstück, Op. 3. 10 Ngr. Ebendaselbst.

**Robert Schaab.** La felicitation. Morceau pour le Pianoforte, Op. 84. 10 Sgr.. Hamburg, O. Hentze.

**J. Löw.** Nocturne sentimentale. Morceau caractéristique pour le Piano, Op. 97. 12½ Sgr. Hamburg, G. W. Niemeyer.

**J. Löw.** Sons eloignés. Morceau pour le Piano, Op. 93. 12½ Sgr. Ebendaselbst.

Wir versichern gleich zum Voraus, dass wir mit der Aufstellung vorstehend angezeigter Pièces durchaus nicht den Begriff einer Mustercollection verbinden. Im Gegentheil hat uns die nicht zu hohe Meinung, welche wir von diesen sämmtlichen Stücken hegen, zur nachbarlichen Anführung derselben veranlasst. — Der Name G. Schmole war uns bis dato neu. Seinem Träger möchten wir ja rathen, es mit dem Componiren doch nicht gar zu leicht zu nehmen; denn wenn ein Componist der Gegenwart mit Erstlingswerken von der Qualität des Op. 2 des Hrn. Schmole an die Oeffentlichkeit tritt, scheint uns diese Mahnung doppelt geboten. Hr. Schmole hat aber vielleicht mit Absicht darauf verzichtet, für seine tonschöpferische Begabung Interesse zu erregen und will lieber gar keinen Versuch mehr machen, aus dem simpelsten Dilettantismus herauszukommen. Wir können das nicht wissen und sind daher neugierig auf spätere Senker seiner Muse. — So hohen Opuszahlen, wie denen der HH. Schaab und Löw gegenüber, wollen wir uns bei ähnlichen Mahnungen durchaus nicht aufhalten, sondern die betr. Stücke als gewiss erwünscht für Solche bezeichnen, die der Salonmusik nicht gerade in ihren grössesten Auswüchsen huldigen. — Wir können schliesslich die Bemerkung nicht zurückhalten, dass die Erzeugnisse deutscher Componisten durch französische Aushängeschilder nicht salonfähiger werden. Oder speculiren die HH. Autoren wirklich mehr auf ein Publicum in fremdem Lande? y.

**Gustav Jansen.** Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell nach L. v. Beethoven's Pianofortesonate in Es, Op. 7. Cassel, C. Luckhardt.

Mit mehr Recht als ein Trio nach Beethoven's Sonate müsste man das genannte Werk als Arrangement der betr. Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncell betiteln, denn ein solches ist es. Wie solche Arrangements in der Regel Ergebnisse specieller Liebhabereien sind, so wird es auch nicht an Triospielern fehlen, welche die Beethoven'sche Sonate gerne einmal zur Abwechselung als Trio spielen, wenn auch vielleicht mehr zur Unterhaltung in Privatkreisen, als öffentlich. Das vorliegende Arrangement kann nun in der That diesen Zweck zu vollster Zufriedenheit der dabei Betheiligten erfüllen, da es mit so viel Geschick gemacht ist, dass man es für eine Originalcomposition halten müsste, wenn die Sonate nicht so bekannt wäre. Während wir also in Bezug auf die Verwerthung der erweiterten Mittel nichts auszusetzen haben, scheinen uns gleichwohl einige kleine Zuthaten als gegen den Geist der Composition verstossend, z. B. Seite 5, Z. 2 von oben das jedesmalige Anschlagen des vollen Accordes in der rechten Hand auf dem ersten und vierten Achtel in den drei letzten Takten. Ganz davon abgesehen, ob die Ergänzung nicht auch anders hätte sein können, so ist das Nachschlagen der Accorde auf dem 2. und 3., sowie 5. und 6. Achtel ja gerade das Begleitungsmotiv, also Dasjenige, worauf es ankommt. Dieser Fall wiederholt sich S. 11. Ferner hat Jansen im Largo, S. 16 im zweiten Takt die Septime *f* in den ersten Accord hineingebracht, die nicht nur im Original sich nicht findet, sondern auch wegen der Nähe an der Octave, welche der Violine als melodischer Ton zuertheilt ist, diese beeinträchtigt. Desgleichen ist die Violoncellstimme in den beiden letzten Takten von S. 16 eine unnöthige Veränderung des Originals.

Diese Kleinigkeiten werden natürlich die Spieler nicht stören, ihnen vielleicht gar nicht einmal auffallen; aber um von einem einigermaassen klaren kritischen Standpuncte zu reden, möchte ich sagen, dass in einem Arrangement keine noch so kleinen Zuthaten vorkommen dürfen, und dass die dennoch hier vorhandenen zu wenig zahlreich waren, um die Bearbeitung der Beethoven'schen Sonate als eine freiere Transscription für Trio erscheinen zu lassen. Eine solche setzt eine durchgehends freie und erweiterte Behandlung der zu Grunde gelegten Composition voraus. Druck und Ausstattung von Seiten der strebsamen Verlagshandlung verdienen alles Lob. W. F.

**Briefkasten.** *O. L.* in *B.* Mit uns ist Hr. M. höflicher verfahren, es handelte sich nur um eine Berichtigung, die aber schliesslich auf einem Irrthum seinerseits basirte. — *Dr. Th. H.* in *W.* Die beiden uns in Aussicht gestellten Beiträge kommen uns sehr zu Wunsch. — *B. H.* in *G.* Sie scheinen die heute mitgetheilten goldenen Regeln des Hrn. Z. schon früher gelesen und Geschmack an denselben gefunden zu haben. Wir bedauern daher! — *R. L.* in *M.* Wir müssen berichtigend nachtragen, dass das Ihnen bez. Op. nur eines der nachgefragten Lieder enthält, die anderen hingegen als Op. 8, No. 3 (Bote & Bock) und Op. 10, No. 1 (Challier) erschienen sind.

# Anzeigen.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Leipzig, den 16. August 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 34.



## Altdeutsche Melodien und Carl Riedel als Herausgeber altdeutscher Melodien.

Von **Albert Hahn**.

(Schluss.)

Es folgen nun 4 Hefte zu 3 Gesängen, von denen die beiden ersten den Titel

Altdeutsche geistliche Lieder, vierstimmig gesetzt, für den Vortrag in geistlichen Concerten, Kirchenaufführungen, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet (Leipzig, E. W. Fritzsch. Heft 1. Part. 10 Ngr. Stimmen à $2^1/_2$ Ngr. Heft 2. Part. 10 Ngr. Stimmen à $2^1/_2$ und $3^1/_4$ Ngr.)

führen und uns Anlass geben, über eines anderen und bereits länger Verstorbenen Wirken auf diesem Gebiete zu sprechen. Es ist das F. W. Arnold, welcher den mehr als historischen, nur also für die Archäologen und Philologen vorhandenen Werth erkannte und durch Herausgabe des Locheimer Liederbuches, wie von 7 Heften Volkslieder aus alter und neuer Zeit für deren Verbreitung wirkte. Das Locheimer Liederbuch, dem No. 1 — 3 des ersten Heftes entnommen worden sind, ist 1450 von einem Musikliebhaber Wölfle im niederbayrischen Dorfe Locheim angelegt und enthält die damals beliebten Gesänge, welche mithin längere und kürzere Zeit vor 1450 entstanden sein müssen.

No. 1, Lobgesang auf Christus, zeigt wieder in originaler Weise, was reine Melodik leisten kann. Nicht überraschendes Eingehen auf den Text, der nur — wie bereits mehrfach erwähnt — im Allgemeinen der musikalischen Stimmung zu entsprechen hat, keine Mitwirkung einer instrumentalen Begleitung — selbst von einem gewünschten Vorspiele, wie in No. 3, hatte der Musikliebhaber Wölfle nur die Melodie angegeben —, nur die rein melodische Gestaltung muss es thun. Allein diese Beschränkung zwang die Tondichter, in ihren Grenzen das Höchste zu erreichen. Während die Versuchung nahe liegt, mit vielem wenig zu sagen, mussten sie suchen, mit wenigem viel auszudrücken. Daher denn auch die Genialität der Melodiebildung, diese Kunst in der Führung der Singstimme, d. h. die Mannichfaltigkeit der Melodielinien, in der Construction, d. h. die Zahlenproportionen der Theile unter sich, und der Rhythmik, d. h. der Belebungen des Metrums gegen dessen ursprüngliches Gesetz. In allen diesen Beziehungen bietet diese Nummer, ein Bild sonntäglicher Stimmung, so viel, dass wir nicht darüber hinweggehen können. Heiter hebt und senkt sich die Linie Takt 1 bis 4, ein Takt wird eingeschoben, und in ähnlichem Bogen, doch mit vorgerücktem Scheitelpuncte, senkt sie sich dem Ausgangspuncte (*f*) entgegen; in rhythmisch beschwerten Schritten erhebt sie sich nur zweimal bis zum *d*, das zweite Mal sinnend und stockend, 2 Takte zum langsameren Schliessen hinzunehmend; neubelebend wirkt die Erinnerung an die metrische Grundgestalt des Anfangs dann Takt 20—23, die in den verkürzten Sätzchen von 3 und 2 Takten sich ebenfalls kenntlich macht, und anmuthig, fast behaglich, aber doch feierlich und würdereich schliessen 4 Takte in wohligem Auf- und Abwiegen.

Achtung muss man vor dem musikalischen Sinn unserer Väter des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten, wenn man annimmt, dass eine Melodie, wie die der folgenden No. 2, des Weihnachtsgesanges, zu dem ein von Luther umgearbeiteter Text genommen

ist, Gemeingut gewesen ist; denn Riedel spricht in dem Vorworte mit Recht von „gewissen rhythmischen Ungewöhnlichkeiten", welche den Vortrag nicht leicht machen. Das Wesentliche des Gesanges ist ein mannichfaltig durchgeführter Wechsel zwischen zwei Charakteren, zwischen getragenen längeren 3- bis 5taktigen und kürzeren, bis 1taktigen Sätzen, eine Kühnheit und Freiheit in der Führung der Melodie, welche aller Regel zu spotten und unmittelbar aus dem Schoosse des Genius sich fortzuspinnen scheint, und endlich eine bewundernswerthe Ausnützung des $^6/_4$-Taktes in rhythmischer Hinsicht. Dieser erscheint theils eben in seiner natürlichen metrischen Bedeutung, theils mit Synkopen so vielfach neu rhythmisirt, dass er zuweilen kaum zu erkennen ist. Riedel hat in seiner Bearbeitung dieses Moment zu mildern und doch in seiner Charakteristik zu erhalten gewusst. Da ihm nur die Melodien gegeben waren, so rührt auch der Bass von ihm her. So war ihm der grösste Raum gegeben, seine Auffassung zum Ausdruck zu bringen. Selbstverständlich kann diese nicht den modernen Geist vollständig verleugnen; denn Riedel sowohl wie Vorgänger auf anderen Gebieten — Spohr und Mozart seien als Beispiele genannt — können den Geist ihrer Zeit nicht plötzlich abstreifen. Es ist ein Anderes, in einer Zeit geboren sein, von ihrer Basis ausgehend deren Elemente verarbeiten, und, einer Zeit, die längst verflossen, sich mit Hingebung erschliessen, ihre Eigenthümlichkeiten erlauschen und dann ihr ein Spiegelleben entgegenhalten wollen. Bei solchen Bearbeitungen, zumal wenn sie ganz selbständig entstanden sind — wie etwa Mozart's Ouverture im Stile Händel's — im geringeren Maasse aber doch auch, wo sie Gegebenes, wie Riedel hier die Melodien, zum Ausgangspuncte nehmen, handelt es sich nicht darum, Altes zu ersetzen, oder dem Alten anderes Alte hinzuzufügen; sondern darum, dass die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der betreffenden Zeit glücklich begriffen, von den gleichen der eigenen Gegenwart abgesehen und nun etwas Neues geschaffen wird. Insofern, als das, woran die Zeit des Bearbeiters gewöhnt ist, vermieden wird, löst sich das Werk von seiner Entstehungszeit ab; darum aber wird es nicht thatsächlich eines der anderen. Solche Werke sind in Folge des Zusammenhanges mit den Zeitgenossen für diese eine bequeme Brücke, um zu der vergangenen Schöne hinüber zu gelangen und deshalb nicht nur als interessante, sondern von diesem Standpuncte gerade auch als höchst verdienstvolle Arbeiten aufzunehmen. — Wir würden dem Leser die Stellen herausnehmen, welche die Gesänge in ihrer Bearbeitung von den alten unterscheiden, wenn wir damit etwas Neues brächten. Solche sind aber Dem entsprechend, was wir gewöhnt sind, und werden dem des Alten Kundigen selbst auffindbar sein; wogegen dem Unkundigeren die Aufführung und Berücksichtigung derselben leicht eine falche Anschauung gewähren könnte. Denn das moderne Element tritt nicht etwa störend dazwischen, wie es das Herausheben einzelner Schritte, Accorde etc. vermuthen lassen könnte, sondern es ist dem Ganzen so angehörig, wie ein Metall der Legirung. Es kann nicht herausgeschieden werden, ohne das Ganze aufzuheben, wie ein legirtes Metall nur so lange dasselbe bleibt, als ihm nicht von seinen Bestandtheilen etwa eines genommen oder modificirt wird.

Da der vollendete a capella-Gesang nur einem ausgezeichneten Chore so geräth, dass es rathsam ist, so Schwieriges wie die Einführung ungewohnter Musik zu unternehmen, so ist zu empfehlen, die Gesänge mit Streichquartett-Begleitung zu machen. Die Angabe der Vorspiele in No. 3, dem Passionsgebet, wie Anderes bei No. 2 deuten darauf, dass die Gesänge auch damals mit Instrumentalbegleitung gemacht wurden. No. 3 war ursprünglich ein Tischgebet; doch hat Riedel hier diesen Text beliebt, weil jenes seiner äusseren Fassung nach für den vorliegenden Plan, das Publicum für die altdeutsche Vocalmusik zu interessiren, zu fremdartig schien. Als Passionsgebet ist es dem Charakter nach voll Demuth und milden, ziemlich allgemeinen Wehgefühles. Interessant sind in der Construction die Verlängerung der 4taktigen Glieder zu solchen von 5, die zwei Sätze von 2 und 3 Takten an dem Schlusse und die Cadenzen nach *f* und *c* Takt 26, 38 und 40, wodurch der Abschluss besonders wirksam wieder zum *d* leitet. Dieses Lied, wie übrigens fast alle, darf besonders nicht zu langsam genommen werden, damit die Zeichnung der Melodie dem Musiksinne gegenwärtig bleibt. Bei der geistvollen, dem Sinne nie erschwerend zur Seite tretenden, ihn aber tiefer deutenden und reicher noch ausstattenden harmonischen Begleitung Riedel's ist das zumal zu berücksichtigen, und es ist Aufgabe des Dirigenten, das harmonische Element noch neben den vorgeschriebenen Zeichen in das richtige Verhältniss zur Melodie zu bringen.

Das 2. Heft bringt in No. 4, Gottes Edelknabe, eine äusserst gelungene Bearbeitung einer altdeutschen Volksmelodie. Zuerst wird sie ohne Bass vorgetragen, dann vom vollen Chor in neuer Harmonisirung, und zum Schluss mit einer figurativen Variirung resp. Einleitung des Anfangs der beiden Hälften, was dem Sinne der dritten Strophe sehr wohl entspricht. Von dieser Nummer gilt vorzugsweise, was über Riedel's rühmenswerthe Bearbeitung gesagt wurde.

Die mystische Rose aus dem Münchener Gesangbuche 1586, eine Melodie von nur 14 Takten, die sich als Summa von 4+4+3+3 ergeben, erhält in ihrer harmonisch zwischen F dur und D moll schweifenden Behandlung ein unbestimmtes Element, welches dem Texte namentlich wohlansteht.

Besonders eindringlich ist die Melodie zu No. 6, Christi Leiden, durch die allmähliche Anwendung der Chorstimmen geworden. Zuerst ist das Straubing'sche An-Sing-Lied von 1590 nur von Bass I und II, dann von je 2 Bässen und Tenören und drittens zuerst vom vollen Chor zu singen. Von schönen Bässen rein und den Zeichen gemäss, welche hier besonders wirksam sind, vorgetragen, wirkt die Melodie, deren Schönheit

nach dem vielen Gesagten keiner näheren Analyse mehr bedarf, sogleich wie ein Blick in die Nacht des Elendes und Wehes. Weicher kleidet sich der Schmerz ein, da die Tenöre hinzutreten (wo die declamatorischen Accente Takt 17 und 21 wohl zu berücksichtigen sind); in der Fülle des ganzen Chores quillt es hervor, alles Weh und Jammergefühl im Gedanken an das grösste Trauerspiel der Culturgeschichte, wie wenn die Erde ihre Starrheit verlöre und aus den Festen zu gehen drohte. — Doch irren wir nicht weiter mit Bildern von der Musik ab und hinüber in das fremde Gebiet der phantastischen Gefühlsmalerei, sondern begnügen wir uns! Wo ein Chor so weit vorgeschritten ist, dass er diese Lieder den allerdings hoch gestellten Anforderungen Riedel's gemäss bezwingen kann, da säume man nicht, zu ihnen zu greifen. Der Umgang mit ihnen wird sicheren Genuss bringen und den musikalischen Horizont erweitern.

---

Die letzte Sammlung, welche uns beschäftigt, ist

Geistlicher Liedercyklus, zusammengestellt aus Gesängen des Heinrich von Laufenberg, für 4stimmigen Chor gesetzt, für den Vortrag in geistlichen Concerten, Kirchenmusiken, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet etc. (Leipzig, E. W. Fritzsch. Heft 3. Part. 10 Ngr., Stimmen zu 3¾ und 5 Ngr. Heft 4. Part. 10 Ngr., Stimmen zu 1¼ und 2½ Ngr.)

Die Lieder sind aus einem jetzt vielleicht verbrannten Strassburger Codex von Herrn E. Schure, oder, wie der Name französisch zugerichtet worden, Schuré, genau copirt. Im Allgemeinen gilt für sie das über ihre Vorgänger in Heft 1 und 2 Gesagte. Wir wollen sie nur jedoch einzeln noch Revue passiren lassen.

No. 7, Weihnachtslied aus 1430 — die Lieder alle waren etwa 1400—1450 Gemeingut — besteht aus 2taktigen Sätzchen, welche alle motivisch enden, wie überhaupt das Motiv der fallenden Secunde durchgeht. Riedel hat wiederum durch Wechsel der Stimmbesetzung und der Harmonisirung den Strophen Reiz gegeben und ausserdem über den sehr weichen und in der tiefen Lage leicht etwas passiv erklingen mögenden Schluss einen contrapunctirenden Solosopran gelegt, der sich sehr anmuthig einfügt. —

Mit grossem Glücke ist in Jesus, der Lehrer, No. 8, der dreitheilige Takt an zwei Stellen, deren Text an den „Herren" erinnert, in den zweitheiligen umgeändert. Sie treten dadurch ruhiger, würdiger und feierlicher dem Anderen gegenüber, und es wird das besonders im Texte Hervorzuhebende um so mehr kenntlich, da es nicht dieselbe, sondern zwei verschiedene Stellen betrifft. Auch diese Melodie schliesst weich ab, doch ist das Ende von ganz eigenthümlicher Wirkung, weil das in Bdur beginnende Stück in Gdur zum Abschluss gebracht wird. Der Uebergang in die parallele Molltonart, der etwas sich Bescheidendes, demüthig sich Ergebendes hat, ist uns schon mehrfach an Schlüssen entgegengetreten. Der Ergebung gesellt sich ein Blick des Hoffens im Entsagen, wobei sich die Harmonie zum Dur klärt. Die dritte Strophe, welche „nach Befinden weggelassen" werden kann, scheint uns ihres durch die Bearbeitung eingeflössten neuen frischeren Lebens halber denn doch des Weglassens durchaus nicht werth, d. h. man singe sie.

Auch No. 9, Blick von hinnen, ist durch die Bearbeitung der drei Strophen in ihrer Verschiedenartigkeit ausdrucksvoll angepasst. Die erste vermahnt die Seele, den Blick von hinnen zu kehren, sie ist wechselnd mit bewegterer Figuration ausgeführt; die zweite dagegen, auch „Bewegter" überschrieben, —„Die Welt geht in der Sünden Nacht", so beginnt sie — wogt in allen Stimmen ruhelos auf und nieder; während die dritte, „Gott führt dich" anhebend, choralmässig Ruhe und Frieden athmet. Auch hier steht der Schluss bei unverkennbarer Hinneigung zum Fdur in Dmoll. —

Die erste Nummer (10) des letzten Heftes: Jesus der Seelenfreund, für Frauenstimmen gesetzt, bezeugt ihren Ursprung aus 1421 sogleich durch das tonale Verhältniss. Sie beginnt in Ddur, neigt sich aber sofort ganz entschieden zu Adur, in welchem sie auch schliesst. Ja man könnte in moderner Schreibart das Lied sehr wohl als ganz, also von Anfang an, der Tonart Adur gehörig ansehen. Hierbei würde nicht einmal der Zusammenhang mit Ddur als Hinneigung zur Unterdominante auffällig werden. Man muss annehmen, dass die Tonart damals kein in unserem Sinne bindendes Moment darstellte, wie Helmholtz in seinem Excurse auf das Gebiet der Musiktheorie dieses auch jener Periode zuschreibt. Dieses Schalten mit den Tonarten ist übrigens unserer Zeit auch nicht ganz fremd, indem die moderne Litteratur Beispiele für ein Schliessen in einer anderen als der Anfangstonart aufweist. Was hier aber vereinzelt auftritt, das scheint früher nicht ungewöhnlich gewesen zu sein, und was man heute nur in ganz ausnahmsweisen Fällen musikalisch zu verwerthen weiss, das hatte der Stil jener Periode in viel ausgedehnterem Maasse zur Anwendung zu bringen gewusst. Riedel hat es meisterhaft verstanden, das Ddur als Ausgangspunct, Grundlage und Beziehung mehr oder minder klar hervortreten zu lassen. Dieses tonale Wesen der nur 6 Töne umspannenden Melodie unschuldiger und rührender Schönheit kommt durch die Klangfarbe des Frauenchors noch mehr zur Geltung. Die Ausführung in dieser Bearbeitung ist nicht leicht, doch lohnend.

Heimweh, d. i. nach dem „Daheim, im Himmelreich", so heisst die nur 8 Takte zählende No. 11, deren erste Hälfte in Adur, die zweite in Fismoll steht. Der Aufschwung der dritten Strophe wird durch den allmählichen Aufbau des Chores mit den aus der Tiefe her einzeln *forte* einsetzenden Stimmen glanzvoll eingeleitet, die vierte und letzte dagegen: „Ade, Welt" beginnt mit der Melodie solo und endigt Chor und solo „sehr langsam" und sanft, gleichsam Abschied nehmend und zu einer besseren Welt hinschwindend.

Zum Schlusse begegnet uns in No. 12, dem Engel-

spiel, eines der beliebtesten Lieder. Der Text erzählt von der Engel und der Heiligen Freude im Himmelreich und des Herren Wort der Verheissung dieses Reiches. Auch dieses, dessen rhythmisches Motiv $^3/_4$ ist, beginnt in G dur und endet mit *e-fis*. Riedel schliesst in der ersten Strophe mit H-, der zweiten Fis- und der letzten zuerst mit D dur, lässt dann aber im „Amen" noch wiederum Fis- und H dur ertönen. —

So hätten wir jetzt die sämmtlichen Melodien mehr oder minder eingehend durchgesprochen; und es bleibt zum Schlusse nun des Allgemeinen nichts Neues mehr hinzuzufügen, da stets von dem vorliegenden concreten Falle sogleich zum Allgemeinen fortgeschlossen wurde. Es war dies der bequemste Weg, um bei einer Materie, welche den Meisten naturgemäss ferner liegt, schnellstens zum Einverständnisse zu kommen.

Die Melodien jener Zeit sind also nicht mit denen der unserigen zu vergleichen. Ungebunden durch die schematischeren Gesetze der Symmetrie und Tonalität einerseits, andererseits in weniger enger Verbindung mit dem Worte und ganz auf sich selbst angewiesen, sind sie von hohem Interesse für die Musik. Nur meine der Musikfreund nicht, ihr Wesen müsse sich ihm ebenso schnell erschliessen, wie das irgend welcher modernen Melodien, in denen das Meiste ihm schon tausende von Malen in die Ohren geklungen. Will er unparteiisch prüfen, wie die altdeutsche Melodik auf ihn einwirkt, so gebe er sich zuerst vertrauensvoll dem ernsten Studium hin, deren charakteristische Schönheit herauszufinden. Trete er mit günstigem, wenn schon „absichtlichem" Vorurtheile hinzu! Sicher wird aus dem künstlichen Vorurtheile bald eine natürliche Neigung zu diesen originellen und vielsagenden Sängen hervorgehen.

Riedel aber, dem unermüdlichen Dirigenten, dem für die Kunstpflege nach allen Seiten hin mit hingebender Objectivität thätigen Künstler gebührt Anerkennung für diese Arbeiten, durch welche er den der Vocalmusik Ergebenen die Pforte zu einem lange verschlossenen Tempel wieder eröffnet und den Wolkenschleier vor einem der schönsten Horizonte unseres Musikhimmels aufs Neue durchbricht.

---

## Kritik.

**Heinrich von Herzogenberg.** Phantastische Tänze für das Pianoforte, Op. 9. Wien, J. P. Gotthard. 1 Fl. 20 Kr. (22½ Ngr.)

Herzogenberg ist in d. Bl. schon öfter genannt und als ein Künstler von entschiedener Begabung bezeichnet worden. Als ein solcher gibt er sich unzweifelhaft auch in dem vorliegenden Werke kund. Er erscheint darin als ein Vertreter der Schumann'schen Geistesrichtung, specieller der in Brahms' Instrumentalwerken sich darstellenden Abzweigung oder Weiterbildung derselben. Dieselbe charakterisirt sich durch eine Steigerung der in Schumann hervortretenden Gegensätze: des Phantastisch-Leidenschaftlichen, Nächtig-Spukhaften und des Schwärmerisch-Innigen, des Zarten, der Gefühlsweichheit, sowie des in Gegensätzen sich ergehenden Humors; was die formelle Seite betrifft, durch die über Schumann noch hinausgehende grössere Kunst, freilich auch mitunter Künstlichkeit der Factur und der Technik, durch die sorgfältige, thematisch beziehungsvolle Durchbildung des Details, wie sie einem an „inneren Stimmen" reichen Stimmungsleben entspricht. Innerhalb dieser Richtung ist der Entfaltung einer bez. selbständigen Individualität hinreichender Spielraum gegeben. Und so stellt sich auch Herzogenberg als eine auf eigenen Füssen stehende, mit Erfindungskraft begabte Individualität dar. Die Bezeichnung „Tänze" für die vorliegenden Stücke ist natürlich in einem umfassenderen, als dem conventionellen Sinne angewendet. Mit der Tanzform haben dieselben den kleineren Rahmen, die regelmässige Gliederung und die Consequenz der Bewegung gemein; ihr Inhalt dagegen ist phantastisch frei und durch keine Rücksicht auf den ursprünglichen Charakter der Form gebunden, worauf auch schon die Mannichfaltigkeit der Tempi, vom schnellsten bis zum langsamen, hinweist. Die Stücke sind prägnant, von entschieden ausgeprägtem Charakter und von hohem musikalischen Interesse. No. 1 (Rasch, F moll, $^2/_4$) hat vorwiegend einen spukhaft vorbeihuschenden Charakter. No. 2 (Zart, nicht schnell, C dur, $^3/_4$) ist anmuthig und naiv-innig empfunden. In No. 3 (Frisch, D dur, $^2/_4$) wechselt eine pathetisch kräftige, vornehmlich mit den Mitteln der Diatonik dargestellte Stimmung mit zarteren, in leicht schwebender Bewegung gehaltenen und in der Melodik der Durchgangs- und Vorhaltsnoten sich bedienenden Momenten. No. 4 (Mässig, H moll, $^3/_4$) zeigt in der Begleitung Polonaisen-Rhythmus, während die melancholisch-sehnsüchtig aufstrebende Melodie sich regelmässig auf dem 3. Viertel des 2. Taktes sinnend unterbricht. No. 5 (Ziemlich langsam, As dur, $^3/_4$) ist ruhig contemplativ gehalten. No. 6 (Langsam, Fis dur, $^2/_4$) ist ein sehr zart empfundenes und eigenthümlich angelegtes Stück; und zwar in der Weise, dass eine anmuthige Sechszehntelfigur fortwährend mit Achtel- und Viertelaccorden, die in ihren Vorhaltbildungen wie fragend anklingen, alterniren. Mit No. 7 (Munter, F dur, $^3/_4$) können wir uns nur zum Theil einverstanden erklären. Der Haupttheil verläuft in munterer (wenn auch immer von romantischem Zwielicht beleuchteter), nobel figurirter und eigenthümlich rhythmisirter Weise; in der Mittelpartie aber häufen sich die alterirten und durchgehenden Accordbildungen so, dass die modulatorischen Umrisse und Farben fast ganz in Grau verschwimmen. Es soll nicht damit gesagt sein, dass der Componist hier ge-

düftelt und experimentirt habe; eine innere Consequenz aller dieser Gestaltungen ist nicht abzuleugnen, sie rechtfertigen sich durch die ihnen innewohnende und solche Mittel nun einmal erfordernde Stimmung; eine andere Frage aber ist es, ob nicht diese Stimmung selbst gar zu exclusiver, subjectiver Natur ist. — Diese eine Ausstellung soll uns jedoch nicht abhalten, das ganze Heft der Beachtung der Clavierspieler aufs Wärmste zu empfehlen. **St.**

---

**Josef Rheinberger.** Drei Männerchöre. Op. 44. 1. Jung Werner. 2. Alt Heidelberg. 3. Tragische Geschichte. Leipzig, Rob. Forberg. (Einzeln erschienen.)

Das Repertoire des Männergesanges hat durch die vorliegenden Gesänge, welche sämmtlich schwungvoll, frisch empfunden, von trefflicher Charakteristik und dabei leicht ausführbar sind, eine sehr schätzenswerthe Bereicherung erhalten. Im 1. Liede wird in einem zarten *Andante* die romantische Maiennacht mit den anmuthigsten Farben ausgemalt, und in diese hinein lässt im folgenden *Vivo* der glückliche Werner sein lebensfrohes Lied im *unisono* (wodurch der Chor gleichsam als eine Persönlichkeit aufgefasst ist) erschallen, bis am Schluss zu den Worten: „Feinslieb, ich thu dich grüssen" in sehr wirkungsvoller Weise wieder die Vierstimmigkeit eintritt. Ein sehr frisches und markiges Lied ist auch das 2. Ganz köstlichen Humor aber entwickelt der Componist im 3. Liede, worin der Philister vergebliche Anstrengungen macht, seinen Zopf, der ihm hinten anhängt, nicht merken zu lassen. Von sehr komischer Wirkung ist es u. A., wie auf Seite 8, Takt 3 der Bass auf derselben Grundlage der Tenöre vom *f* nach dem *a* chromatisch emporstrebt, bald aber wieder ermattet und bis zum *e* hinabsinkt; höchst ergötzlich sind die hierauf folgenden philisterhaften Sequenzen und dann der weinerliche Querstand (Seite 9, Takt 7 und 8) in den Tenören auf der hierzu gewählten harmonischen Grundlage. Einen tragikomischen Abschluss erhält das Lied durch das letzte Maestoso-Sätzchen, das fast wie eine trübselige Moral klingt. — Dass die Komik dieses Liedes eine durchaus noble, künstlerische ist und nichts gemein hat mit den albernen Wippchen und Schnippchen, wie sie in der neueren Männergesanglitteratur epidemisch geworden sind, darf bei einem Componisten wie Rheinberger wohl kaum betont werden. **Oo.**

---

# Feuilleton.

## Der wüthende Holofernes,

**kein** Beweis für das Alter der Musikfeste.*)

Die „Dresdener Abendzeitung" brachte in den letzten Monaten des Jahres 1821 drei Humoresken von einem bis dahin gänzlich unbekannten Schriftsteller: C. Weisflog. Der Verfasser, 1770 in Sagan (Niederschlesien) geboren, ein tüchtiger Jurist, war zuletzt Gerichtsdirector in seiner Vaterstadt; im Bade Warmbrunn starb er 1828**). Bereits 1819 machte Weisflog die Bekanntschaft E. T. A. Hoffmann's; es wird behauptet, die Berührung mit diesem seltsamen Manne habe ihn veranlasst, noch im späteren Lebensalter die Feder zu ergreifen. Die erste Zusendung an den Redacteur Th. Hell — sie ist datirt vom 10. November 1821 — enthielt u. A. eine Satyre gegen die Monstre-Concerte, welche damals Mode zu werden anfingen; sie führt den Titel: „Der wüthende Holofernes" und gelangte in den Nummern 311 und 312 der oben genannten Zeitschrift zum Abdruck. Irre geführt durch den etwas alterthümlich gefärbten Stil, haben flüchtige Leser (aber nur solche!) besagten Scherz ganz ernst genommen und eine wahre Begebenheit als Grundlage vorausgesetzt. Den Faselanten gehört die Welt, soweit die Druckerschwärze reicht, wir dürfen uns also nicht wundern, dass seit 50 Jahren Unzählige auf den Leim gegangen sind und den „wüthenden Holofernes" zu einer Seeschlange gemacht haben, die in ewiger Jugend immer wieder auftaucht. Zuerst liess sich P. H. Hilscher dupiren; er behandelt in seinem „Sammler für Geschichte und Alterthum, Kunst und Natur im Elbthale, Dresden, 1837" den Spass als eine historisch verbürgte Thatsache, freilich ohne irgend eine Quelle anzuführen.***) Ortlepp nahm 1841 mehrere Phantasiestücke Weisflog's in sein „Grosses Vocal- und Instrumentalconcert" auf; der Name des Verfassers ist im Register zum 10. Bändchen genannt. Die Musikzeitung „Echo" (Jahrgang 1859, No. 48 und 49) druckt den Aufsatz wörtlich als Leitartikel ab. Aus der Notiz: „Mitgetheilt von Ortlepp", geht hervor, dass „Echo" das Register nicht gelesen hat.

Nach Verlauf von 9 Jahren — es war im Juli 1868, die Sonne stand gerade im Zeichen der sauren Gurke — überraschte „Echo" die musikalische Welt durch folgende Notiz: (Das Alter der Musikfeste.) Musikfeste im grossen Maassstabe gab es bereits vor Jahrhunderten. Kurfürst Johann Georg von Sachsen (!) veranstaltete am 13. Juni 1615 (!!) ein Monstre-Concert in Dresden (!!!), bei dem eine Art von Oratorium „Holofernes" zur Aufführung kam u. s. w. Weisflog spricht wohl von Kurfürstl. Gnaden, nirgends ist von Johann Georg von Sachsen die Rede, ebenso wenig ist Dresden als Schauplatz genannt. Das Datum ferner war auch nicht richtig. Weisflog gibt den Margarethentag an, das ist der 13. Juli! Mit allen Sach-, Schreib- und Druckfehlern wanderte nun die „interessante Notiz" fast durch sämmtliche Zeitungen, musikalische und politische. Zehn Wochen später — die Hundstage waren längst vorüber — beklagt sich „Echo" über Raub und Diebstahl, weil überall das „Wiener Fremdenblatt" als Fundgrube genannt war. „Die Anekdote haben wir zuerst gebracht!!" Aha! Anekdote! Diese Degradation geschah auf meine Veranlassung; ich hatte nämlich die Verwunderung darüber nicht unterdrücken mögen, dass Jemand den Inhalt der Weisflog'schen Satyre für baare Münze nehmen könne, und ausserdem gedroht, all den Fabulanten scharf zu Leibe zu gehen. Der verlegene Mitarbeiter berief sich auf eine musikalische Autorität Dresdens: Moritz Fürstenau. Es war mir damals nicht möglich, das nothwendige Material zusammenzubringen, ich liess die Sache auf sich beruhen und lachte über die gedankenlose Welt, der man jeden beliebigen Unsinn aufbinden kann.

Nach 4 Jahren werde ich von Neuem an die alte Geschichte erinnert. Ein Herr Dregert schreibt im „Echo" Ende Juli über die Kanone als Concertinstrument, und — hurrah! die See-

---

*) Aus der „N. B. M.-Z." vom 31. Juli d. J. abgedruckt. D. Red.

**) Seine gesammelten „Phantasiestücke und Historien" erschienen bei Arnoldi in Leipzig, 1830 angeblich in zweiter Auflage.

***) Mittheilung des Hrn. Fürstenau in Dresden.

schlange war da! Natürlich mit allen Sach-, Schreib- und Druckfehlern! „Bei der Aufführung des „Holofernes" Anno 1615 hat man grosse Mörser abgefeuert", citirt der Verfasser, vgl. „Echo", Jahrgang 1868, No. 27! Nach Weisflog waren es „Karthaunen, künstlich in Dmoll gestimmt". *C'est égal!*

Nun wende ich mich endlich an Hrn. Fürstenau mit der Frage: ob ihm vielleicht irgend ein Vorkommniss aus der Musikgeschichte Dresdens bekannt sei, welches Veranlassung zu Weisflog's Humoreske gegeben haben könne. Die Antwort lautet: Im Juli 1615 war der Kurfürst gar nicht in Dresden. Nach dem Hofjournal verliess er die Stadt am 2. Mai und kehrte erst am 26. August zurück. Am 13. Juli 1615 „lag der Hof stille" in Neukirchen und hielt 2 Hirschjagden. Hr. Fürstenau bemerkt nebenher, dass er bereits vor Jahren gegen den „Schwindel vom Holofernes" zu Felde gezogen sei; wo? und wann? sei ihm jedoch entfallen.

Jetzt kommts aber sehr schlimm! Denn wenn auch die „Gartenlaube" anfängt, ihrer Million gläubiger Leser solche Schnurren zu erzählen, dann hört Alles auf. Die Nummer 29 des laufenden Jahrgangs enthält mit dem Motto „Nichts Neues unter der Sonne" die Mähr von Holofernes! Ich weiss zur Entschuldigung des unbekannten Einsenders nichts beizubringen; er hat augenscheinlich das Weisflog'sche Original gekannt, dasselbe aber unverantwortlich stümperhaft — modificirt. Zu welchem Zwecke, ist nirgends ersichtlich.

An einer anderen Stelle gedenke ich ausführlich auf diesen Gegenstand zurückzukommen. Weil die „Neue Berliner Musikzeitung" das erste Fachblatt war, welches der „Gartenlaube" den Artikel nachgedruckt hat, mag sie der Seeschlange auch den ersten Streich versetzen. Wilhelm Tappert.

---

## Kunst und Künstler.

Ein Aphorismencyklus, zusammengestellt von **C. K.**

2. Folge.

— Nicht Jeder vermag das Erhabene vorzuempfinden;
Aber ein Tropf, wers nicht nachzuempfinden vermag.
August Graf von Platen.

* * *

Nach der Kraft gibt es nichts so Hohes als ihre Beherrschung. Jean Paul.

* * *

Man sollte nie einen grossen Mann einiger eigenthümlichen Fehler wegen tadeln. Wenn letztere allerdings auch gerügt zu werden verdienen, so kann dessenungeachtet der Mann doch hochachtungswerth bleiben; denn es gibt Fehler, die, nur starken Geistern eigen, von Schwächlingen gar nicht begangen werden können. H. Ney.

* * *

Jede Schönheit, wie jeder höhere Genuss fordern ihren bestimmten Standpunct, von welchem sie empfangen sein wollen. Heinrich Martin (Jäncke).

* * *

So gewiss sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als todter Buchstabe, so gewiss wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze. Schiller.

* * *

Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister;
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
Zerging in Dunst
Das heilge römsche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heilge deutsche Kunst.
Richard Wagner.

* * *

Mit dem Leben in einem Kunstwerke, wie man es als Geist, Gehalt, Ausdruck versteht, ist es allein nicht gethan, es muss sich auch als ein gesetzliches Leben offenbaren. J. C. Lobe.

* * *

Der schönste Zeuge deiner Schöpfungen ist: was du aus deiner eigenen Kraft geworden. Heinrich Martin (Jäncke).

* * *

Weisst du, wodurch stets sinke die Kunst? Durch Schmieren und Unfleiss:
Aerger als selbst Ohnmacht schadet das Sudelgeschlecht.
August Graf von Platen.

* * *

Der Mann von innerem Werthe betrachtet selten das Aeussere mit grosser Genauigkeit; aber an Herz und Geist beschränkte Subjecte pflegen mit ängstlicher Pedanterie auf äussere Formen und Etiquette zu halten, um dahinter ihre innere Armuth zu verbergen. H. Ney.

* * *

Frei von Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad [der Correctheit] und der höchste;
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Grösse dazu.
Schiller.

* * *

Gewohnheit ist unsere alte Amme, und so lange wir das Gängelband nicht abstreifen, hält sie uns in ihrem Bereich fest, sodass wir nie mit freiem Willen auf eigenen Beinen stehen und gehen lernen. — Gewohnheit ersetzt sehr oft die Seele bei den meisten Leuten. Diese klammern sich immer fester an erstere, sobald die Vernunft an sie herantritt, um sie von ihrer Stumpfsinnigkeit zu befreien. Heinrich Martin (Jäncke).

* * *

Schönheit im höchsten Sinne ist eine so innige Durchdringung von Wahrheit und Wohlgefälligkeit, dass sich hier gar nichts trennen lasst. — — Wer also das musikalisch Wahre umgeht oder verkennt, ist auch blind für das tonlich Schöne.
Graf Laurencin.

* * *

— Möchte es doch einmal Einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit an seine Stelle zu setzen. Schiller.

* * *

Die Geschichte der Musik ist dem Tonkünstler das Nächstliegende und Wichtigste, um nur einigermaassen aus dem Handwerkerthum herauszukommen; denn sie ist für den Musiker Das, was die allgemeine Geschichte für jeden Gebildeten. Die Geschichte erst macht den Menschen zum Menschen, indem sie ihn emporhebt über das blinde Ungefähr und seine natürliche Existenz zu einer geistigen verklärt. Franz Brendel.

* * *

— Wer als Meister ward geboren,
Der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.
Richard Wagner.

* * *

*Rien n'est beau que le vrai.*

Voltaire.



* * *

Nicht abstractes Wissen und nicht technische Abrichtung können Kunstbildung erzielen oder auch nur vorbereiten; sie sind beide das Gegentheil des künstlerischen Wesens, und es ist die Erbsünde der alten Lehre, dass sie über diese widerkünstlerische Tendenz nicht hinausgehen, nicht von ihr hat lassen wollen.

A. B. Marx.

* * *

Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
Mach es Wenigen recht; Vielen gefallen ist schlimm.

Schiller.

# Tagesgeschichte.

## Concertumschau.

**Altdorf.** Concert am k. Schullehrerseminar am 30. Juli: Toccata für Orgel von Hesse, Motette und Cantate von G. Flügel, Trio für zwei Violinen und Orgel von J. S. Bach, Streichquartett in Ddur von Haydn, Lied für Tenor und Clavierconcert in Cdur von Beethoven, Männerchöre mit Orchester von Hiller („Aus der Edda") und F. Gernsheim („Germania"), „Preciosa"-Ouverture von Weber.

**Baden-Baden.** Vortrag des Hrn. Prof. Nohl über R. Wagner's künstlerische Entwickelung mit sich ihm anschliessender Ausführung folgender Compositionen R. Wagner's: „Tannhäuser"-Ouverture, „Lohengrin"-Vorspiel, Einleitung und Finale aus „Tristan und Isolde", Kaiser-Marsch — Orgelconcert des Hrn. S. de Lange aus Rotterdam am 2. Aug. mit Werken von Bach, Händel und Schumann (Op. 60, No. 2). — Hr. Dr. R. Pohl bezeichnet die Technik dieses Künstlers als eine eminente, seine Auffassung als eine durchaus geistreiche, seine Interpretation als eine ebenso geschmackvolle, als würdige, dem Geist des jedesmaligen Tonwerkes vollkommen entsprechende; einen gewandten Orgelspieler habe man in Hrn. Lange zwar erwartet, „aber einen solchen Virtuosen ersten Ranges hatten wir in ihm nicht vermuthet" heisst es gleich zu Anfang ber. Referates.

**Liegnitz.** Concert der Singakademie am 28. Juni mit Chören von Dürrner, Marschner, Mendelssohn und Schumann („Zigeunerleben"), „Mirjam's Siegesgesang" für Sopransolo (Frl. v. Hugo) und Chor von Schubert, Lieder von demselben und R. Franz (Frl. v. Hugo).

**Sondershausen.** 11. Lohconcert: Ouverture zu „Die Vehmrichter" von H. Berlioz, Einleitung und Marsch der Kreuzritter aus der „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt, Violinconcert von Beethoven (Hr. Uhlrich), Ouverture zum „Fliegenden Holländer" von Wagner, Eine „Faust"-Symphonie von Liszt.

**Swinemünde.** Concert der Violinistin Frl. Marianne Stresow unter Mitwirkung der HH. Veit (Piano) und Pönitz (Harfe) aus Berlin: Emoll-Sonate für Pianoforte und Violine von M. Weyermann, Claviersoli von Chopin, E. A. Veit und Liszt, Violin- und Harfensolovorträge.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Aachen.** Frl. Marianne Brandt beschloss ihre hiesigen Gastdarstellungen am 4. d. M. als Fides. — **Berlin.** An Stelle des pensionirten Hrn. Bost ist Hr. Krolop vom Herbst ab an die Hofoper engagirt worden. Im Louisenstädtischen Theater hat am 10. d. M. die Revalenser Operngesellschaft eine Reihe von Vorstellungen mit Weber's „Freischütz" eröffnet. Im Kroll-Theater sang der nunmehrige k. sächs. Hofopernsänger Hr. Riese im Laufe der vergangenen Woche noch den Eleazar („Jüdin") und zwei Mal den Raoul („Hugenotten"). Im Königstädtischen Theater setzten die Damen Milani und Hoppé ihr Gastspiel fort. Der seiner Zeit von uns mehrfach erwähnte Chordirector der Berliner Hofoper, Hr. Langer, ist unter Zusicherung lebenslänglicher Pension in den Ruhestand versetzt worden. — **Bologna.** Frau Friederike Grün aus Berlin hat mit der hiesigen und der Turiner Oper nunmehr definitive Engagements abgeschlossen und wird Anfang September hier erwartet. — **Carlsruhe.** Die Eröffnung des Hoftheaters ist auf den 11. d. M. angesetzt. — **Dresden.** Am 7. d. M. trat im Hoftheater Hr. Link von der Hofoper zu Hannover mit entschiedenem Erfolg als Arnold im „Wilhelm Tell" gastirend auf. — **Frankfurt a. M.** Hr. Richard und Frl. von Hasselt-Barth gastirten am 5. d. M. hier als Eleazar resp. Eudoxia. Der Erstere setzte sein Gastspiel am 8. als Tannhäuser und am 11. d. M. als Manrico fort. — **Mannheim.** Das Hoftheater wurde am 7. d. M. mit Maillart's „Glöckchen des Eremiten" wieder eröffnet. — **Wien.** Am 4. d. M. („Hugenotten") traten im Hofoperntheater Frau Pauli-Markovic vom Ungarischen Nationaltheater zu Pest als Königin und Frl. von Tellini vom Hoftheater zu Stuttgart als Valentine auf. Im Carl-Theater spielt seit dem 7. d. M. eine von den Directoren Moynadier und Somigli geleitete italienische Operngesellschaft aus Florenz.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 10. Aug.: „O du, der du die Liebe bist", Lied von N. W. Gade; „Wachet auf, ruft uns die Stimme", Choralvorspiel von S. Bach; „Ich danke dem Herrn", Motette von M. Hauptmann. Nicolaikirche am 11. Aug.: Offertorium von Salieri. — **Dresden.** Frauenkirche am 10. Aug.: Präludium und Fuge (Cdur) von M. Brosig; Motette („Sei still dem Herrn") von Hauptmann; Choralvorspiel („Herzlich thut mich verlangen") von S. Bach; Präludium von X.; Motette („O du, der du die Liebe bist") von Gade. — **Magdeburg.** Domkirche am 4. Aug.: „Jerusalem, Jerusalem! Wie liegt die Stadt so wüste" von R. Succo. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 11. Aug.: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von M. Haydn und Salieri. Dominicanerkirche am 11. Aug.: Festmesse von J. Zangl mit Einlagen von L. Rotter und Jellinek. Italienische Nationalkirche am 11. Aug.: Grosse Messe in D von E. Kempter mit Einlagen von Rotter und Krottenthaler. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 12. Aug.: Messe von Bertha Baronin von Bruckenthal mit Einlagen von derselben und L. Weiss.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 10. August.)

**Leipzig.** Stadtth.: 5. Lustige Weiber von Windsor; 7. Hugenotten. Franzius-Th. in Gohlis: 1. Freischütz; 4. Postillon von Lonjumeau; 6. Czaar und Zimmermann; 8. Schöne Galathea; 10. Alessandro Stradella. — **Berlin.** Kroll-Th.: 1. u. 7. Troubadour; 2. u. 9. Zauberflöte; 3. Waffenschmied; 4. u. 6. Jüdin; 5. Weisse Dame; 8. Hugenotten; 10. Nachtlager von Granada. Königstädt. Th.: 2. Don Juan; 4. u. 5. Freischütz; 7. u. 10. Troubadour; 8. Alessandro Stradella. Louisenstädt. Th.: 10. Freischütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1. Banditen; 2., 7. u. 10. Hanni weint, Hansi lacht; 3. u. 4. Pariser Leben; 5., 6. u. 8.

Fritzchen und Lieschen; 9. Grossherzogin von Gerolstein. Woltersdorff-Th.: 1., 2., 3, 4. u. 5. Paimpol und Perinette; Dorothea. Walhalla-Volksth.: 6. Schöne Galathea; 8. Flotte Bursche; 10. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Breslau.** Lobe-Th.: 2. Pariser Leben; 3. Schöne Galathea; 4. u. 9. Grossherzogin von Gerolstein; 5. u. 8. Schöne Helena; 7. Insel Tulipan. — **Dresden.** Königl Hofth.: 3. Fliegender Holländer; 5. Robert der Teufel; 7. Wilhelm Tell. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 1. Fra Diavolo; 5. Jüdin; 8. Tannhäuser. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 7. Glöckchen des Eremiten (Aimé Maillart). — **München.** Königl Hof- und Nationalth.: 4 Freischütz; 6. u. 9. Fliegender Holländer; 8. Margarethe. — **Prag.** Neustädt Th.: 2. Prophet; 3. Faustling und Margarethl (Hopp); 6. Prinzessin von Trebisonde; 7. Lohengrin; 9. Lustige Weiber von Windsor. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 1. Margarethe; 4. Hugenotten; 6. Romeo und Julie (Gounod); 7. Jüdin; 9. Lohengrin; 10. Wilhelm Tell. Carl-Th.: 7., 8. u. 10. Le Educande di Sorrento (Em. Usiglio).

## Journalschau.

Echo No. 32. F. W. Wieprecht. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 31. Besprechung von Aus Moscheles' Leben. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 33. X. Schnyder von Wartensee. — Besprechung von F. Liszt's Requiem für Männerstimmen. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das uns vorliegende Programm der in Weimar Mitte Sept. ins Leben tretenden Orchesterschule gestattet uns, die betr. Mittheilung in unserer No. 30 durch einige nähere Kundgebungen über die Einrichtung dieses Institutes zu ergänzen. Diese Orchesterschule darf von vornherein Anspruch auf Interesse erheben, da ihr vornehmlichster Zweck die Heranbildung guter Orchestermusiker sein wird, die ebenso weit von Halbbildung als von Selbstüberhebung, welche letztere man so oft an früheren Schülern von Conservatorien antrifft und welche solchen jede Unterordnung im Orchester zur Qual macht, entfernt sein sollen. Die Schule will dadurch dem immer fühlbarer werdenden Mangel, vorzugsweise an guten Holzbläsern, abhelfen. In der Art der Ausbildung ihrer Zöglinge unterscheidet sich diese Orchesterschule von den meisten bestehenden Musikschulen namentlich insofern, als sie jedem Schüler das Studium von zwei Orchesterinstrumenten, einem Streich- und einem Blasinstrument, zur Pflicht macht. Eines derselben wird als Hauptinstrument besonders cultivirt. Ausserdem muss jeder Schüler auch noch eine Stunde täglich Clavier spielen und gewissenhaft Theorie treiben. Gelegenheit zur weiteren Ausbildung des Tonsinns und rhythmischen Gefühls wird den Zöglingen durch Betheiligung an den von Prof. Müller-Hartung geleiteten Chorgesang- und Orchesterspielübungen geboten und die Sicherheit im Orchesterspiel ausserdem durch die Mitwirkung der qualificirten Schüler in den Aufführungen der grossherzogl. Hofcapelle gefördert werden. Virtuose Ausbildung sollen nur hervorragende Talente erfahren. Das Honorar ist im Verhältniss zu dem dafür gebotenen Unterricht ein sehr mässiges, nämlich 40 Thlr. jährlich. Mit Rücksicht auf die planvolle, dem praktischen Bedürfniss entsprechende Einrichtung und die betheiligten Lehrkräfte darf diesem neuen Institute wohl ohne Bedenken ein günstiges Prognostikon gestellt werden.

* Wie man aus Berlin mittheilt, ist der Verlag der Meser'schen Musikalienhandlung in Dresden, zu welchem bekanntlich die Opern „Rienzi", „Tannhäuser" und „Der fliegende Holländer" von R. Wagner zählen, an Adolf Fürstner in Berlin übergegangen und wird nächstens nach letzterer Stadt übergeführt werden. Der Schmerzensschrei des Wagner-Verehrers in unserer No 19 findet nun vielleicht seine Erhörung; denn obgleich Hr. Fürstner nicht so wohlfeil zu den Hauptwerken dieses Verlags gekommen sein wird, wie deren Originalverleger, so hat er doch bei anderen Gelegenheiten gezeigt, dass er auch auf die äussere Ausstattung seiner Verlagssachen Gewicht legt.

* Die Thomé'sche Theaterbibliothek zu Prag ist vom Director Hessler um den Preis von 24,000 Fl. für die Strassburger Bühne angekauft worden.

* Die nächste Münchener Aufführung von R. Wagner's „Tristan und Isolde" unter v. Bülow's genialer Leitung ist für den 19. d. M. angesetzt.

* Die Oper „Le Educande di Sorronto" von Emilio Usiglio wurde am 7. d. M. im Wiener Carl-Theater unter persönlicher Leitung des Componisten von einer Florentiner Operntruppe zur erstmaligen Aufführung gebracht.

* Wie man aus Wien schreibt, hat die dortige Weltausstellungscommission dem Hofcapellmeister Sulzer den Vorzug vor anderen Bewerbern um den Bau eines auf grosse Ausstattungsopern und Ballete berechneten Opernhauses im Prater gegeben und ihm einen 1500 Quadratklafter grossen Raum zu diesem Zweck zugewiesen.

* Franz Abt scheint von der ihm jüngst in dem Dollarlande gewordenen Aufnahme dermaassen erbaut worden zu sein, dass er — neueren Berichten zufolge — beschlossen hat, im Herbst 1874 nochmals sich nach Amerika zu begeben und alsdann bis Californien vorzudringen.

* Johann Strauss ist auch in diesem Jahre der Löwe der Baden-Badener Saison. Gleich der Empfang bei seinem ersten Erscheinen am 3. August war ein enthusiastischer.

**Auszeichnungen.** Hrn. Dr. Julius Alsleben in Berlin ist das Prädicat „Professor" verliehen worden. — Franz Lachner wurde bei Gelegenheit des Münchener Universitätsjubiläums zum Ehrendoctor ernannt. — Dem Bankdirector Dörstling in Nordhausen ist vom Herzog von Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft für hervorragende musikalische Leistungen und Bestrebungen verliehen worden. — Der k. k. Hofmusikalienhandlung Carl Haslinger qm. Tobias in Wien wurde von S. Maj. dem Könige der Niederlande der Titel eines k. Hoflieferanten verliehen.

# Kritischer Anhang.

**Robert von Hornstein.** Trio (No. 2, F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 9. 2 Thlr. Stuttgart, Ebner.

Glaube der Ben Akiba'schen Sentenz: „Nichts Neues unter der Sonne", wer da wolle, — wir unsererseits haben uns mit ihr nie recht befreunden können und mochten sie da am wenigsten angewendet wissen, wo es sich um künstlerisches Schaffen handelte. Hr. von Hornstein freilich scheint anderer Meinung gewesen zu sein, als er sein Trio niederschrieb: eingedenk jenes Ausspruchs des arabischen Weisen scheint der Componist sich des Strebens nach eigenen und neuen Gedanken von vornherein als eines ganz unfruchtbaren Beginnens entschlagen und seine Aufgabe nur in der Combination vorhandener Motive erblickt zu haben, — natürlich auch hier wieder unter gänzlicher Verzichtleistung auf etwaige neue Gruppirungen. Gestehen wirs nur! Der Componist hat seine Aufgabe glänzend gelöst; denn in der That vermochten wir in dem Trio auch nicht ein Motiv zu finden, welches sich nicht (auf meist sehr kurzem Wege) auf irgend ein bekanntes Thema oder auf landläufige Redensarten zurückführen liesse. Als Beispiel der Art, in welcher R. v. Hornstein die

vorhandenen musikalischen Erzeugnisse zu verwerthen und sie dabei in sparsam-haushälterischer Weise zu dehnen verstund, diene der Hinweis auf den Anfang des zweiten Satzes dieses Trios, sowie auf die beiden Anfangstakte des zweiten Satzes von Gade's Clavier-Violinsonate in Dmoll, Op. 21. Die Zahl ähnlicher Beispiele liesse sich leicht vermehren; doch genügt wohl dieses eine zur Rechtfertigung der obigen Andeutungen. Von einer weiteren Besprechung der einzelnen Sätze des Trios, die nur zur Wiederholung des vorstehend bereits Gesagten führen könnte, Abstand nehmend, bemerken wir nur noch, dass Hr. v. Hornstein mit der musikalischen Orthographie und Grammatik auf etwas gespanntem Fusse zu leben scheint. In letzterer Beziehung ist z. B. die ganz zwecklose und unschöne Verdoppelung der Septime durch Violine und den Clavierbass (Seite 7, Takt 1 u. ff.) zu rügen. In ersterer Beziehung ist es besonders die Notirung des verminderten Septimenaccords, welche dem Componisten zu orthographischen Schnitzern Anlass bietet. Hier mögen statt der reichen Fehlercollection, welche wir liefern könnten, nur einige Exempla folgen: Seite 20 musste im fünftletzten und letzten Takte bei den sich nach Bdur auflösenden verminderten Septimenaccorden *ges* statt *fis* stehen; im letzten Takt der 24. Seite war durch den Auflösungsaccord statt des vorgängigen *gis* ein *as* bedingt; aus gleichem Grunde musste Seite 28, Takt 8 das *cis* als *des* notirt werden u. s. w. B. . . . u.

**Robert von Hornstein.** Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 7. 1 Thlr. 15 Ngr. Stuttgart, Ed. Ebner.

So sehr wir auch jeder neuen Sonate den besten Willen entgegenbringen, hier waren wir doch etwas enttäuscht. Der Autor hat es sich gar zu leicht gemacht; oder war es eine Rücksicht auf leichte Spielbarkeit, was ihn veranlasste, sich jeglicher Anwendung moderner Technik, sowie jeder contrapunctischen Verarbeitung der Themen zu enthalten? Wie die bewussten Fettaugen auf der bewussten Wassersuppe schwimmen die hauptsächlich der Violine zugetheilten Melodien auf einer Begleitung von Accorden oder Arpeggien. Der letzte Satz fängt z. B. so an:




Dies ist freilich das auffallendste Beispiel, aber das Andante liefert in ähnlichen Accompagnements auch Beträchtliches.

Angesichts der Opuszahl 7 wollen wir Hornstein das Talent, eine gute Sonate machen zu können, auf Grund der vorliegenden in keiner Weise absprechen, sondern nur hoffen, bald einer sorgfältiger durchdachten und durchgearbeiteten aus seiner Feder zu begegnen. Eine Sonate verlangt instrumentalen Stil mit Selbständigkeit der Passagen und motivischer Durcharbeitung der Hauptthemen, und dass Hornstein bei ernsterem Willen darin etwas wird leisten können, lässt das Scherzo vermuthen, welches durch Bestimmtheit der Motive und Anflüge von Selbständigkeit mehrerer Stimmen von den übrigen Sätzen vortheilhaft absticht. W. F.

**Adolph Kölling.** Sonate (Ddur) für Piano und Violine, Op. 2. 2 Thlr. Hamburg, H. Pohle.

Schumann und (in geringerem Grade) Gade scheinen die Muster zu sein, die dem Componisten beim Niederschreiben der vorliegenden Sonate vorschwebten und die namentlich im ersten Satze besonders stark durchschimmern (man sehe beispielsweise Seite 3, Takt 9 u. ff.). Gleichwohl müssen wir gerade diesen ersten Satz als den gelungensten bezeichnen. Die Themen sind zwar nicht eigenartig, doch frisch und prägnant und werden im Laufe des Satzes in zwanglos-mannichfacher Weise verwerthet; — kurz, Kölling führt uns zwar nicht ein noch nie dagewesenes, wohl aber anmuthiges, in sich selbst gerundetes Stimmungsbild vor, welches einen befriedigenden Totaleindruck zu hinterlassen geeignet ist, wenn anders man mit billigen Forderungen an dasselbe herantritt. Leider erfüllen sich die Erwartungen, die man nach dem ersten Satze wohl hegen zu können glaubt, im ferneren Verlauf der Sonate nicht. Das Finale zeichnet sich zwar noch durch glatten Fluss und im Ganzen recht geschickte Verwendung der Motive aus, aber diese letzteren tragen eine weniger noble Physiognomie als die Themen des ersten Satzes und streifen oft hart ans Triviale. Am missrathensten scheint uns der zweite Satz (Tema con Variationi, Fismoll) zu sein. Das Thema selbst ist trotz des harmonischen und rhythmischen Aufwandes unbedeutend und gewinnt auch durch die sehr freie Behandlung in den sich daranschliessenden Variationen nur wenig an Interesse. Hierzu kommt noch der ungünstige Einfluss, den das stricte Festhalten der Fismoll-Tonart durch alle Variationen hindurch (die 4. ausgenommen) auf die klangliche Wirkung des Satzes äussert. Als Ganzes betrachtet, zeigt das Werk die ältere Sonatenform; die einzelnen Sätze stehen unvermittelt neben einander, ohne irgend welche inneren oder äusseren gegenseitigen Beziehungen. — Trotz der mancherlei Ausstellungen, zu denen wir bei Besprechung dieser Sonate gezwungen waren, sehen wir ferneren Werken Kölling's mit Interesse entgegen, weil wir in dem Autor ein schätzbares, zur Zeit allerdings noch nicht genügend durchgebildetes und noch in den Banden der Unselbständigkeit liegendes Talent zu vermuthen haben. — Die äussere Ausstattung des Werkes ist schön und wird nur durch eine Anzahl Stichfehler entstellt, die jedoch alle so leicht kenntlich sind, dass wir hier von einer Correctur derselben absehen. B. . . . u.

**Ernst Deurer.** Sonate (Bdur) für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 10. 1 Thlr. 10 Sgr. Leipzig und Weimar, Robert Seitz.

Wir haben es hier mit einem anständigen Werke eines jungen talentvollen Künstlers zu thun. Die Sonate (13 Doppelseiten umfassend) besteht aus drei Sätzen: 1. *Allegro ma non troppo*, Bdur, $^4/_4$; 2. *Andante espressivo*, Gmoll, $^3/_4$; 3. *Rondo*, *Allegro animato*, Bdur, $^6/_8$. Absolut Neues suchen wir vergeblich in diesem Opus; künstlich berechnete Effecte bietet es erst recht nicht und statt Pikanten manches Bekannte;

aber obschon es nicht frappant ist, so ist es doch interessant und ebenso ansprechend, als anspruchslos. In seiner (fast zu grossen) Bescheidenheit, seiner sauberen Schreibweise und durchsichtigen Gliederung, in seiner geradezu keuschen Lyrik macht es einen sehr freundlichen Eindruck. Wir hoffen von Hrn. Deurer bald mehr zu sehen und werden uns freuen, wenn er in seiner Weiterentwickelung noch selbständiger auftreten und dann und wann etwas kühner in die Saiten greifen wird, — womit wir jedoch keineswegs gesagt haben wollen, dass wir auf jeder Zeile eine Musterkarte von alterirten Dreiklängen und von nervenzerrüttenden Nebenseptimenharmonie-Experimenten etc. wünschen.

H. St.

**Josef Rheinberger.** Etude und Fugato (Amoll) für Pianoforte, Op. 42. 20 Sgr. Nürnberg und München, Wilh. Schmid.

Mit solider Technik und musikalischem Verständniss ausgerüsteten Spielern stellt Rheinberger mit diesem im moderneren Etudenstil gehaltenen zweistimmigen Fugato und dem vorausgehenden (von Rheinberger selbst „Etude" genannten) Präludium eine nicht uninteressante und ziemlich dankbare Aufgabe. Auch für pädagogische Zwecke dürfte sich das Opus mit Nutzen verwenden lassen, da der Satz streng claviermässig und die Spieler technisch fördernd ist. — Stichfehlerberichtigung: Seite 6, Takt 9, rechte Hand ist der Doppelgriff $\begin{matrix} b \\ f \end{matrix}$ auf dem letzten Achtel mit dem gleichnamigen Griff zu Anfang des folgenden Taktes durch Bogen zu verbinden; Seite 9 muss im fünftletzten Takt das 6. Sechszehntel der rechten Hand *e* statt *c* heissen; Seite 11 hat die linke Hand den 2. Takt mit *e* statt mit *d* zu beginnen.

B. . . . u.

**Herrmann Scholtz.** Geistertanz für Pianoforte, Op. 21. 15 Sgr. Berlin, Bote & Bock.

— — Humoreske, Op. 23. 10 Sgr. Ebendaselbst.

Eine besonders hervorragende Eigenthümlichkeit können wir in keinem der beiden hier genannten Stücke finden; wir müssen sogar bei der „Humoreske" den Humor, bei dem „Geistertanz" den unumgänglichen Spuk in Frage stellen, diese Titel scheinen uns, wie in vielen anderen Fällen, auch hier erst nach der Composition dazu gefunden worden zu sein. Nach diesen Proben zu urtheilen, besitzt der Autor wenig eigene Individualität, dagegen ein namhaftes Geschick zu brillantem Claviersatz, der vorzüglich in dem „Geistertanz", welcher auch als Musikstück mehr als die „Humoreske" uns anspricht, zu wirkungsvollster Anwendung gelangt. Concertspieler seien auf diese gut effectuirende Pièce im eigenen Vortheil aufmerksam gemacht.

y.

**Aug. Werner.** Trois Morceaux pour Piano, Op. 13. 20 Ngr. Leipzig, Fr. Hofmeister.

Der Autor hat in diesem Opus eine „Melodie", eine „Rondo fantastique" und eine „Berceuse" gegeben, und bekundet sich in diesen Darbietungen ein freundliches Talent für dieses Genre der Claviermusik, das genau die seinem Vermögen gesteckten Grenzen innezuhalten weiss, innerhalb derselben aber fertige Tonbilder zeitigt, die sich besonders auch durch einen gefälligen Claviersatz bemerklich machen. Alles in Allem in Betracht gezogen, dürfen wir dieses Heft der Beachtung vorzüglich Solcher anheimgeben, die gern aus der Muse eines St. Heller und dem ähnlicher Componisten Nahrung für ihr musikbedürftiges Gemüth ziehen.

y.

**Hermann Müller.** Blätter aus dem Tagebuche. Sechs charakteristische Tonstücke für das Pianoforte, Op. 9. 15 Sgr. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung.

Dieses Heft bietet sechs nach Gehalt wie Ausführung sehr einfache Stücke, die sich da und dort als Vortragspiècen dem Unterrichtsstoff einschalten lassen; da sie leicht ins Gehör fallen, werden sie auch von kleinen Leuten, welche die bekannten Sonatinen von Kuhlau, Clementi, Köhler etc. bewältigen können, gern gespielt werden. — Die Ueberschriften zu den einzelnen Nummern: „Die glückliche Stunde", „Sehnsucht und Befriedigung", „Ich denke Dein", „Die Eifersucht", „Das erste Veilchen", „Cocolo's Sang" machen diese Tagebuchblätter noch lange nicht zu charakteristischen Tonstücken. Man vertausche sie scherzeshalber unter einander, das Resultat wird für uns sprechen.

y.

**Oskar Bolck.** Charakterbilder. Sechs leichte Clavierstücke zur Bildung des Vortrags, Op. 33. No. 1. Erinnerung an süsse Vergangenheit. No. 2. Scherz und Ernst. No. 3. Carnevalstreiben. No. 4. Frühlingssehnsucht. No. 5. Greif mich. No. 6. Ländlicher Tanz à 5 Ngr. Leipzig, Rob. Forberg.

Diesen Clavierstücken darf eine freundliche Aufnahme bei Spielern wie Hörern vorausgesagt werden. Jedenfalls wäre ein solches Resultat nur gerecht, denn der Verfasser hat es gar prächtig verstanden, die beiden Prädicate seiner Tonbilder, „leicht" und „charakteristisch", in Einklang mit einander zu bringen, ohne dabei in grüblerisches Suchen zu verfallen. Vielmehr macht die Mehrzahl der sechs Nummern den Eindruck des poetisch-Angehauchten. Es sei daher dieses Opus als wirklich den Vortrag fördernd empfohlen.

y.

**Louis Köhler.** Leichte Sonatine (Cdur) für den Clavierunterricht, Op. 192. Leipzig, Rob. Seitz. 10 Ngr.

Das aus einem Allegro moderato und einem Rondo bestehende Werkchen entspricht seinem Zweck, wenn ihm der Lehrer unter den ähnlichen Compositionen Kuhlau's und Clementi's einen Platz anweist, in bester Weise. Die Ansprüche an die Beweglichkeit der Finger gehen mit denen an das geistige Fassungsvermögen conform. Die vielfach bewährte pädagogische Ader des Verfassers zeigt sich auch in diesem Stücke. — Ausserdem ist an demselben ganz besonders noch die solide Ausstattung von Seite der erfreulich thätigen Verlagsfirma zu loben. Namentlich gehört ein Papier von der Qualität des hier benutzten in der jetzigen Zeit schon zu den Seltenheiten.

22.

**Louis Köhler.** Kleinkinder-Clavierschule zur ersten praktisch-musikalischen Erziehung nach dem Leben ausgeführt, Op. 200. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der Verfasser der bereits in weitesten Kreisen bekannten Kinder-Clavierschule (Op. 80) bietet hier ein gleiches Werk in fast gleicher Anordnung, aber mit veränderter Bestimmung und demgemäss mit anderen Uebungsstücken. Es sei zum schnelleren Verständniss der den Verfasser leitenden Grundsätze hier ein Theil des Vorwortes zu der zu besprechenden Schule angeführt: „Man pflegt in der musikalischen Bildung des Kindes auf dem Wege des Clavierunterrichts einestheils zu viel Zeit ungenutzt vorübergehen zu lassen, indem man die aufkeimende Neigung zum Musikmachen Jahre hindurch unbeachtet lässt, anderentheils aber pflegt man mit dem strengmethodischen Unterrichte auch wohl zu früh, oder doch zu plötzlich zu beginnen — zum Schaden

der späteren Entwickelung. Die vorhandenen „Kinder-Clavierschulen“ — unter denselben auch die meinige, Op. 80 — haben die Tendenz, den Unterrichtsstoff sofort methodisch anzuwenden, in einer Art, die nicht so speciell dem zarten Kinde angepasst ist, als dass sie nicht auch auf eine bereits reifere Jugend, ja selbst auf Erwachsene anzuwenden wäre. Es hat sich nun gefügt, dass ich bei meinem eigenen jüngsten Kinde von früh an die musikalische Neigung selber beobachtete und praktisch zu leiten begann, so, wie es in der vorliegenden, „nach der Natur“ entstandenen Schule dargelegt worden ist.“ — Dass der erfahrene Herr Verfasser auch in diesem Werke seine ausgezeichneten musik-pädagogischen Kenntnisse in gediegenster Weise verwerthen würde, stand zu erwarten, und so ist denn eine Clavierschule entstanden, die zunächst nicht als Hilfsmittel beim Unterricht eines Lehrers (welcher überhaupt kein dergleichen Hilfsmittel anwenden sollte, wenn er eine gediegene musikalische Bildung besitzt und ihm das Haupterforderniss eines guten Lehrers, den Fond seiner Kenntnisse durch geeignete Mittheilung seinen Schülern zugänglich zu machen, nicht abgeht), sondern unserer Ansicht nach hauptsächlich zum Gebrauch der, wenn auch nur etwas musikalisch-gebildeten Mütter bestimmt ist. Es ist hier beinahe dieselbe Veranlassung, welche Panseron zur Abfassung seines „Musikalischen A B C (den Familienmüttern zum Unterricht der Kinder im Gesange gewidmet)“ vermochte und welche für verschiedene Instrumente so manche mehr oder weniger brauchbare Nachahmung hervorrief. Jedenfalls ist das successive Vorwärtsgehen in der Köhler'schen Kleinkinder-Clavierschule dem verfolgten Zwecke, das Kind schon so früh als möglich in die allgemeinen musikalischen Kenntnisse und in die Elemente des Clavierspiels einzuführen, vollständig entsprechend, da vorzüglich der Text stets die Erklärungen so bringt und die Bemerkungen zu den aufgestellten Regeln so leicht verständlich und treffend sind, dass selbst Nichtmusikalische den Unterricht des Kindes leiten können. Einer weiteren Empfehlung glauben wir überhoben zu sein, da das Werkchen sich selbst am besten empfiehlt.

E. W. S.

---

**G. W. Teschner.** Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der Blüthezeit des deutschen Kirchengesanges. 2. Lieferung: 11 vier- und fünfstimmige Gesänge von Michael Altenburg. Partitur $1\frac{1}{3}$ Thlr. Magdeburg, Heinrichshofen.

Die obige Titelangabe ist nicht ganz genau: das Heft enthält vier Chöre für 4, sechs für 5 und einen für 6 Stimmen. — Einer Originalausgabe der aus den Jahren 1620—22 datirenden Chöre Altenburg's entbehrend, müssen wir auf eine Vergleichung derselben mit der von Teschner besorgten Ausgabe verzichten und die Correctheit dieser letzteren auf Treu und Glauben hinnehmen. Die Compositionen selbst anlangend, dürfte denselben zwar schwerlich gleicher Werth wie den Chören eines Joh. Eccard, L. Senfl etc., dennoch aber Gehalt genug zuzuerkennen sein, um sie weit über die kirchenmusikalischen Erzeugnisse der nach-Bach'schen Zeit (Doles und Genossen) zu stellen. Die technische Gewandtheit, die Glätte und schulgemässe Correctheit der Letzteren vermisst man allerdings in den Altenburg'schen Compositionen — die Accordfolgen muthen uns oft sehr fremdartig herb an, und die Stimmenführung ist sehr oft steif und unbeholfen (man sehe z. B. die offenen und verdeckten Quinten und Octaven: Partitur Seite 3, Takt 11; S. 4, T. 14; S. 6, T. 10; S. 21, T. 3 etc.) — dafür aber werden wir durch den streng religiösen Geist, der aus jedem der Chöre spricht, für jene technischen Mängel schadlos gehalten. — So sei denn die Sammlung allen Kirchengesangvereinen angelegentlich empfohlen, zumal der Componist nur sehr mässige Forderungen an die Ausübenden stellt und so die Gesänge auch minder geübten Vereinen zugänglich macht.

B. . . . u.

---

**Georg Henschel.** Drei Gedichte (von Emil Rittershaus) für vier Männerstimmen, Op. 7. Cplt. $17\frac{1}{2}$ Ngr. Leipzig, C. F. W. Siegel.

Gefällige, ansprechende Compositionen, die, wenn auch keine wirkliche Bereicherung des betr. Genre, doch immerhin durch die aus ihnen ersichtliche Noblesse der Gesinnung sich bemerkbar machen. Von einem Verein gesungen, wie dem Universitäts-sängerverein St. Paulus in Leipzig, dem sie gewidmet sind, werden sie gar nicht übel wirken.

y.

---

**C. B. Bischoff.** Geistliches Abendlied für eine Sopranstimme mit gemischten Chor und Pianoforte (oder Orgel), Op. 16. Cplt. $12\frac{1}{2}$ Ngr. Berlin, W. Müller.

Der Autor hat Alles vermieden, was den Charakter des unterliegenden Textes „Herr, bleibe bei mir, es will nun Abend werden“ schädigen konnte, und eine gemüthvolle Composition hingestellt, wenn diese an und für sich auch keine Ansprüche auf Eigenartigkeit macht. Wünschenswerth wäre bei einer späteren Auflage des Werkchens die Hinzufügung einer ausgearbeiteten Orgelpartie.

y.

---

**Julius Otto.** Vierstimmige Männerchöre. Op. 143. Das grüne Thier und der Naturkenner. Op. 144. Sechs Gesänge. Schleusingen, C. Glaser.

Mit der musikalischen Bearbeitung des bekannten humoristischen Gedichtes von Aug. Kopisch hat der bewährte Tonmeister eine beachtenswerthe Gabe zur Ausführung in heiteren Männergesangskreisen geboten. Der launige Text gab dem Componisten Gelegenheit, sein humoristisches Talent im besten Lichte zu entfalten, und es ist ihm vollständig gelungen, dem Gedichte in jeder Weise gerecht zu werden. Den Compositionen in den beiden Heften des Op. 144 sind folgende Gedichte zu Grunde gelegt: 1) „Schneeglöckchen“ von Scheurlin; 2) „Ade“ von E. M. Arndt; 3) Wanderlied von Jul. Sturm; 4) Schön Anna von Ortraud von Müller von der Werra; 5) Am Morgen von Fr. Ludwig; 6. Klang und Duft von Pilgrim-Diehl. Sämmtliche 6 Gesänge sind vortreffliche Bearbeitungen der gewählten Texte, und da mit Sachkenntniss die an vierstimmigen Männerchor zu stellenden Anforderungen stets beachtet sind, so wird das Studium derselben halbweg geübten Vereinen eine gewiss erfreuliche Aufgabe sein.

E. W. S.

---

**Joseph Rheinberger.** Zeiten und Stimmungen. Sieben Lieder und Gesänge für eine Singstimme, Op. 41. 1 Thlr. Leipzig, C. F. W. Siegel.

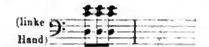
Wenn die blosse Bezeichnung „für eine Singstimme“ andeuten soll, dass der Componist bei Ausführung dieser seiner Gesänge sowohl weibliche als männliche Stimmen für zulässig erachtet, so ist dies eine Toleranz, die man, nach Kenntnissnahme der textlichen Unterlage der Lieder als durchaus unstatthaft bezeichnen muss; so kann z. B. No. 1 („Biterolf im Lager zu Accon 1190“) nur von einer männlichen Stimme vorgetragen werden; für No. 2 („Komm, süsser Schlaf“) eignet sich nur für eine weibliche Stimme; ferner wäre es unsinnig, wollte eine Dame das Ständchen (No. 5, „Vor ihrem Haus“) singen. Das Alles ist zwar durchaus selbstverständlich; allein gerade derartiges „Selbstverständliche“ ist von dem weitaus grössten Theil der Herren Componisten so oft ausser Acht gelassen worden, dass es Aufgabe der Kritik ist, durch immer und immer wiederholtes

Hinweisen auf das Unsinnige derartigen Missgriffen ein Ende zu machen. — Den specifisch musikalischen Theil der „Zeiten und Stimmungen" anlangend, müssen wir uns auf negatives Lob beschränken; nicht sowohl frische und originelle Erfindung, interessante und eigenartige Harmonik und Rhythmik, strenge Beachtung der Sprachmelodie sind es, was wir lobend hervorzuheben haben, sondern nur das Nichtvorhandensein deren directen Gegentheils können wir den in Rede stehenden Gesängen zuerkennen.

B . . . . u.

**Joseph Huber.** Zweite Folge der Lieder: Drei Lieder für eine Frauenstimme mit Clavierbegleitung. No. 1 und 2 à 5 Sgr., No. 3 $7^1/_2$ Sgr. — Dritte Folge der Lieder: „Völkerfrühling" für eine Singstimme (Bariton) mit Clavierbegleitung. 10 Sgr. Stuttgart, Th. Stürmer.

Anspruchslose, von warmem Gefühlshauch durchwehte kleine Lieder, die besonders durch wirklich musterhafte Declamation der Texteswörte, welche bei aller Treue doch der melodischen Schönheit keineswegs entbehrt, ausgezeichnet sind; die im Ganzen discret gehaltene Clavierbegleitung greift zweckmässig ergänzend in die melodischen Phrasen der Singstimme ein. Text und Musik erscheinen hier zu einem Ganzen verschmolzen. Schade, dass die Harmonik und Melodik an einigen Stellen nicht gewählt genug und durch starke Anklänge (besonders an Wagner) geschädigt sind. Gleichwohl glauben wir diese Lieder denkenden, vom Gesang mehr als blossen Sinnenreiz erwartenden Sängerinnen angelegentlichst empfehlen zu können, umsomehr, als sie den Ausführenden keinerlei technische Schwierigkeiten bieten, man müsste denn zu letzteren Griffe, wie




in No 1 der zweiten Folge und den noch unbequemeren, eine Terz tiefer liegenden Tripelgriff der analogen Stelle in No. 3 derselben Folge zählen. Beide Stellen, deren correcte Ausführung im schnellen Zeitmaass allerdings nur ganz abnorm gebildeten Händen möglich wäre, sind jedoch leicht zu ändern.

B. . . . u.

**Leopold Damrosch.** 3 Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 14. $12^1/_2$ Sgr. Breslau, Theodor Lichtenberg.

Die vorliegenden Lieder sind: 1) „Liebesgruss" (aus der Erlach'schen Sammlung deutscher Volksgedichte). 2) „Der Kosakin Wiegenlied" (aus dem Russischen von Lermontoff übertragen von Bodenstedt). 3) „Wer da lebt in Liebesqual" (aus dem Spanischen von Paul Heyse). Dieselben verrathen den gebildeten Musiker, bieten mehrere feine, interessante Züge und sind bei gutem Vortrage von angenehmer Wirkung. Besonders charakteristisch und originell ist No. 2. In No. 1 findet sich in den ersten Takten eine handgreifliche Assonanz an das bekannte Chorlied von E. F. Richter: „Wie ein Grüssen" (in Op. 18). — Beiläufig sei im Allgemeinen, wie auch mit Rücksicht auf die Lieder von Damrosch bemerkt, dass das Wort niemals Anspruch auf völlig wahrheitsgetreue musikalische Darstellung machen kann, sobald der Text eines Liedes nicht durchcomponirt ist. Man gehe nur eine Anzahl Lieder durch und sehe, wie in den verschiedenen Strophen oft das Verschiedenartigste mit ein und derselben musikalischen Phrase abgespeist wird. „Das ward schon oft gesprochen, doch spricht mans nie zu oft."

H. St.

**Theodor Ratzenberger.** 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 12. $17^1/_2$ Sgr. Leipzig und Weimar, Robert Seitz.

Diese Lieder beginnen: 1) „Glöcklein, Abendglöcklein, laute". 2) „Da hab ich viel blasse Leichen beschworen". 3) „Vöglein, wohin so schnell?" 4) „Liebchen, lass dich küssen". In No. 1 wird in der Oberstimme der Clavierbegleitung mit dem zweigestrichenen *b* 40 Takte und mit dem eingestrichenen *b* 4 Takte hindurch geläutet, und wir hätten, ohne Text und Melodie anzusehen, gar wohl gewusst, dass es sich hier um eines von jener Sorte Abendlieder handelt, bei denen der Componist gleichzeitig als Glöckner fungirt. Neu und kostbar ist jene Art Tonmalerei nicht, aber wohlfeil. In No. 3 machen die letzten Zeilen: — „und die Blumen im Thal grüss tausend, tausend Mal" den Eindruck des ursprünglich nicht Dazugehörigen, sondern nachträglich Angehängten. No. 4 hat uns in der Erfindung nicht ganz edel erscheinen wollen, insofern z. B. die beiden Anfangstakte so ziemlich wörtlicher Abdruck eines weltbekannten Gassenhauers: „Juchheidiheidiheida!" sind. Ausserdem sind es einige geschraubte harmonische Wendungen, die nicht gerade erquicklich wirken, z. B. in No. 1 die Begleitung zu „Ruhe dem, der sorgt und weint". Und wen soll die Quintenparallele $\left|\begin{matrix} g & cis \\ c & f \end{matrix}\right|$ ergötzen? (Im drittletzten Takte von No. 4, in den Aussenstimmen.) Gestört hat uns nebenbei, dass in den Texten einige Dutzend Interpunctionszeichen fehlen; es ist dies auf jeden Fall eine grosse Nachlässigkeit, möge sie dem Componisten, oder dem Stecher, oder dem Corrector zur Last fallen.

H. St.

**Franz Löwenstamm.** Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte, Op. 1. 20 Ngr. Wien, Adolf Bösendorfer.

Rücksichtlich der Erfindung und Anlage sowohl, als der musikalischen Einkleidung des Textes ist in diesen Liedern der Nagel nicht nur nicht auf den Kopf, sondern häufig gar nicht getroffen. Wer sich in ein Gedicht hineinleben kann, ja wer es nur einigermaassen versteht und fühlt und nur einigen musikalischen Beruf hat, der wird nie so ungeschickt declamiren und so unwahr melodisiren, wie der Herr Verfasser des vorliegenden Opus 1 es häufig thut. Die drei Lieder sind: 1) „Im wunderschönen Monat Mai". 2) „Dunkel sind die öden Gassen". 3) „Mein Herz, thu dich auf". Von der Erfindung, Anlage, Declamation und Melodisirung sprachen wir schon; sie ist im Allgemeinen = 3b; was nun die Harmonisation, respective die Begleitung anlangt, so ist dieselbe gleich in den ersten sechs Takten von No. 1 das reine Gedudel. Und die Begleitung zu „Herzen" (Seite 3, System 3, Takt 2 und 4), zu „Liebe" (Seite 4, Takt 1) u. s. w.! Weiter der prätentiöse, lächerliche, unnöthige Taktartenwechsel auf Seite 5! Innerhalb von 9 Takten gibt es $^9/_8$-, $^2/_4$-, $^6/_8$-, $^4/_4$-, $^6/_8$-Takt. Eine hierher gehörige gesunde Volksredensart heisst: „Das sieht nach was aus und ist nichts". — Für solche unreife Erstlinge aber (für 9 Seiten Noten) 20 Sgr. abzuverlangen, finden wir denn doch etwas gewagt.

H. St.

**Briefkasten.** *C. S.* in *B.* Ihre Mittheilungen haben uns umsomehr interessirt, als sie von uns Geahntes vollständig bestätigten; wir werden an anderem Orte Nutzen aus denselben ziehen. — *E. R.* in *St.* Wir glaubten annehmen zu dürfen, dass Sie unterdess auf die Münchener Musikschule aufmerksam gemacht worden wären. Ihre vorwöchentlichen Zeilen belehren uns eines Anderen. Wir können auch heute noch nichts Weiteres mittheilen. Nur eine Berichtigung unserer letzten Antwort an dieser Stelle wollen

wir zur Charakterisirung dieses Herren geben: Die betr. Pianistin versicherte uns mündlich, an diesem Missbrauch ihres Namens ganz unschuldig zu sein. — *L. K.* in *D.* Die uns von Ihnen zur Kenntniss gebrachte zwar ungedruckte aber vom bew. Hrn. praktisch versuchte goldene Regel, auswärtige Musikdirectoren mit Partituren eigener Compositionen unter der Bitte, Adressat möge den vom Componisten bereits an den Verleger gezahlten Betrag für das betr. Exemplar zurückerstatten, zu bombardiren, kannten wir bereits durch anderseitige Mittheilung. — *M. C. D.* in *F.* Wir haben nie Lust verspürt, schmutzige Wäsche zu waschen. — *B. G.* in *P.* Sie werden die gew. Exemplare der Beilage zu No. 31 d. Bl. bereits in Händen haben. Die Post expedirt Beilagen von dem Umfange der beregten nicht. Wir müssen deshalb alle ähnlichen Reclamationen direct beschwichtigen. — Die Fassung Ihrer Anfrage ist uns unverständlich, Antwort können wir nur nach Kenntnissnahme von Ihrem Artikel geben.

# Anzeigen.

[302.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

# Tonwerke von Jos. Rheinberger.

Op. 2. 5 Lieder und Gesänge für gemischten Chor. Part. und Stimmen. Heft I. (No. 1. „All meine Gedanken". No. 2. Der Fischer.) 25 Ngr. Einzeln: No. 1. 12 Ngr.
—— Heft II. (No. 3. „Zum Walde". No. 4. Wanderlied. No. 5. Waldesgruss.) 25 Ngr.
Op. 6. 3 Studien für Pianoforte. (No. 1. Idylle. No. 2. Wiegenlied mit Veränderungen. No. 3. Impromptu.) 20 Ngr. Einzeln: No. 1 und 3 à 7½ Ngr.
Op. 7. 3 Charakterstücke für Pianoforte. (No. 1. Ballade. No. 2. Barcarole. No. 3. Ernster Tanz.) 20 Ngr. Einzeln: No. 1. 10 Ngr.
Op. 8. *Waldmärchen.* Concertskizze für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 9. 5 Vortragsstudien für Pianoforte. (No. 1. Fugato. No. 2. Melodie. No. 3. Wanderlied. No. 4. Träumen. No. 5. Aus alter Zeit.) 20 Ngr. Einzeln: No. 2. 5 Ngr.
Op 10. *Wallenstein.* Symphon. Tongemälde für Orchester. Part. 5 Thlr. netto. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu 4 Händen. 3 Thlr. 10 Ngr. Einzeln der 3. Satz: Wallenstein's Lager. Part 1. Thlr. netto. Orchesterstimmen. 2 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug zu 4 und 2 Händen à 25 Ngr
Op. 13. Tarantella für Pianoforte zu 4 Händen. 22½ Ngr.
Op. 14. Präludien in Etudenform für Pianoforte. 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 15. Duo (Amoll) für 2 Claviere. 2 Thlr. 15 Ngr.
Op. 16. *Stabat Mater* für Chor, Soli und kleines Orchester. Part. 2 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen 27½ Ngr. Orchesterstimmen. 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug mit Text. 1 Thlr. 20 Ngr.
Op. 18. Ouverture zu Shakespeare's „Die Zähmung der Widerspänstigen". Clavierauszug zu 4 Händen 25 Ngr.
Op. 19. Toccatina für Pianoforte. 12½ Ngr.
Op. 20. *Die sieben Raben.* Oper in 3 Acten. Clavierauszug mit Text. 8 Thlr. Einzeln: Rec. und Lied „So kehrst du wieder, stiller Herbst". 7½ Ngr. Arioso „Hier träumt das arme Kind". 7½ Ngr. Rec. und Spinnlied „Dahin ist der Erscheinung goldne Pracht". 7½ Ngr. Rec. und Arie „O bittres Loos". 7½ Ngr. Lied „O lasst zum Wald mich wiederkehren". 5 Ngr. Rec. und Arie „Bald ist sie mein, die Holde". 10 Ngr. Terzett „Segne, Gott, den Bund der Treue". 7½ Ngr. Marsch 7½ Ngr. Scene und Arie im Kerker „Es war ein schöner Traum". 15 Ngr. Textbuch. 3 Ngr. Instrumental-Vorspiel. Part. 2 Thlr. Orchesterstimmen. 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen. 25 Ngr. Idem zu 2 Händen. 20 Ngr. Potpourri über Motive dieser Oper für Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr. Idem für Pianoforte zu 2 Händen. 20 Ngr.
Op. 21. *Die Wasserfee*, Gedicht von H. Lingg, für 4 Singstimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 22. 4 Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (No. 1. Am Traunsee. No. 2. Die Nachtblume. No. 3. Schön-Rohtraut. No. 4. Ingeborg's Klage.) 25 Ngr. Einzeln à 10 Ngr.
Op. 23. Phantasiestück für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 24. 4 Lieder des Gedächtnisses für gemischten Chor. Part. und Stimmen. 1 Thlr.
Op 25. *Lockung*, Gedicht von J. v. Eichendorff, für 4 Singstimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 26. 7 Lieder für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. (No. 1. Herbstlied. No. 2. Im Frühling. No. 3. „Mein Schatz ist eine rothe Ros". No. 4. Träumen im Winter. No. 5. Schilflied. No. 6. Ständchen. No. 7. Im Garten.) 1 Thlr. Einzeln: No. 1. 7½ Ngr. No. 2—7 à 5 Ngr.
Op. 27. Sonate (Amoll) für Orgel. 20 Ngr.
Op. 30. 7 Stücke aus der Musik zu Calderon's „Der wunderthätige Magus". Clavierauszug zu 4 Händen. 2 Thlr.
Op. 31. 5 Lieder für gemischten vierstimmigen Chor. Part. und Stimmen. Heft I. (No. 1. „Es glänzt die blaue Mondennacht". No. 2. Ein Stürdlein wohl vor Tag. No. 3. Um Mitternacht.) 17½ Ngr.
Op. 31. 5 Lieder für gemischten Chor. Heft II. (No. 4. Zum neuen Jahr. No. 5. „Ein Tännlein grünet wo".) 17½ Ngr.
Op. 33. Präludium und Fuge für Pianoforte. 25 Ngr.
Op. 36. 9 Stücke aus der Musik zu Raimund's „Die unheilbringende Krone". Clavierauszug zu 4 Händen. 2 Thlr. 15 Ngr.
Op. 38. Quartett (Esdur) für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. 3 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug zu 4 Händen. 2 Thlr.
Op. 50. *Das Thal des Espingo*, Ballade von P. Heyse, für Männerchor und grosses Orchester. Part. 1 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 20 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug mit Text 25 Ngr.

---

# Neue Clavier-Compositionen

[303.] von

# Herrmann Scholtz.

Soeben erschienen:

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| **Scholtz, Herrmann,** Op. 26. **Serenade** für Pianoforte | — | 15 |
| —— Op. 27. **Variationen** über eine norwegische Weise für Pianoforte | — | 20 |
| —— Op. 29. **Acht Präludien** für Pianoforte | — | 25 |
| —— Op. 31. **Vierzehn Variationen** über ein Originalthema für Pianoforte | — | 20 |

Früher erschienen:

| | | |
|---|---|---|
| **Scholtz, Herrmann,** Op. 20. **Albumblätter.** Zwölf Clavierstücke. Compl. | 1 | — |
| —— Op. 20. Idem in 12 einzelnen Nummern à 5 Sgr. | | |

**Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.**

---

Durch alle Buch-, Kunst-, und Musikalienhandlungen zu beziehen:

[304.] **Ferd. Thieriot,**

***Loch Lomond.*** Symphonisches Phantasiebild für Orchester, Op. 13. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr.
**Trio** (Fmoll) für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 14. 3 Thlr.
**Sonate** (Bdur) für Pianoforte und Violoncell, Op. 15. 2 Thlr.
***Natur- und Lebensbilder.*** Clavierstücke, Op. 17 und 18. 4 Hefte à 15 Ngr.
***Am Traunsee.*** Gedicht von Victor Scheffel, für Bariton-Solo und Frauenchor mit Streichorchester, Op. 19. 1 Thlr. 15 Ngr.
**Quintett** (Ddur) für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 20. 4 Thlr.
**6 Lieder** für gemischten Chor, Op. 21. Heft I (Im Rosenbusch die Liebe schlief — Rasch bekehrt — Wie könnt es anders sein) 1 Thlr. Heft II (Die heilige Schrift — Die Rosen gehen schlafen — Nun ists genug) 25 Ngr.
**6 Phantasiestücke** für Pianoforte, Op. 22. 2 Hefte à 17½ Ngr.
***Durch die Puszta.*** Reisebild für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 23. 22½ Ngr.

Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

# Neue Musikalien.

[305.] Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig erschienen soeben und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

**Abt, Franz,** Op. 394. Siegesgesang. Gedicht von Hermann Francke, für vier Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten oder des Pianoforte.
Instrumentalstimmen . . . . . . . . . — 15
—— Op. 413. Vier Gesänge f. Männerchor.
No. 1. Auf den Schwingen deiner Töne, Ged. v. M. Kalbeck. Partitur und Stimmen. — 15
No. 2. Nur nicht im Winter sterben. Ged. von H. Pfeil. Partitur und Stimmen . . — 10
No. 3. Gegrüsst seist du, mein Herz. Ged. v. Müller v. Königswinter. Partitur u. Stimmen. — 10
No. 4. Beim Liebchen zu Haus. Gedicht von H. Pfeil. Partitur und Stimmen . . — 7½
—— Op. 422. Des Liedes Verklärung. Gedicht von F. Oser, für Männerchor mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte.
Partitur mit unterlegtem Clavierauszug . . 1 7½
Orchesterstimmen . . . . . . . 2 —
Singstimmen . . . . . . . . — 10

**Jungmann, Albert,** Op. 301. Danse espagnole pour Piano . . . . . . . . . . — 15
—— Op. 302. Kriegers Lied für Pianoforte. — 15
—— Op. 308. Drei Tonstücke.
No. 1. Den Bach entlang zur Mühle. Etude. — 15
No. 2. Verlassen und vergessen. Romanze. — 15
No. 3. Fern von Dir. Melodie . . . — 15

**Köhler, Louis,** Op. 202. Instructive Variationen über ein Thema aus „Straniera“ von Bellini für Pianoforte . . . . . . . . — 10
—— Uebungen und Scalen für den Clavierunterricht . . . . . . . . . . . . . . — 12½

**Kölling, Carl,** Op. 118. Perpetuum mobile. Etude-caprice pour Piano . . . . . . . — 17½

**Kölling, Carl,** Op. 120. Abendglocken. Notturno capriccioso für Pianoforte . . . . . — 17½
—— Op. 122. Dornröslein. Clavierstück . — 12½
—— Op. 124. Feengruss. Clavierstück . . — 15
—— Op. 129. Junges Glück. Polka brillante für Pianoforte . . . . . . . . . . . — 15
—— Op. 130. Herbstblätter. Clavierstück . — 17½
—— Op. 132. An das Bächlein. Clavierstück. — 17½
—— Op. 133. Fahnenweihe. Clavierstück . — 17½

**Krug, D.,** Op. 196. Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas ohne Octavenspannungen und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte. No. 1—87 à — 10
Die beste derartige Sammlung und in vielen Musikinstituten eingeführt.

**Krug, D.,** Op. 259. Opern-Perlen. Kleine leichte Phantasien über beliebte Opernmotive für den Unterricht und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte. No. 1—20. . . à — 20
—— Op. 277. Kriegers Heimkehr. Tonstück für Pianoforte . . . . . . . . . . . — 17½
—— Op. 283. Classiker-Bibliothek. Das Schönste aus den Werken berühmter Componisten für Pianoforte arrangirt und für den Unterricht bearbeitet und mit Fingersatz versehen. No. 1—12 à 7½—15 Ngr.

**Mozart, W. A.,** Quintett (Ein Satz. Es dur) für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell, nach einer im Archive des Mozarteums zu Salzburg befindlichen Original-Skizze Mozart's ausgeführt von O. Bach, artist. Director am Mozarteum. Partitur und Stimmen . . . . . . . . . . . . . . 1 15

**Rheinberger, Jos.,** Op. 55. Liebesleben. Ein Cyklus von acht Liedern für eine Singstimme.
No. 1. Seliger Glaube. Gedicht von Stieler — 7½
No. 2. Des Mädchens Geständniss. Ged. von R. Reinick . . . . . . . . . . . — 7½
No. 3. Sehnsucht. Gedicht von Zedtlitz. — 5
No. 4. Mein Engel, hüte dein. Gedicht von W. Hertz . . . . . . . . . . . — 7½
No. 5. Der verpflanzte Baum. Gedicht von W. Hertz . . . . . . . . . . . . — 10
No. 6. Treib zu, mein kühnes Boot. Ged. von Th. Moore. . . . . . . . . . . — 7½
No. 7. Der Verlassene. Ged. v. M. Meyr — 7½
No. 8. Letzter Wunsch. Ged. v. W. Hertz — 7½

**Schubert, Franz,** Vier Lieder für eine Singstimme mit kleinem Orchester. Instrumentirt von **Franz Liszt.**
No. 1. Die junge Nonne. Ged. v. Craigher. Partitur . . . . . . . . . . . . . . — 20
Orchesterstimmen 1 —
No. 2. Gretchen am Spinnrade. Ged. v. Goethe. Partitur . . . . . . . . . . . — 22½
Orchesterstimmen 1 2½
No. 3. Lied der Mignon. Ged. v. Goethe. Partitur . . . . . . . . . . . . . . — 12½
Orchesterstimmen — 17½
No. 4. Erlkönig. Gedicht von Goethe. Partitur . . . . . . . . . . . . . . — 22½
Orcheterstimmen 1 2½

**Stiehl, Heinrich,** Op. 81. In heitern Stunden. Allegro di Bravura für Pianoforte . — 15

**Voss, Charles,** Op. 280. Course hongroise. Csikos-Galop. **Deuxième Edition** pour Piano — 20
—— Op. 313. La Trompette. Polka russe pour Piano . . . . . . . . . . . . — 15
—— Op. 314. Kaiser-Quadrille f. Pianoforte — 20
für Orchester 1 15

[306.] # Königliche Musikschule in München.

Mit Beginn des Schuljahres 1872—73 haben sich am 1. oder 2. October sowohl Neueintretende als auch in der Anstalt Verbleibende, sowie Hospitanten für Chorgesangs- und Orchesterschule — von 9—12 oder 3—6 Uhr auf dem Secretariat (kgl. Odeon, 2 St., Aufgang breite Steintreppe) persönlich anzumelden.

## Uebersicht des Unterrichts:

I. **Gesangsschule:** a) ***Sologesang*** (HH. Hofsänger Dr. Härtinger und Jul. Hey); hierbei obligatorisch: ***Rhetorik*** (Hr. Peter Cornelius) und Gymnastik (Hr. Hoftänzer Flerx); b) ***Chorgesang:*** (HH. Hofcapellmeister Wüllner und Musikdirector O. Hieber) allgemein obligatorisch.

II. **Clavierschule:** a) ***Clavierspiel*** als ***Specialfach*** (HH. C. Bärmann jr. und Giuseppe Buonamici); b) ***Clavierspiel*** als obligatorisch.

III. **Orchesterschule:** ***Violine*** (HH. Concertmeister Abel und Jos. Walter, Hofmusiker Brückner); ***Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott*** und ***Horn*** (HH. Hofmusiker Werner, Sigler, Freitag, Vizthum, Bärmann sen., Chr. Mayer und Strauss).

IV. **Theorieschule:** a) ***Harmonielehre*** (HH. P. Cornelius und E. M. Sachs) obligatorisch; b) ***Contrapunct, Formenlehre*** und ***Instrumentation*** (Hr. Professor Rheinberger).

---

Wöchentlich finden Gesammtübungen für Streichquartett und Streichorchester (Hr. Concertmeister Abel), sowie für Blasinstrumente und vollständiges Orchester (Hr. Hofcapellmeister Wüllner) statt, welch letztere einerseits das Studium grösserer Werke zum Zwecke haben, andererseits den Compositionsschülern durch Vorführung ihrer Arbeiten und Ueberlassung der Direction Uebung verschaffen. Für dramatische Vorübungen der Sologesangschüler (eventuell vor geladenem Publicum) ist der Musikschule das **k. Residenz-Theater** zur Verfügung gestellt.

Zur allseitigen Ausbildung im Chorgesang wird die oberste Chorgesangsclasse zu den von der k. Vocalcapelle veranstalteten grösseren oratorischen Aufführungen beigezogen.

---

Das Honorar beträgt auf das Schuljahr 60 Thlr. für geborene Bayern; 80 Thlr. für Nichtbayern. Honorarermässigung oder eventuell Befreiung können nur geborene Bayern von hervorragender Befähigung bei amtlich nachgewiesener Dürftigkeit nachsuchen. — Honorar für Hospitanten der Chorgesangsschule vierteljährig 3 Fl., für Hospitanten der Orchesterschule monatlich 2 Fl. (in beiden Abtheilungen ohne Nachlass).

---

**Prospecte** (Statuten) **à 18 Kr.** sind in den hiesigen Musikalienhandlungen zu haben. Auswärtige belieben sich an das **Secretariat der k. Musikschule** zu wenden.

**München,** den 10. August 1872.

**Die Königliche Hofmusikintendanz.**

---

[307.] Unter Protection Ihrer KK. HH. des Grossherzogs und der Frau Grossherzogin wird die General-Intendanz des Hoftheaters Mitte September in Weimar eine

# Orchesterschule

eröffnen. In derselben sollen junge Leute vom 14. Jahre an in vierjährigem Cursus zu tüchtigen Orchestermusikern herangebildet werden. Als Lehrer wirken die ersten Mitglieder der Grossherzogl. Hofcapelle, das Honorar beträgt jährlich 40 Thaler. Meldungen, sowie Anfragen sind zu richten an den Director

Weimar, den 24. Juli 1872.

**Müller-Hartung,**
***Hofcapellmeister und Professor der Musik.***

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 23. August 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 35.



## Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.***)

Wem die neunte Symphonie zu einem wirklichen tiefinneren Erlebniss geworden ist, der wird begreifen, wie der Verfasser nur mit Zögern sich zu einem Unternehmen entschliessen konnte, welches darauf ausgeht, gleichsam die innere „Fülle der Gesichte" in ein der „begreifenden" Erkenntniss Fassbares umzusetzen, soweit dies überhaupt möglich ist, und zu diesem Zwecke den Organismus des Werkes bis in sein Geäder hinein zergliedert. Aber wir dürfen hoffen, auf diesem Wege zu einem tieferen Einblick in das Wesen der Musik und damit zugleich in das Wesen der Welt, deren Seele die Musik darstellt, zu gelangen und dabei am wirksamsten ebensowohl der noch vielfach uns begegnenden willkürlichen Auffassung der Musik, als dem ästhetischen Materialismus oder Nihilismus entgegentreten zu können. Sehen wir doch auch die Philosophie in der Gegenwart sich mit der „exacten" Forschung verbinden, nicht um sich materialistisch zu vergröbern, sondern um die Resultate ihrer Speculation neugestützt aus dieser Verbindung hervorgehen zu lassen. Die philosophische Betrachtung der Musik kann nur gewinnen, wenn sie diesen Bestrebungen sich anschliesst.

Dass der Verfasser die neunte Symphonie zum Gegenstand seiner Untersuchung gewählt hat, darüber braucht er sich wohl kaum zu rechtfertigen. Sie stellt einen Höhe- und Wendepunct in der Entwickelung der Musik dar; in ihr erscheint der Schleier, welcher die geheimnissvolle Grenze des unbewussten und vom Bewusstsein erhellten Lebens bedeckt, wie auf Augenblicke gelüftet. Sie fordert zudem durch die eigenthümliche Prägnanz des Stils, durch die Plastik, in welcher die innersten Lebensregungen zum Ausdruck kommen, förmlich dazu auf, ihre Offenbarungen zu „dauernden Gedanken" zu „befestigen".

Falls der Leser in der folgenden Untersuchung Berührungspuncte mit vorhandenen philosophischen Systemen finden sollte, so hält der Verfasser die Bemerkung für nöthig, dass er nicht von diesen ausgegangen ist, dass es ihm nicht darum zu thun war, dieselben zu bewahrheiten, — was schon daraus hervorgeht, dass es sich eben blos um „Berührungspuncte" handelt, — sondern dass ihn seine Betrachtungsweise ganz von selbst auf die betreffenden Resultate hinführte.

---

Die ersten sechszehn Takte versinnlichen den Uebergang aus einem Zustand der Apathie, des gestaltlosen inneren Webens in ein vollbewusst-entschieden sich äusserndes Verhalten. Jener erstere Zustand gelangt in den die Empfindung nur allgemeinhin anregenden, einen positiv bestimmten Lebensgefühlsinhalt ausschliessenden und in monoton gleichmässiger Bewegung erklingenden leeren Quinten zum Ausdruck. Der Uebergang wird bezeichnet durch das die Empfindungsorgane in immer grössere Anspannung und lebhaftere Erregung versetzende *cres-*

*) Bruchstück einer grösseren Arbeit, „Beethoven's neunte Symphonie. Philosophie aus der Musik" betitelt.

*cendo,* durch den immer mehr sich verbreiternden Umfang des in Thätigkeit versetzten Empfindungsgebietes (analog dem nach Höhe und Tiefe sich erweiternden Tonumfang), sowie durch die immer schnellere und in immer kürzeren Zwischenräumen sich wiederholenden Ansätze des Hauptthemas. Der Eintritt des Hauptthemas selbst ist von um so entschiedener Wirkung, als alles Vorhergehende nicht nur durch die gleich von vornherein bemerkbare Steigerung der Darstellungsmittel, sondern auch durch seine harmonische Beziehung zum Hauptthema selbst (Dominante — Tonica) als an sich unselbständige Vorbereitung erscheint. Wenn das Orchester in seiner Gesammtheit Repräsentant der Totalität der idealen Persönlichkeit ist, so haben wir erst mit dem Eintritt des Hauptthemas diese ganze Persönlichkeit vor uns, während in den einleitenden Takten ein Theil derselben unausgesprochen, latent im Hintergrunde blieb.*) Das Thema selbst trägt den Charakter der Erhabenheit Wie das Erhabene in seiner sinnlichen Erscheinung sich durch ungewöhnliche Grösse und elementare Einfachheit der Umrisse charakterisirt, so bildet sich auch das Thema aus den ursprünglichsten Elementen, die überhaupt der Musik gegeben sind, es durchschreitet in seiner ersten Hälfte zwei Octaven abwärts, kräftig rhythmisirt, die Intervalle des Moll-Dreiklangs, während die zweite Hälfte sich nach der Dominante und von da wieder nach der Tonica wendet. Während die zwei ersten Takte eine erhabene, würdevolle Trauer zum Ausdruck bringen, macht sich in den zwei folgenden Takten ein actives Element geltend, wie denn dieses zweite Motiv auch in der sogenannten Durchführung, welche immer den eigentlich dramatischen Knotenpunct des Symphoniesatzes darstellt, eine Hauptrolle spielt. Die in den nächsten Takten folgenden energisch zuschreitenden *forte*-Accorde prallen plötzlich gewaltsam aufgehalten ab (überraschender Eintritt des Es dur-Accordes auf schlechtem Takttheile) und weichen heftig schmerzvoll in den auf *es* aufgebauten Accorden zurück. Dieses Aufeinanderstossen der Gegensätze setzt sich sogleich in verkürztem Maassstabe fort in dem Alterniren der *forte*-Accorde des Streicherchors und des kräftigen Rhythmus der Trompeten und Pauken einerseits und des weichklagenden Motivs der Holzblasinstrumente andererseits. In den vom gesammten Orchester intonirten verminderten Septimenaccorden (Takt 31 und 32) fliessen die beiden Elemente zusammen; die Energie wandelt sich in heftigen, übermächtigen Schmerz, und die vorher weiche Klage verschärft sich zu einem gewaltsamen Aufschrei. In dieser Accordfolge spricht sich aber zugleich eine höchste titanische Anspannung der Kraft aus, welche in dem jäh herabstürzenden 32stel-Laufe der ersten Violinen und Bratschen plötzlich zusammenbricht. Ganz von selbst tritt uns das Bild einer heldenhaften Persönlichkeit vor die Seele, welche im schmerzlichen Ringen mit einer furchtbaren Macht in gewaltigem Falle unterliegt.*)

Ueberblicken wir noch einmal den bisherigen Verlauf vom Eintritt des Themas an, so gewahren wir eine dreifach sich gliedernde Entwickelungsweise. Die Takte 17—23 erscheinen als ein zusammengehöriger Abschnitt; er enthält das Thema und eine kurze Ausführung zwar nicht seines motivischen, so doch seines charakteristischen Gehalts; mit Takt 23 tritt, deutlich abgesondert, dem Thema ein Gegensatz gegenüber: plötzlicher Uebergang nach Es dur; von Takt 27 an erscheinen die beiden Gegensätze auf dem gewissermaassen neutralen Boden der Dominante der Haupttonart prägnant zusammengefasst; sie bestehen zwar noch fort als Gegensätze, aber auf einer gemeinsamen Basis; in den verminderten Septimenaccorden erfolgt eine Synthesis der letztbezeichneten Gegensatzgestaltung, welche sich in den zwei letzten Takten (34 und 35) zu einem zusammenfassenden Abschluss des ganzen bisherigen Entwickelungsverlaufes (vom Eintritt des Themas an) erweitert. Diese Schlusssynthesis unterscheidet sich äusserlich insofern nicht von der Thesis, dem Hauptthema, als das ganze Orchester an beiden Stellen eine homophone Einheit bildet, und doch haben wir jene als eine Zusammenfassung von Gegensätzen erkannt. Dieser Umstand lässt die Annahme wenigstens nicht als willkürlich erscheinen, dass auch die Thesis (das Hauptthema) eigentlich eine Einheit von Gegensätzen ist. Diese Annahme zwingt sich uns auf, sobald wir das Verhältniss der Antithesis zur Thesis ins Auge fassen. Die erstere kann nicht als sozusagen „vom Himmel fallend", als etwas der Thesis durchaus Ebenbürtiges, in demselben Sinne wie diese Selbständiges aufgefasst werden, da sie ja eben die Thesis zur Voraussetzung hat, sie erscheint vielmehr als ein Bedingtes, Secundäres. Das Thema stellt sich als das Unbedingte, Unabhängige, keiner Voraussetzung Bedürftige, apriorisch Gegebene dar, welches nicht erst aus einer Entwickelung resultirt. Wohl aber trägt es das Princip der Entwickelung, d. h. der Explication seiner selbst, in sich; es scheidet selbst die Antithesis aus sich aus; diese existirt nur in Beziehung auf die Thesis, als das Secundäre gegenüber dem Primären. Dann aber treten beide in eine neue vermittelte Einheit — im Unterschied von der die Gegensatzgestaltung noch unmittelbar in sich beschlossen haltenden Einheit der Thesis — zusammen, eine Einheit, welche nun die

*) Der bezeichnete Uebergang lässt sich anschaulich darstellen als ein concentrisches Sichausbreiten von innen heraus bis zu dem Puncte, wo die innere Bewegung sich ganz veräusserlicht hat, d. h. vollständig Inhalt des Bewusstseins geworden ist, wo Inneres und Aeusseres sich decken, in einander aufgehen.

*) Man hat behauptet, dass die Auffassung eines schnell nach der Tiefe gehenden Ganges als Analogie des Fallens conventionell-willkürlich sei und lediglich auf einer Operation des Auges beruhe. Diese Ansicht ist indess irrig; wie ein aufsteigender Gang eine anspannende Wirkung hat (analog der beim Aufsteigen des Tones bewirkten stärkeren Anspannung der Saite), so entspricht einem absteigenden Gang ein Erschlaffen der Reactionsintensität der Empfindungsorgane, eine Aufhebung ihrer selbständigen Kraftwirkung, ein Uebergang zur Passivität.



Antithesis als etwas der Thesis Ebenbürtiges, also als zweite Thesis erscheinen lässt, wenn sie auch ihren Ursprung immer der primären Thesis verdankt.

Mit dem Auftreten der Antithesis stellen sich diese und die Thesis einander als Subject und Object gegenüber (welches Verhältniss in der primären Einheit [Thesis] nur latent vorhanden, „immanent" war), wobei jedoch zu beachten ist, dass die Thesis, als der apriorische freie Urheber dieses Verhältnisses, von demselben, im Gegensatz zu der an dasselbe gebundenen Antithesis, unabhängig ist. Mit dem Eintritt der Gegensatzgestaltung ist die Einheit nicht mehr in unmittelbarer Wirklichkeit, sondern blos als übergreifendes, im Hintergrund befindliches („transscendentes") Princip, als Idee thätig. In der neuen Synthesis realisirt sie sich wieder auf einer neuen Grundlage: Thesis und Antithesis stehen sich jetzt als zwei Subjecte gegenüber, von denen jedes das Subject-Object-Verhältniss in sich immanent trägt, wie vorher die Thesis allein. Dieser Process: Thesis — Antithesis — Synthesis, welcher von der das Gegensatzprincip bereits in sich beschlossen haltenden, es aber dann explicirenden Thesis gewirkt gedacht werden muss, ist das Wesen der organischen Entwickelung. Wie er sich im vorliegenden Falle schon in dem bisher betrachteten kleinen Abschnitte nachweisen liess, so bildet er auch — wie sich im Verlaufe dieser Untersuchung ergeben wird — das in den grösseren concentrisch sich erweiternden Proportionen bemerkbare Grundschema des ganzen Satzes. Seine anschauliche Darstellung kann am besten in folgender Weise geschehen:

I. ( ab ) II. a : b ( ab )

III. ( (a b) : (a b) )

a und b dienen zur Bezeichnung der Gegensätze, welche in I (von dem aussenstehenden a abgesehen) in unmittelbarer Einheit verbunden sind. In II (a : b) treten dieselben auseinander, oder besser: a scheidet aus sich einen Gegensatz aus, und zwar stellt sich I in dem Momente der Entzweiung selbst für b als a dar, während b seinerseits als blos aus I explicirtes Moment, I voraussetzt, es zum Hintergrunde hat. In III ist eine neue Einheit hergestellt, in welcher b sich als eine selbständige Thesis a gegenüberstellt, ohne dass jedoch damit das *a priori* bedingte Verhältniss, in welchem es zu a steht, aufgehoben würde.

Der Verfasser hofft, dass diese abstracte Auseinandersetzung dem Leser im Laufe der Untersuchung sich noch mehr veranschaulichen wird.

(Fortsetzung folgt.)

# Kritik.

**A. W. Ambros.** Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst.

Unter den musikalischen Schriftstellern der Gegenwart nimmt der auch als Componist vielfach mit Erfolg thätige Dr. Ambros eine der ersten Stellen ein, wohlverdient durch sein immenses vielseitiges und dabei doch gründliches Wissen, durch unbefangenes Auffassen, aufrichtiges (wenn auch nicht immer richtiges) Urtheil und schliesslich durch seinen glänzenden Stil. Das Zusammenwirken dieser selten bei einander befindlichen Eigenschaften nur vermochte es Werke zu schaffen, wie die (noch nicht vollendete) „Geschichte der Musik", die weit und breit berühmten „Culturhistorischen Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart" u. A. Ist in diesen letzteren der Werth der einzelnen Abhandlungen unter einander so ziemlich gleich, so ist dasselbe bei den „Bunten Blättern" nicht der Fall, und stehen diese im Ganzen an Werth den „Culturhistorischen Bildern" nach. Die Entstehung der Aufsätze in den „Bunten Blättern" (die meisten derselben sind nämlich schon vorher als Feuilletons in verschiedenen Journalen erschienen) dürfte daran wohl das schuldtragende Moment sein; Ambros selbst äussert sich über dieses „nothwendige Uebel unserer Zeit" mit gewohnter Aufrichtigkeit und Schärfe: „Es hat uns daran gewöhnt, Dinge und Fragen zuweilen der allerernstesten Art im leichten Plauderton abgefertigt zu finden." Ambros bemerkt sehr richtig, dass auf das Feuilleton in Deutschland Jean Paul grossen Einfluss gehabt; aber zu mindest ebenso grossen Einfluss hat Jean Paul auf Ambros selbst ausgeübt. Humor und Satire tauchen oft an solchen Stellen auf, wo man ihrer am wenigsten gewärtig, sie mitunter auch vermissen möchte.

Aber einer Eigenthümlichkeit des Ambros'schen Stiles müssen wir zu unserem aufrichtigen Bedauern absprechend erwähnen. Bei aller Bestimmtheit und Deutlichkeit seiner Ausdrucksweise bleibt uns Ambros doch meist das letzte Wort, das Endresultat oder die Quintessenz seiner Speculationen auszusprechen schuldig; dies zu ziehen, bleibt zumeist dem Leser selbst überlassen. Er beschreibt Kreise um den behandelten Gegenstand, ja ganz dicht um denselben, aber den letzten entscheidenden Griff ins Centrum versagt sich der Autor; man erwartet noch Etwas — aber es kommt nicht. Man lese die Artikel über Wagner, Liszt und die neudeutsche Schule in den „Culturhistorischen Bildern"; Ambros sagt unverhohlen und aufrichtig das Meiste, was er darüber denkt; in seiner kritischen Wage erlangen bald das Lob bald der Tadel das Uebergewicht, aber zum Schlusse ist sie doch wieder im Gleichgewicht; dann weiss man auch freilich nicht, „was es soll bedeuten", welches der eigentliche Kern des Ganzen. Es hat dies seine Bedenklichkeit; an der Aufrichtigkeit des Verfassers ist gewiss nicht zu zweifeln, dieses Hin- und Her-Oscilliren jedoch, das Gutmachen

des Tadels durch darauffolgendes Lob, oder das Abzwacken von der Anerkennung, nachdem sie erst vorher gespendet, trägt oft nur den Schein nach Aufrichtigkeit.

Man wird der berührten Eigenthümlichkeit auch in den „Bunten Blättern" vielfach und auch dort begegnen, wo man ein scharf zugehauenes, unumwundenes und bündiges Urtheil gern vernehmen möchte.

Das Buch enthält 19 Aufsätze, wovon 12 musikalischen und musikgeschichtlichen Inhaltes, die übrigen der bildenden Kunst, darunter einige im Gewande von Reisebeschreibungen, angehören. Denn Ambros ist nicht minder ein grosser Kunsthistoriker als Musikforscher, und erzählt er uns hierüber in gewohnter Liebenswürdigkeit: — „Die bildenden Künste haben meinem Herzen von jeher fast ebenso nahe gestanden, wie die Musik, allein da ich nicht dilettantisch naschen, meine Thätigkeit nicht zersplittern wollte, wählte ich die Musik. Doch nicht ohne in meinen frühen Jünglingsjahren als Volontair der Prager Malerakademie mir so viel Handfertigkeit erworben zu haben, dass ich nachmals in Italien mein Skizzenbuch so gut herausziehen konnte, wie Einer, um mir diese Gegend, jenes Architekturwerk oder architektonische Ornament oder irgend eine Figur aus irgend einem Wandbilde Orcagna's u. s. w. in raschen Strichen copirend hineinzuzeichnen." Ambros war auch in Folge seiner seltenen Doppelbefähigung der Erste, der den inneren geistigen Zusammenhang in den Werken der Musik und der bildenden Künste nicht nur klar erkannte, sondern stets nachdrücklich und consequent darauf hinwies und den Beweis durchführte, wie in dieser oder jener Periode die Musik, die bildende und bauende Kunst nur Aeusserung einer und derselben geistigen Strömung sei.

Als durchaus unbewandert müssen wir von Besprechung der kunsthistorischen Aufsätze absehen, wenngleich sie zu lesen jedem Musiker anzuempfehlen ist, denn er wird darin manchen treffenden Vergleich, wie umgekehrt der Maler in den musikalischen Aufsätzen, für seine Kunst darin finden.

Im „Originalstoff zu Weber's Freischütz" führt uns Ambros an den eigentlichen Quell des Kind'schen Textes, der Apel'schen Novelle in dem von ihm und Laun herausgegebenen „Gespensterbuch"; die zwischen Sage und Drama bestehenden Unterschiede werden gezeigt, welche sehr bedeutend sind; auch die Urform des Bauernmarsches, den Ambros zufällig von einem Prager Bettelmusikanten gespielt hörte und sofort nachschrieb, führt er am Ende vor; sie klingt ziemlich trivial, und doch welch prächtiges Stück schuf Weber's Meisterhand daraus!

„Musikalisches aus Italien" und „Deutsche Musik und deutsche Musiker in Italien" sind die Aufschriften der nächsten beiden Abhandlungen. Ueber diese Zustände berichtet Ambros aus eigener Anschauung und Anhörung; was wir aber, namentlich über den Verfall der Kirchenmusik, zu vernehmen bekommen, ist wahrhaft gräulich und wäre unglaublich, wenn nicht ein Ambros es erzählte. „In der Kirche St. Maria Novella zu Florenz hörte ich während der Militairmesse von der breit vor dem Hochaltar hingepflanzten Militairbande die Ouverture zu Flotow's „Martha" spielen! Am Altare tönten die Glöckchen zum Momente der Elevation, zugleich erklang das lustige Motiv des Marsches der Mägde nach Richmond!" Diese Charakteristik dürfte vollkommen genügen.

Ein herrlicher, warm und begeisterungsvoll geschriebener Artikel ist „Abbé Liszt in Rom", nunmehr allerdings nicht dort, und der in Rom gewesene Reisende wird die ewige Stadt wohl verlassen müssen, ohne Liszt dort gesehen zu haben.

Gegen den Aufsatz „Wagneriana" (der in der Wiener „Neuen Freien Presse" s. Z. in Manchem ausführlicher erschien) wären manche Bedenken zu erheben. Angesichts der erst vor Kurzem verflossenen Bayreuther Festtage erscheinen die gegen das Unternehmen ausgesprochenen Zweifel natürlich nicht mehr am Platze; zur Aufführung des „Nibelungenringes" wird es gewiss kommen, und wir hoffen auch mit Zuversicht, dass dieselbe für Wagner's Gegner „ein Tag von Sedan" werden wird.

Die Titel der übrigen Artikel: „Carneval und Tanz in alter Zeit", „Die Messe solenelle von Rossini", „Hector Berlioz", „Sigismund Thalberg", „Fétis", „Alessandro Stradella", „Robert Franz", die insgesammt eine enorme Belesenheit in allen Litteraturen und das seltene Gedächtniss sowie die Schlagfertigkeit ihres Autors in treffenden Gleichnissen bekunden, — blos anführend, da sie mehr zum Lesen als zum Objecte einer Kritik eignen, sei schliesslich das sehr anregende Buch jedem Kunstfreunde angelegentlichst empfohlen; es wird Niemand geben, der nicht darin findet, was ihm behagt, womit auch des Verfassers herzlicher Wunsch sich realisirt.*)

Joseph Engel.

---

**Dr. O. Bach.** Trio (No. 2, Esdur) für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 22. 4 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, Rob. Forberg.

Was bei entsprechender Begabung durch ernstes Streben, durch anhaltenden Fleiss und durch Uebung irgend zu erringen ist, hat der Componist in diesem Werke zur Vollendung gebracht. Die thematische Arbeit und combinatorische Gestaltung ist in demselben eine so reiche, vielseitige und interessante, wie sie nach technischer Seite hin wohl kaum übertroffen werden kann, und dieses Lob gebührt sämmtlichen Sätzen. Was dagegen die unmittelbare, aus dem Innern

*) Seit Herausgabe dieses Buches hat der ausgezeichnete Gelehrte sein Domicil von Prag nach Wien verlegt, wo er in angesehener Stellung als Staatsbeamter sich befindet und gewiss nicht verfehlen wird, wohlthätig auf die Musikzustände der Kaiserstadt einzuwirken. —



schöpfende Erfindungskraft anlangt, so scheint sie wenigstens nicht überall auf gleicher Höhe mit dem durch Fleiss und Uebung erreichbaren technischen Gestaltungsvermögen zu stehen. In jedem musikalischen Werke muss sich reflectirende und empfindende Kraft in einer Weise vermählen, dass beide Kräfte gleichsam als Einheit wirksam sind. Gleichwohl wird bald die eine, bald die andere Kraft in überwiegendem Grade thätig sein, niemals aber eine derselben, sich selbst genügend, die andere ganz ausschliessen können. Besondere Schwierigkeit, beide Kräfte in gemeinsamer Wirksamkeit zu erhalten, bietet ein contrapunctisch angelegtes Werk, welches von vornherein grössere Ansprüche an die reflectirende Kraft stellt, und woneben die empfindende einen desto schwierigeren Stand hat. In vorliegendem Bach'schen Trio scheint uns nun die reflectirende Kraft in ungleich höherem Grade wirksam gewesen zu sein, als die empfindende, und wenn wir auch gern anerkennen, dass die Reflexion in fast verschwenderischer Weise Alles aufgeboten hat, um das Werk thematisch und contrapunctisch interessant zu machen, so müssen wir auf anderer Seite doch bekennen, dass das Empfindungsleben darin nicht durchweg in gleichem Grade so mitthätig gewesen ist, um den Hörer innerlich zu erwärmen. Diesen Mangel empfinden wir besonders im ersten Satze (Allegro molto), dessen drei Themen wenn auch nicht einer gewissen, zur Durchführung wohl geeigneten Plastik, dennoch zu sehr der innerlichen Zugkraft und der Originalität entbehren, um für sich selbst wirken zu können. Ebenso mangelt der Durchführung, die übrigens reich an interessanten Einzelnheiten ist, die psychologische Entwickelung: der ganze Satz macht zu sehr den Eindruck des Körperlichen, zu wenig des Geistigen. In ungleich höherem Grade scheint das Empfindungsleben des Componisten im zweiten Satze (Adagio) thätig gewesen zu sein, welcher durch seine breitgetragene, seelenvolle Melodik, sowie geistvolle Harmonik und Contrapunctik bis zum episodischen Mittelsätzchen (Poco animato) Verstand und Seele in gleichem Grade fesselt. Von hier ab jedoch scheint wiederum die reflectirende Kraft die empfindende verdrängen zu wollen, und das bald darauf folgende Tempo I erscheint uns durch die widerhaarige, die freie Entfaltung der Cantilene in den Streichinstrumenten hemmende Rhythmik des Clavierparts geradezu unbeholfen. Das Scherzo (Molto vivace) wird durch seine frischen Themen (besonders ist das zweite anziehend) und die äusserst fleissige und gewandte fugenartige Durchführung des ersteren sehr anregend wirken.

Der letzte Satz endlich enthält wiederum viel des Interessanten, ja Geistreichen, wird aber in seiner Totalität wegen des schon im ersten Satze sich fühlbar machenden Mangels eines sich psychologisch gestaltenden und entwickelnden Schaffensprocesses schwerlich einen innerlich zündenden Eindruck machen. Es ist hier wie im ersten Satze eine Summe von Combinationen zusammengekettet, die, einzeln betrachtet, in den meisten Fällen zwar als sehr glücklich erfunden bezeichnet werden können, in ihrer Zusammenstellung aber eben nur die äusserliche Factur durchfühlen lassen. — Hat es der Componist nicht vermocht, in seinem Werke der psychologischen Seite in vollkommener Weise gerecht zu werden, so dürfen wir nicht unterlassen, ausdrücklich hervorzuheben, dass er sich in demselben nach Seite der „musikalischen Arbeit" hin eine äusserst schwierige Aufgabe gestellt hat, deren Lösung gewiss die höchste Anerkennung verdient. Deshalb seien intelligente Spieler (denn solchen dürfte das Werk nur zugänglich sein) auf dieses in letzterer Beziehung höchst interessante Trio aufmerksam gemacht.

Noch wollen wir einige Stichfehler namhaft machen. Seite 15, Zeile 16, Takt 1 muss vor *e* ein ♭ statt ♮ stehen; S. 24, Z. 4, T. 1 fehlt ein ♭ vor *f*; S. 63, Z. 16, T. 1 muss vor *f* ein ♮ statt ♮ stehen; S. 68, Z. 15, T. 7 muss der Accord *g-c-es* statt des hier befindlichen stehen. **Oo.**

---

**J. P. Gotthard.** Offertorium (Sana me domine) für Sopransolo, Chor und Orchester, Op. 65. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Sgr. Wien, J. P. Gotthard.

— — Graduale (Intellige clamorem meum) für Tenorsolo mit Begleitung von 1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern und Contrabass. Partitur und Stimmen 17½ Sgr. Ebendaselbst.

Beide Compositionen athmen ernsten kirchlichen Geist und machen ausserdem durch seelenvolle, natürliche Melodik, gewandte Form und charaktervolle Instrumentirung einen sehr wirksamen Eindruck. In beiden Musikstücken herrscht der Charakter einer edlen Weichheit, die niemals in Weichlichkeit ausartet, vor. Im Offertorium kommen auch einzelne kraftvollere Momente vor, auch ist hier der Polyphonie mehr Rechnung getragen; das Graduale hingegen behält in seiner knapperen Fassung den Charakter der Weichheit, dessen Intentionirung schon durch die Wahl der Instrumente und deren Gruppirung ausgesprochen ist, bis zu Ende bei. Der Partitur des Offertoriums ist gleichzeitig der Clavierauszug, der gleichsam als beliebig zu verwendende Orgelstimme gilt, beigefügt. — Beide Compositionen seien somit ernst strebenden Gesangvereinen und Concertinstituten aufs Beste empfohlen. **Oo.**

---

**Antoine Rubinstein.** Six Etudes pour le Piano, Op. 81. No. 1 12½ Sgr. No. 2 und 4 à 20 Sgr. No. 3, 5 und 6 à 17½ Sgr. Berlin, Bote & Bock.

Der neuerdings mehr und mehr zur Geltung gelangenden Ansicht, dass eine Clavieretude, ja Etude überhaupt, nicht eine blosse Passagencollection, sondern

auch ein wenigstens relativ werthvolles Musikstück sein müsse, dass also hierbei dem Spieler nicht sowohl abstractes Figurenwerk (nach dieser Seite hin ist durch die Studienwerke von Plaidy, Knorr, Kullak etc. den resp. Bedürfnissen ausreichend begegnet worden), als vielmehr die bestimmte Anwendung desselben auf einen besonderen Fall zu bieten sei, — dieser Ansicht hat Rubinstein in den vorliegenden Etuden Rechnung zu tragen und das verwendete, an sich werthvolle Studienmaterial in möglichst geschlossenen Rahmen zu fassen gestrebt. Erfolggekrönt war dieses Streben besonders in No. 2, 3 und 5; namentlich die erste dieser drei Etuden zeichnet sich durch recht interessante thematische Durcharbeitung der beiden Hauptmotive aus. Formell am wenigsten gerundet ist No. 6; die beiden dem Stücke zu Grunde gelegten Motive stehen unvermittelt neben einander und lassen die einzelnen Abschnitte desselben lose aneinandergereiht erscheinen. Allen sechs Nummern aber ist wirklich gedanklicher Gehalt nachzurühmen. Nach dieser specifisch musikalischen Werthschätzung der beregten Etuden nun noch deren pädagogische Verwendbarkeit ins Auge fassend, haben wir zunächst in No. 1 eine das schnelle Ineinanderschieben der Hände in engster Lage zum Zweck habende, sehr beachtenswerthe Studie hervorzuheben. Sodann verdient als treffliche Uebung zur Förderung der Ausdauer beim Handgelenkstaccato die dritte Etude (mit beiläufig recht geschickter Verwendung des $^7/_4$-Takts) besondere Erwähnung. Wenn wir diese beiden Stücke besonders hervorhoben, so geschah dies nur, weil sie Specialstudien auf bis jetzt verhältnissmässig noch wenig cultivirten Gebieten des Clavierspiels bieten, und keineswegs wollen wir hiermit den anderen Nummern der Sammlung den pädagogischen Werth abgesprochen haben, — im Gegentheil empfehlen wir das ganze Opus technisch vorgerückteren Pianisten auf das Wärmste. — Zum Schluss seien noch einige sinnentstellende Druckfehler berichtigt: In No. 2 ist Seite 4 zu Anfang des 9. Taktes in dem oberen System ein *a* (Viertelnote) nachzutragen und ausserdem die darüberliegende Viertelnote *d* mit dem gleichnamigen Schlussachtel des vorhergehenden Taktes durch einen Bogen zu verbinden; Seite 5 soll für die Noten der linken Hand der Violinschlüssel erst im 8. (nicht schon im 7.) Takt eintreten. In No. 4 ist Seite 6 im vorletzten Takt das dritte Sechszehntel der rechten Hand als *fis* (statt *gis*) zu lesen. In No. 3 soll Seite 12 zu Anfang des vorletzten Taktes doch wohl *b* statt *h* stehen?

B... u.

# Feuilleton.

## Mancherlei.

Die Rebus-Unterschrift aus einem Stammbuche (s. No. 29 d. Zeit.) ist von mehreren Lesern und Leserinnen des „Wochenblattes" sehr richtig als Neruda gedeutet worden. (Ne, umgekehrtes A dur, also Ne-ruda.) Mit der Notation des musikalischen Namens Bach haben sich Viele beschäftigt und mir die Ergebnisse mitgetheilt. Ihnen Allen glaube ich durch folgende Zugabe meinen Dank zu bezeigen und ausserdem einen kleinen Dienst zu erweisen.

Johann Friedrich Reichardt (geb. 1752, † 1814) veröffentlichte im Jahre 1776 den anderen Theil seiner „Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend". Der Inhalt bezieht sich auf Personen und Verhältnisse in den Städten: Hamburg, Magdeburg, Leipzig und Dresden. Die zweite Nummer — sie ist vom 12. Juli 1774 datirt — beschäftigt sich vorzugsweise mit Carl Philipp Emanuel Bach, dem zweiten Sohne des grossen Sebastian.*) Es heisst in dem Schreiben: „Ich kann diesen Brief nicht besser beschliessen, als wenn ich Dir hier ein kleines musikalisches Räthsel über den musikalischen Namen Bach beschreibe. Hr. Bach beschenkte mich gestern mit einem Exemplar seiner erhabenen, geistvollen Psalmen**), unten hatte er mir die schmeichelhaftesten Versicherungen seiner Freundschaft hingeschrieben und diese auf folgende musikalische und kunstvolle Art unterzeichnet:

C. P. E.





Die grossen Buchstaben C. P. E. bedeuten Carl Philipp Emanuel, die Oberstimme enthält den Namen Bach (B—a—c—h), Alt, Tenor und Bass geben das melodische Namens-Motiv in der Verkehrung: *fis-g-e-f, cis-d-h-c;* die vierte Stimme bringt es transponirt: *f-e-g-fis.* Freunden künstlichen Contrapunctes wird die Mittheilung dieses sehr geschickt gemachten Beispiels nicht unerwünscht sein.

Bezüglich des Gade-Rebus erinnert Hr. C. A. Barry (London) an eine Bemerkung in Rob. Schumann's gesammelten Schriften (Band IV, S. 286), wo es heisst: „Streiche mir Niemand dies

*) C. Ph. Em. Bach, der sogenannte Berlin-Hamburger Bach, geb. 1714 in Weimar, von 1740—67 Kammermusicus und (begleitender) Cembalist Friedrich II., von 1767 an bis zu seinem Tode Musikdirector in Hamburg; starb 1788.

**) Cramer's Psalmen, Hamburg 1773 und 1774. Eine frühere Sammlung finde ich nicht angegeben, weder bei Schilling noch bei Ledebur.

kleine Zeichen höherer Gunst weg*), wie das andere, dass sich sein Name (durch 4 Schlüssel) mit **einer** Note schreiben lässt, die heraus zu finden Cabbalisten ein Leichtes sein wird."

Ueber den unerkannten Absender der Zuschrift aus Chicago äussert sich Hr. Richard Schefter in Mühlhausen (Thüringen) dahin: „Hr. Bernhard Ziehn war früher hier Lehrer und ging vor etwa 4 Jahren nach Chicago." Zum Rebus, dessen dunkle Stelle ich hier noch einmal notire:



nachträglich einige Erläuterungen.

Der Bassschlüssel am Ende deutet an, dass man die Noten rückwärts zu lesen habe, also: *T* (accentuirtes *d*), *cis* verkehrt, nämlich *sic*, dann *h* und *n*, also **Tsiehn**, gleichlautend mit **Ziehn**. Das mit der halben Note verbundene Achtel erscheint mir überflüssig, es hat mich — und wohl auch Andere — verhindert, die richtige Lösung zu finden; weiter als bis Tesiehn**) brachte ichs trotz aller Mühen nicht. Hr. Organist Ziehn wird hoffentlich diese Bemerkung nicht so übel aufnehmen, als College Voigtmann in Sangerhausen meine Kritik über seine Phantasie. In Amerika rennt man wegen eines Tadels wohl nicht im Geschwindschritt zum „Juristen", dort, glaube und hoffe ich, sind die Musiker nicht gar so empfindlich!

Die seltsame Taktvorzeichnung $\frac{6}{4}$ ($\frac{2}{3}$) in Liszt's „Heiliger Elisabeth" rief mehrere Erklärungen hervor; mir erschien jedoch keine genügend. Es ist wohl am besten, wenn ich die betreffenden Stellen aus der Einleitung hier beifüge:



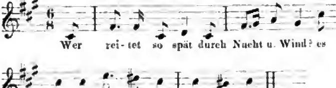

Nach meinem Dafürhalten sollen die sechs Viertel jedes Taktes (Beisp. a) **zwei** Gruppen zu **drei** bilden, dann aber als dreimal zwei aufgefasst werden; so erklärt sich die ungewöhnliche Bezeichnung $\frac{2}{3}$ allenfalls. Ob diese Neuerung — angesichts unserer heutigen Praxis, die ja im $^6/_8$-, $^6/_4$-, $^6/_{12}$-Takt stets **nur** allerhöchstens **zwei** gute Takttheile kennt — nothwendig war, lasse ich dahingestellt.

Blätternd in dem „Gesangs-Album" (Leipzig, E. Wengler, 1860), einer Sammlung beliebter Liedertexte, finde ich neulich beim „Erlkönig" vier Componisten angegeben: **Weyse**, Löwe, Schubert und Blum. Der zuerst erwähnte Name war bisher in meiner Sammlung nicht vertreten, und mein Bemühen ging nun dahin, „Erlkönig XXXIX." zu erlangen. Die „acht Gesänge von C. E. F. Weyse", denen die Ballade zugehört, sind vor langen Jahren in Copenhagen bei C. C. Lose und Delbanco erschienen. Die Verlagshandlung (jetzige Firma C. C. Lose) hatte die Freundlichkeit, mir auf meine Bitte ein Exemplar zu übersenden. Der Inhalt ist werthvoll, zum Theil überraschend schön, in jedem Falle mindestens interessant. Weyse, der vortreffliche dänische Componist***), ist in Deutschland nicht so bekannt geworden, als er es seiner Zeit verdiente. Empfohlen durch Reichardt und J. A. P. Schulz (dessen Unterricht Weyse genossen hatte), wurden bereits 1796 in Berlin die ersten Clavierstücke aus der Feder des jugendlichen Virtuosen und Tonsetzers gedruckt: *4 Allegri di bravura.* Eine zweiactige Oper: „Der Schlaftrunk" (*Sovedrikken*) gab man 1809 in Copenhagen mit grossem Erfolge. Die k. Bibliothek in Berlin besitzt fünf Werke des genannten Componisten, darunter eine „Musik zu dem Trauerspiel Macbeth".

Man findet in den lexikalischen Handbüchern nur dürftige Notizen über den „genialen Tonsetzer"; sollte sich das Material zu einer kleinen Biographie nicht mehr in Copenhagen auftreiben lassen? Sollte keine Hand sich regen, die es sammelt, sichtet und verwerthet?

Der „Erlkönig" von C. E. F. Weyse ähnelt in seiner Anlage dem allbekannten Reichardt'schen, auch er besteht nur aus zwei Liedsätzen. Im Einzelnen ist er jedoch ungleich reicher ausgestattet, als sein Vorbild, ausserdem kommt dem Tonbilde ein gewisses nordisches Colorit trefflich zu statten. Erlkönig singt, was er zu sagen hat, eintönig im tiefen *A*; vielleicht ist dem Leser erinnerlich, dass ausser Weyse auch viele Andere ebenso verfahren und die Monotonie für das allein entsprechende Ausdrucksmittel hielten. Die leise, unheimlich-murmelnde Recitation hat eine harmonische Begleitung, dieselbe bewegt sich zwar innerhalb des freundlichen **Adur**, erscheint aber durch chromatische Schatten umdüstert. Haupttonart ist **Fismoll**, der „romantische Ton", falls Mendelssohn sich nicht irrte, als er am 28. Decbr. 1831 von Paris aus an seine Schwester Fanny schrieb: „Da kam Kalkbrenner, der Mann ist ganz **romantisch** geworden, schreibt Stücke aus **Fismoll**" u. s. w.

Zur Ergänzung des Früheren (s. „Musik. Wochenblatt", 1870, No. 40 ff. „Erlkönig") mögen die ersten Takte der Weyse'schen Composition hier noch ein Plätzchen finden:




Schilling erwähnt unter Max Eberwein's Werken ein Op. 95 aus dem Jahre 1826: „Die Fischerin" von Goethe". Dieses Singspiel enthielt auch einen „Erlkönig"; ob es gedruckt sein mag? Wenn nicht, so fragt des Sammlers Herz mit bangem Schmerz: Wo ist das Manuscript hingekommen? Wahrscheinlich verschollen und verloren, wie so Vieles! Eckermann in seinen „Gesprächen" gedenkt des „Erlkönig" von Eberwein, er hat ihn 1827 im Hause des Dichters gehört.

Von Franz Gläser, bekannt durch seine Oper „Des Adlers Horst", wurde 1824 im Josephstädter Theater zu Wien ein romantisches Zauberspiel als Melodrama mit Chören aufgeführt, betitelt: „**Der Erlkönig**". Daraus druckte Diabelli — nach Ledebur's Angabe — einen **Erlkönigsmarsch**! Wo ist der? Wo blieb das Uebrige? Nun, man kennt ja den Verlauf der Dinge. Legts zu dem Anderen! sagt die Zeit, die allvernichtende; der Diener schleppt die Partitur in die Theaterbibliothek. Wohl kehrt **er** zurück, doch Niemand sieht **sie** wieder. „Eingetragen ins Vereinsarchiv! Eigenthum der — Motten!"

**Wilhelm Tappert.**

*) Der vorangehende Satz lautet: „und als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarer Weise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir Niemand dies kleine Zeichen" u. s. w.

**) Bei verkehrter Lesung heisst die Achtelnote *e*!

***) Er wurde nach Fétis am 5. März 1774 in Altona geboren und starb als Professor der Musik in Copenhagen am 4. October 1842.

## Das Veralten musikalischer Kunstwerke.*)

Oft schon ist dieser Gegenstand zur Sprache gebracht worden, und man hat sich bemüht, Bestimmungen aufzustellen, nach denen die hierher gehörigen Fragen entschieden werden können. Trotz alledem ist derselbe noch keineswegs erledigt, und die widersprechendsten Ansichten werden noch immer laut. So lasen wir einmal die Bemerkung, dass die Werke der Musik schneller dem Veralten anheimfielen, als andere Geisteserzeugnisse. Manche gibt es, die sich den Anschein geben, als seien Haydn's Symphonien, noch mehr seine Oratorien, nur zu belächeln. Ueber Gluck's „Orpheus" vernahmen wir einmal das Urtheil, dass derselbe unserer Zeit nicht mehr genügen könne, namentlich was die Charakteristik der Unterwelt betrifft; der Gesang der Furien im zweiten Act müsse unserem Gefühl ausserordentlich harmlos vorkommen. Wieder Andere bezeichnen sogar schon die Hauptwerke von Hummel, Clementi, des Letzteren beste Sonaten, des Ersteren Septett, als veraltet. Kurz: die divergirendsten Meinungsäusserungen werden über diesen schwierigen Gegenstand laut. Es ist aber durchaus nicht einzusehen, warum musikalische Kunstwerke schneller als andere Geisteserzeugnisse dem Schicksale des Veraltens anheimfallen sollen, da sie genau in derselben Weise, wie diese letzteren, in dem unwandelbaren Wesen des Geistes ihre Geburtsstätte finden, und es muss demnach der Verdacht entstehen, dass diejenigen, die solche Urtheile aussprechen, über die Bedingungen einer entsprechenden Würdigung noch nicht in sich zur Klarheit gediehen sind. Bedarf es doch nur des Zurückversetzens in das Stimmungsleben einer früheren Zeit, um sehr vieles Angefochtene noch heute ebenso schön zu finden, wie zur Zeit seiner Entstehung. Allerdings, dies gestehen wir zu, kann, um bei den gewählten Beispielen zu bleiben, die Sache zunächst in der bezeichneten Weise sich darstellen, wenn wir unseren Standpunct exclusiv in der Gegenwart nehmen. Gluck's Darstellungsmittel z. B reichen unseren Anforderungen gegenüber durchaus nicht aus. Das aber ist das durchaus Unrichtige in solchen Betrachtungen, denn es wird dabei übersehen, dass jede Zeitepoche nur eine relative Berechtigung hat, dass keine berufen ist, den absoluten Maassstab für eine andere darzubieten. Die Darstellungsmittel wechseln in jeder Epoche, und keine derselben hat das Recht zu der Behauptung, die einzig entsprechenden zu besitzen. Ein verdorbener Geschmack kann die höchste Schönheit ungenügend finden, weil er das Einfache nicht zu würdigen versteht und überall das schärfste Gewürz verlangt. Man müsste demnach versuchen, vor allen Dingen jene Grenzlinie aufzufinden und zu fixiren, bis zu welcher hin die künstlerischen Intentionen in der That noch ungenügend zur Erscheinung gekommen sind, weil die Kunst überhaupt noch nicht die nöthige Reife erlangt hatte; und dann weiter jenen Punct, wo die bleibende Geltung beginnt. Die Frage könnte hier nur die sein, ob der Autor mit den Mitteln seiner Zeit den nöthigen Ausdruck erzielt, diese vollkommen in seiner Gewalt gehabt habe. Freilich eine schwierige Aufgabe, insbesondere wenn man noch inmitten der Entwickelung sich befindet. Was die älteren Werke der Pianofortemusik betrifft, u. A. die der beiden angeführten Tonsetzer, so hat neuerdings das Vorurtheil Platz gegriffen, als seien dieselben überwiegend formell. Wir behaupten dagegen, dass die besten und reifsten derselben in unvergänglicher Schönheit strahlen. Was neuerdings formell erscheint, ist nichts als die adäquate Gestalt für den damaligen Inhalt, aus dem dieselbe mit künstlerischer Nothwendigkeit, in gleicher Weise wie gegenwärtig die freiere Form aus einem bewegteren Seelenleben, hervorgegangen ist. Im Allgemeinen scheint das Entscheidende in Bezug auf die beregten Fälle das zu sein: jede nachfolgende Epoche war bis jetzt gegen die vorausgegangene ungerecht, weil dieselbe, um weiter zu kommen, genöthigt ist, die vorangegangene in ihrer Eigenthümlichkeit zu negiren. So war man unter dem Panier der Wiener Schule eine Zeit lang gegen Seb. Bach in einem Grade ungerecht, dass man ihn geradehin nicht verstand, und erst ein abermaliger Umschwung hat diese Ungerechtigkeit ausgeglichen. In gleicher Weise ist jetzt das Verständniss für die Wiener Schule und die Formen derselben ein selteneres geworden, eben weil man gerade im Begriff steht, aus denselben sich herauszuarbeiten. Man hält für Formalismus, was plastische Schönheit ist, und weil man ein neues, abweichendes Ideal verfolgt, schwindet das Verständniss für diese Einfachheit. Gegenwärtig freilich ist solche Ungerechtigkeit weniger zu entschuldigen, als früher. Damals fehlte es noch an allen Reflexionsbestimmungen in Bezug auf das musikalische Urtheil. In unserer Zeit sind mindestens die Elemente dafür schon gegeben, und man sollte darum nicht wieder in den Fehler der früheren Naturalisten verfallen. Jetzt ist nicht mehr ein naives und unmittelbares Verhalten der Vorzeit gegenüber am Ort; jetzt soll geschichtliche Einsicht und Auffassung dafür an die Stelle treten. Fr. Br.

*) Aus den „Anregungen für Leben, Kunst und Wissenschaft", herausgegeben von Franz Brendel.

# Tagesgeschichte.

## Concertbericht aus Sondershausen.

Den Lesern dieses Blattes, welche die in den Berichten und kurzen Concertnotizen gebotene Uebersicht über das Kunstleben in den verschiedenen Städten aufmerksamer verfolgt haben, wird es schon längst aufgefallen sein, welch bemerkenswerthe Stellung unter diesen letzteren Sondershausen durch seine Kunstpflege einnimmt. Eine solche Vielseitigkeit des Repertoires, welche allen Richtungen und somit auch der neuesten, durch Berlioz, Liszt, Wagner vertretenen sich gerecht zeigt — was freilich von den Gegnern der letzteren *à tout prix* erst recht als Parteilichkeit verschrieen wird — gehört im Concertleben Deutschlands in der That zu den Seltenheiten. Selbst unsere berühmtesten Institute — ja diese im Vergleich mit den Instituten zweiten Ranges am allerwenigsten — können sich mit Sondershausen in dieser Beziehung nicht messen. An das grosse Publicum, oder den Theil desselben, der das eigentliche Publicum repräsentirt, sich wendend, besitzen sie zum grossen Theile nicht den Muth, der eben herrschenden allgemeinen Stimmung mit festen, künstlerisch-erzieherischen Principien entgegenzutreten, wobei übrigens in Frage bleibt, ob nicht das Publicum bei einem methodischen Vorgehen sich willig leiten lassen würde. Hier in Sondershausen brauchten allerdings von vornherein Rücksichten auf die Neigungen des Publicums nicht genommen zu werden, da die Concerte der Hofcapelle von der Gunst desselben nicht abhängig sind, vielmehr durch die Munificenz des Fürsten unentgeltlich stattfinden. Diese auf den besten Absichten beruhende Einrichtung hat nun freilich den Uebelstand im Gefolge, dass das Publicum das ihm Dargebotene nicht genug zu schätzen weiss; da es zu einer pecuniären Gegenleistung nicht verpflichtet ist, so fühlt es sich auch nicht so ernstlich interessirt zuzuhören; es schenkt den Aufführungen (die im Freien stattfinden) nur halbe Aufmerksamkeit. Man kann unter diesen Verhältnissen ein sicheres musikalisches Urtheil beim Publicum, seit so langen Jahren es schon im Genusse der Concerte ist, nicht erwarten; es ist keineswegs unempfänglich, aber es versäumt, das ihm Gebotene tiefer in sich aufzunehmen und sich somit eine feste Grundlage für das Urtheil zu bilden. So wird sich auch der mit den hiesigen Verhältnissen nicht Vertraute wundern über den den Leistungen nur kärglich gespendeten Beifall, wenn er überhaupt gespendet wird, und es ist dabei völlig gleichgiltig, ob es sich um ein Werk von Beethoven, oder Liszt, Wagner etc. handelt. Sicherlich würden die Dinge eine wenigstens etwas andere Gestalt gewinnen, wenn man sich entschliessen wollte, ein geringes Entrée zu erheben. Das Publicum würde es sich dann angelegen sein lassen, für seine Leistung auch einen über flüchtige Eindrücke hinausgehenden reellen Gewinn mitzunehmen, und mit grösserer Aufmerksamkeit den Vorführungen folgen; zugleich würden aber alle

jene nur störenden Elemente ferngehalten werden, für welche beim Besuche der Concerte das künstlerische Interesse erst in letzter Linie steht. Zur Zeit beschränken sich die eigentlich Musikverständigen auf einen kleinen, aber desto theilnahmvolleren Kreis, zu dem auch die Umgegend Sondershausens ihr Contingent stellt (so war zu dem gleich näher zu besprechenden Concert ein Extrazug von dem vier Stunden entfernten Nordhausen abgegangen), welches naturgemäss den Werth der Concerte besonders zu schätzen weiss. Unser Einer aus der „Metropole der Musik" blickt mit um so grösserem Neid auf Sondershausen, je stärker durch das sonst lebhafte Leipziger Musiktreiben und angesichts der daselbst vorhandenen ausgezeichneten Mittel der Wunsch, Werke der neueren Richtung zu hören, angeregt, aber bekanntlich nicht (oder nur in spärlicher Weise, jedenfalls nicht von „maassgebender" Seite aus) erfüllt wird. Ref. konnte daher, als ihm das Programm des 11. Lohconcertes bekannt wurde, der Versuchung nicht widerstehen, einen Ausflug nach Sondershausen zu unternehmen, um einmal so recht die „Brust" in „neudeutscher" „Morgenröthe" zu „baden". Das Programm bot die „Vehmrichter"-Ouverture von Berlioz, Einleitung und Marsch der Kreuzritter aus der „Heiligen Elisabeth" von Liszt, das Violinconcert von Beethoven (vorgetragen von Concertmeister Uhlrich), die Ouverture zum „Fliegenden Holländer" und Liszt's „Faust"-Symphonie. Es beweist, wie sehr es Hofcapellmeister Erdmannsdörfer damit Ernst ist, die Tradition Eduard Stein's, dessen Wirksamkeit uns unvergesslich ist, fortzusetzen. Die „Vehmrichter"-Ouverture, von der wir im Augenblick nicht wissen, ob sie ein selbständiges Instrumentalwerk ist oder die Einleitung zu einer nicht weiter bekannt gewordenen Oper bildet (sie ist eines von Berlioz' frühesten Compositionen), fesselt in hohem Grade durch die markige, farbenreiche Charakteristik; es pulsirt in ihr ein kräftiges dramatisches Leben; hier merkt man nichts von müssiger Formenreiterei, es hat Alles Hand und Fuss und Kraft und Saft, und dabei strömt das Ganze in einem energisch vorwärtstreibenden Zuge dahin. Im Orchester entfaltet sich ein reich und mannichfaltig individualisirtes, malerisches Leben, welches wahrhaft erfrischend wirkt, gegenüber so manchen deutschen Erzeugnissen, die nach dem akademischen Motto: *Res severa est verum gaudium* fabricirt sind. Im Hinblick auf diesen das ganze Werk durchdringenden, überallhin seine Blitze werfenden poetischen Reichthum wurden wir lebhaft an eine Stelle in einem (wenn wir nicht irren) an Liszt gerichteten Briefe Berlioz' erinnert, worin er Virtuos und Componist gegenüberstellt, die Vorzüge beider gegeneinander abwägt und das Hochgefühl schildert, welches den Letzteren durchströmt, wenn er als Dirigent seines eigenen Werkes aus dem Orchester eine ganze Welt von Poesie herauszaubert. — Nur der sogenannte Seitensatz in der Ouverture nimmt sich in seiner Umgebung etwas fremdartig aus; er will in seiner volksthümlich-liedartigen Haltung zu dem Stil des Ganzen nicht recht passen; seine innere Rechtfertigung wäre Sache eines Programmes gewesen. — Die auf das Motiv der Elisabeth aufgebaute Einleitung zu dem gleichnamigen Werke Liszt's entrollt ein stetig an innerer Bedeutung und Charakterfülle wachsendes Bild der Heiligen. Von den gewissermaassen abstractesten Instrumenten, den Flöten, welche die ihrer selbst nicht bewusste, kindlich-naive Heiligkeit der Heldin zu versinnlichen scheinen, geht das Thema an die Violoncelle, weiter unter immer zunehmender Betheiligung des übrigen Orchesters an die Bässe, dann an die Hörner über; die Entwickelung wird immer reicher, mächtiger, bis endlich das Thema in vollem Glanze von dem gesammten Orchester erklingt: die Heldin hat sich zum selbstbewussten Charakter entwickelt, sie steht vor uns als die mit dem die reine Geistigkeit versinnlichenden Heiligenschein umgebene Dulderin vor uns. Der weitere Verlauf bringt das Thema in der Ausbildung, in welcher es in dem Verklärungschore: „Selige Loose sind dir erwählt" erscheint, und aus der eine ruhige, hoheitvolle Anmuth (Hörner) hervorstrahlt; daran schliesst sich eine kurze abermalige Steigerung des Orchesters (in welcher wir das „Amen" am Schlusse des ganzen Oratoriums wiedererkennen), die wieder *pianissimo* in den hohen Tonlagen ausklingt. Der Marsch der Kreuzritter, welchem im Haupttheile ein von Liszt selbst als „tonisches Symbol des Kreuzes" bezeichnetes Motiv (eine kirchliche Intonation, bestehend aus der 5., 6. und 8. Stufe der Tonleiter) zu Grunde liegt, trägt den Charakter ritterlicher Eleganz — einer Eleganz aber, welche das Gefühl der Kraft und des kriegerischen Muthes zur Voraussetzung hat, — und energischer Begeisterung, welche namentlich am Schlusse sich zu einer Alles überfluthenden und fortreissenden Höhe steigert. Einen anmuthigen Contrast zu diesen Charakterzügen bildet der melodische, seinem wesentlichen Gehalte nach auf ein altes Pilgerlied sich zurückführende Mittelsatz. — Eine eingehende Besprechung der „Faust"-Symphonie wird man natürlich an dieser Stelle nicht erwarten; um ihr vollständig gerecht zu werden und die dabei sich aufdrängenden Fragen zu erledigen, dazu reicht ein Correspondenzartikel nicht aus; übrigens hat schon Richard Pohl im 57. Band der „N. Z. f. M.", No. 1, 2, 4, 5, 6, 20, 21 eine Analyse des Werkes gegeben, auf die wir die Leser verweisen. Hier nur eine flüchtige Skizze des Werkes. Die „Faust"-Symphonie gliedert sich in drei Charakterbilder: Faust (1. Satz) — Gretchen (2. Satz, Andante) — Mephistopheles (3. Satz, nimmt die Stelle des Scherzo ein); an diesen Satz schliesst sich der Chorus mysticus „Alles Vergängliche" etc. Im ersten Satz haben wir die Darstellung der eigentlichen Faust-Stimmungen, welche in vier Motiven verkörpert sind: in dem (auf dem übermässigen Dreiklang aufgebauten) ersten kommt Faust's grüblerisches Zweifeln, im zweiten sein leidenschaftlich heisses Streben (erstes Thema des Allegro), im dritten die rein menschliche Seite seines Wesens, sein Liebesbedürfniss, im vierten sein stolzes Selbstbewusstsein zum Ausdruck; ein mehr lyrisch gehaltenes, überhaupt nur einmal als Seitengedanke auftretendes Motiv, welches im Gretchen-Satz wieder zur Verwendung kommt, charakterisirt sich als Sehnsuchtsklage. Aus diesen musikalisch scharf auseinandergehaltenen und in ihrer unmittelbaren Ausdrucksfülle eindringlich überzeugenden Motiven entwickelt sich ein reichgegliedertes, bestimmt umrissenes, durch seine innere Wahrheit und die Consequenz seiner Ausführung ergreifendes Seelengemälde. In Bezug auf die Form bemerken wir eine aufsteigende Linie bis zum vierten Motiv, von da steigt, indem zuerst das Liebes-, dann nach der Wiederkehr des vierten in schmerzvoll-leidenschaftlicher Weise das Motiv des Zweifels reagirt und zuletzt in geschärftem Grade (in erhöhter Tonart im Vergleich mit dem ersten Auftreten) das Motiv des heissen, unruhvollen Strebens zurückkehrt, die Entwickelung wieder abwärts, d. h. zum Anfang, zum dumpfen, zweifelnden Brüten zurück; alle mit immer grösserer Energie sich wiederholenden Anläufe Faust's werden zurückgeworfen und steigern seinen Schmerz zu einer fast übermenschlichen Gewalt, sodass eben nur noch ein Zurücksinken in ohnmächtiges Dahinbrüten möglich ist. (1. Hälfte.) Verschiedene Combinationen des Zweifel- und des Liebes-Motivs führen diese letztere Stimmung weiter aus; eine immer breitere Entfaltung des ersteren leitet zur Wiederaufnahme des zweiten (leidenschaftlich strebenden) Motivs über (welche der Reprise des Hauptthemas im Sonatensatze entsprechen würde). Das nun folgende Liebes-Motiv erscheint zuerst in derselben Tonart wie im ersten Theile, geht aber dann ganz im Einklang mit der herkömmlichen Form in die Hauptdurtonart über und nimmt hier, beeinflusst durch den Faust's Stolz so sehr niederbeugenden bisherigen Verlauf der Entwickelung, einen weichen, thränenvollen Charakter an; auch das sich anschliessende Thema des stolzen Selbstbewusstseins versinnlicht uns jetzt nicht den titanisch aggressiven, sondern den in edler Fassung an sich haltenden Helden. Aber diese Stimmung ist nur vorübergehend; eine breite Steigerung lässt letzteres zunächst in Verbindung mit dem Liebes-Motiv auftretende Thema immer mehr in den Vordergrund treten, bis es sich mit ganzer Gewalt Bahn bricht; aber der Zweifel erwacht aufs Neue und führt diesmal zur Katastrophe: wie unter den Donnern des Weltgerichts sieht sich Faust von dem Zerrbilde seines Ichs dämonisch angegrinst. Das Thema des stolzen Selbstbewusstseins schwankt verzweifelnd und haltlos hin und her, das Zweifel-Motiv reckt sich auf in furchtbarer Gestalt, das Liebes-Motiv wird zur Grimasse, und nur am Schlusse taucht es noch einmal auf wie ein schwerer Seufzer aus keuchender Brust. — Der Leser möge das nur abstract Skizzenhafte dieser Beschreibung in seiner Vorstellung nicht auch auf das Werk selbst übertragen; hier hat Alles wirklich musikalische Lebensfarbe und unmittelbare Ueberzeugungkraft und entwickelt sich stetig und

wohl vermittelt. — Zu dem vorwiegend düsteren Gemälde dieses Satzes tritt der zweite, „Gretchen", in einen scharfen Gegensatz. Die innigste, zarteste Empfindung, die sich bis zum Ausdruck überschwänglicher Wonne steigert, kommt darin zum Ausdruck. Die Zeichnung ist hier von ausserordentlicher Feinheit und Durchsichtigkeit, das Colorit von zauberhaftem Schmelz. Die Form dieses Satzes ist bei anscheinender Complicirtheit ebenfalls einfach und psychologisch architektonisch; sie lässt drei Theile gewahren, von denen der erste, in natürlich musikalischem Flusse verlaufende den eigentlichen Gretchen-Charakter darstellt; mit dem Beginn des zweiten spielen die Faust-Stimmungen herein, und zwar unterscheiden wir hier wieder fünf Phasen, von denen die dritte den Scheitelpunct einer auf- und absteigenden Linie bildet: Liebes-, Sehnsuchts-, Liebes-Motiv, Motiv des heissen Strebens (hier zart auf- und abwogend) und eine transponirte Wendung aus dem eigentlichen Gretchen-Satze, mit welcher die Rückkehr zu diesem, als dem dritten Theile des ganzen Satzes, vorbereitet wird; dieser dritte Theil unterscheidet sich, abgesehen von minder wesentlichen Aenderungen und dem selbständigen Schluss, von dem ersten dadurch, dass in ihn das Liebes-Motiv Faust's aufgenommen ist. Gretchen geht rein aus dem Verhältniss zu Faust hervor und hat ihr Wesen nur mit dem besseren Theile der Faust-Natur bereichert, wie andererseits diese in ihrer Vermählung mit Gretchen idealisirt erscheint. (So flüchtig angedeutet, so fein und geistvoll ist die Hereinziehung des 4. Faust-Motivs am Schlusse: das selige Aufgehen in der Geliebten hat allen Stolz Faust's aufgelöst.) Auf dem architektonischen Höhepunct des Ganzen erreicht Liszt auch die herrlichste Wirkung; das Liebes-Motiv ist hier mit allem Zauber des instrumentalen Colorits umgeben, wir fühlen uns bei diesen blühenden, schmelzenden Farben von dem berauschenden Athem einer weichen Sommernacht umfangen. Dieser Höhepunct ist um so überraschender und bewundernswerther, je weniger der vorhergehende Moment — das Alteriren des Sehnsuchts-Motivs in den verschiedenen Tonlagen — in der Wirkung überboten werden zu können schien. — Den thematischen Apparat des dritten Satzes bilden die Faust-Motive, mit denen Mephistopheles sein übermüthig-ironisches Spiel treibt. Hier zeigt Liszt seine Kunst der Metamorphosirung der Themen in glänzendem Lichte; er ist unerschöpflich in den verschiedenartigen Gestaltungen und Combinationen, wie in der charakteristischen Verwendung der instrumentalen Mittel. Die Musik sprüht hier von Geist und schillert in mannichfaltigem Farbenspiele; dabei rauscht sie in ununterbrochenem Zuge an uns vorüber; nur einmal, an dem Wendepunct zur Reprise des Hauptthemas, erscheint wie eine Vision mitten in dem tollen Treiben als Faust's guter Genius das Gretchen-Motiv, welches uns die endliche Erlösung Faust's vorausahnen lässt. Gegen den Schluss des Satzes, als Mephisto schon seines Opfers sicher zu sein glaubt, werden seine kühnen Anläufe plötzlich gehemmt, die Scenerie lichtet sich, Höhe und Tiefe bewegen sich in eigenthümlichen reinen Dreiklangsfolgen einander entgegen, Gretchen schwebt herab, und indem jetzt ihr Motiv von Horn und Violoncell in der Haupttonart ertönt, werden wir inne, dass Faust's ganzes Wesen durch die Macht der Liebe der Erlösung theilhaftig geworden ist. Das Orchester erweitert sich wieder nach der Höhe, und in ruhigem Auf- und Abwogen versinnlichen die Risse die Verklärung des unsterblichen Theils Faust's (4. Motiv). — Der Schlusschor musste bei der hiesigen Aufführung weggelassen werden; es bleibt dies jedenfalls bedauerlich, wir stellen uns die Wirkung desselben als eine überwältigende vor; seine ruhige, erhabene, verklärte Haltung gibt dem vorhergehenden, alle Elemente des Orchesters entfesselnden Satze das nothwendige Gegengewicht und zugleich dem Ganzen den einzig entsprechenden Abschluss. Der von Liszt selbst dem dritten Satze ad libitum gegebene Schluss ist doch nur eine den besonderen Verhältnissen einzelner Concertinstitute nothgedrungen angepasste Concession. — Was nun die Ausführung der Werke betrifft, so verdient die unverkennbare Hingabe und Sorgsamkeit, mit welcher dieselben einstudirt waren, die wärmste Anerkennung, wenn wir auch in Bezug auf die Auffassung im Einzelnen, besonders manche Tempi, uns mit dem Dirigenten nicht in Uebereinstimmung befinden. Zu den vortrefflich gelungenen Leistungen gehört die Ausführung der „Vehmrichter"-Ouverture, die wie alle Berlioz'schen Compositionen in Bezug auf das Ensemble besondere Schwierigkeiten bietet, sowie des Kreuzrittermarsches, dessen Wiedergabe sich durch Schwung und Correctheit auszeichnete; das Gleiche gilt von der „Holländer"-Ouverture; nur hatte das Tempo bei dem wiederholten bedeutsamen Eintritt des Erlösungs-Motivs gegen den Schluss hin etwas zurückgehalten, das Motiv selbst breiter genommen werden müssen. Dagegen konnte das Tempo der Einleitung zur „Elisabeth", welche wir unter Liszt's persönlicher Direction gehört haben, etwas bewegter und elastischer sein. In der Symphonie erforderte das 4. Motiv (E-dur, $^4/_4$), ferner die Stelle Buchstabe Y der Partitur, in welcher immer noch eine dumpf webende Stimmung, ganz wie in den vorhergehenden 10 Takten, zum Ausdruck kommt; — im „Gretchen"-Satze das Motiv des heissen Strebens, aus welchem an dieser Stelle alle Leidenschaft verbannt sein und nur eine selige Wallung sprechen muss, ein langsameres Tempo. Trotz diesen Ausstellungen bleibt die Wiedergabe der genannten Werke eine Capellmeister Erdmannsdörfer zu hohem Verdienst gereichende und lebhaften Dank herausfordernde; um so mehr, als er gerade in der von ihm verfolgten Richtung seiner Dirigenten-Thätigkeit nur wenig Genossen hat. — Schliesslich sei noch des meisterhaften Vortrages des Beethoven'schen Violinconcertes durch Concertmeister Uhlrich gedacht; die tadellose Reinheit und Schönheit des Tones, die ruhige Sicherheit der Ausführung und der Schwung der Darstellung liessen seine Leistung als eine der besten Interpreten des Werkes würdige erscheinen. — Dem Concert wohnte Liszt, der mit mehreren seiner Freunde eigens aus Anlass der Aufführung seiner Werke aus Weimar gekommen war, bei. F. Stade.

## Concertumschau.

**Baden-Baden.** Matinée für classische Musik am 15. August: 6. Symphonie von Beethoven, Serenade für Streichorchester von Haydn, Concertstück für zwei Claviere von C. Thern und Stücke von J. Raff, Chopin und Beethoven unisono vorgetragen von den Brüdern HH. W. und J. Thern, Violinsoli (Hr. Sivori).

**Badenweiler.** Der letzte Cyklus der musikalischen Vorträge nebst historischer Einleitung und ästhetischer Erläuterung von Dr. L. Nohl, Beethoven — Liszt — Wagner, am 15. August bot an musikalischen Stilproben: Violoncellsonate Op. 61 von Beethoven, Lieder von Schubert, 1. Satz aus dem Claviertrio Op. 70, No. 1, und 1. und 4. Satz aus dem Cismoll-Quartett von Beethoven, Arie aus Weber's „Freischütz", Lied von Mendelssohn, „Verklarung" aus „Tristan und Isolde" und Pogner's Anrede aus den „Meistersingern" von Wagner, Marsch der Kreuzritter aus Liszt's „Heiliger Elisabeth".

**Franzensbad.** Künstlerconcert der Frau M. Repuschinska und des Hrn. G. Leitert mit im Wesentlichen demselben Programm, wie vorher in Schandau und Augustusbad. In allen drei Concerten bildeten Proch'sche Bravourvariationen das Schlussfeuerwerk.

**Leipzig.** Festconcert im Saale des Gewandhauses zur Versammlung deutscher Naturforscher und Aerzte am 13. August: 7. Symphonie von Beethoven, „Euryanthe"-Ouverture von Weber, Entr'act aus „Manfred" von Reinecke (in einem Referat des „L. T." stand possirlicherweise „Cataract"), Scherzo aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", Gesangvorträge der Frau Peschka-Leutner, Claviervortrag des Hrn. Reinecke. — Am 16. August wurde denselben Gästen eine Wiederholung dieses Concertes geboten.

**Salzungen.** Musikalische Soirée der HH. Th. Winkler (Flöte) und H. Hugo (Gesang) aus Weimar am 22. Juli mit Gesangstücken von Mendelssohn, Schumann, Lassen und Spohr und mit Flötensoli von Molique etc.

**Wien.** Schlussproductionen der mit Concurspreisen gekrönten Abiturienten des Conservatoriums aus dem Schuljahre 1871—72, sowie der Kammermusik- und Orchesterschule. Am 30. Juli: 1) Mendelssohn, Orgelsonate in Dmoll — Hr. Max Ambros v. Rechtenberg (2. Preis). 2) Chopin, Clavierconcert in Fmoll,

letzter Satz — Frl. Helene Kmunke (2. Preis). 3) Lieder von Mendelssohn, Schubert und Schumann — Frl. Mathilde Mesznik (2. Preis). 4) Lindpaintner, Adagio für Fagott — Hr. C. Klose (1. Preis). 5) Mendelssohn, Capriccio Op. 22 für Clavier — Frl. Amalie Rengstl (2. Preis). 6) Beethoven, Entr'act aus „Egmont" für Oboe — Hr. Leop. Swoboda (1. Preis). 7) Spohr, Doppel-Streichquartett in Esdur, 1. Satz — HH. Paur, Nikisch, Radnitzky, Hummer, Munczi, Schaumburg, Kaehler und Körner. 8) Weber, Clavierconcert in Esdur, letzter Satz — Frl. Auguste Hainzl (2. Preis). 9) Lieder von Brahms und Schubert — Frl. Anna v. Angermayer (1. Preis). 10) Rubinstein, Claviertrio in Bdur, 1. Satz — HH. Arnold Bardas (2. Preis), Paur und Hummer. — Am 31. Juli: 1) Leopold Landskron, Ouverture (2. Compositionspreis). 2) Moscheles, Clavierconcert in Gmoll, letzter Satz — Frl. Sophie Mundl (1. Preis). 3) Mendelssohn, Violinconcert — Hr. Emil Paur (1. Preis). 4) Mozart, Arie aus „Titus" — Frl. Anna v. Angermayer (1. Preis). 5) Beethoven, Clavierconcert in Esdur, 1. Satz — Hr. Jul. Zarembsky (1. Preis). 6) Beethoven, Ouverture zu „Egmont".

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Im Laufe der vergangenen Woche setzten ihre hiesigen Gastdarstellungen fort: Hr. Riese und Frau Minna Wagner im Kroll-Theater, die Revalenser Operngesellschaft im Louisenstädtischen Theater, die Strampfer'sche Truppe im Woltersdorff-Theater und die Damen Milani und Hoppé im Königstädtischen Theater. An letzterer Bühne gastirte ausserdem Frl. Leinauer als Lucrezia Borgia und Frl. Korn als Agathe. Die Nachricht, Hr. Hofopernsänger Bost sei in den Ruhestand versetzt worden, bestätigt sich nicht. Die Opernsaison der Kroll'schen Bühne schliesst Ende dieses Monats. — **Dresden.** Hr. Link aus Hannover gab als Abschiedsrolle am 17. d. M. den Edgard in der „Lucia". Frl. Orgeni setzt ihre Darstellungen noch fort und wird demnächst die Isabella („Robert der Teufel") und die Senta vorführen. Unsere bewährte Coloratursängerin Frau Otto-Alvsleben scheidet — dem Vernehmen nach — Ostern 1873 aus dem hiesigen Bühnenverbande. Ein festes Engagement für die nächste Zeit überhaupt nicht annehmend, gedenkt die Künstlerin zunächst in England zu concertiren. — **Frankfurt a. M.** Hr. Richard und Frl. von Hasselt-Barth führten ihre Gastdarstellungen weiter; Ersterer als Manrico, Letztere als Aennchen („Freischütz"). Ferner gastirte hier am 13. d. M. Frau Mayr-Olbrich vom Hoftheater zu Darmstadt als Leonore („Troubadour"). — **Hannover.** Einer unserer bewährtesten Künstler, Hr. Max Stägemann, scheidet im nächsten Jahre von der hiesigen Bühne. Die seither am Grazer Landestheater engagirte Coloratursängerin Frl. Erhartt ist für die hiesige Hofoper gewonnen worden. — **München.** Frl. Radecke vom Stadttheater zu Riga gastirte jüngst mit Erfolg an der hiesigen Hofbühne. — **St. Petersburg.** Signor Bevignani, einer der Orchesterdirigenten der Italienischen Oper im Coventgarden-Theater zu London, ist für die kommende Saison zum Capellmeister der hiesigen k. Italienischen Oper ernannt worden. — **Rotterdam.** Die Direction der hiesigen Deutschen Oper hat für den kommenden Winter Frl. Heysel aus Frankfurt a. M. als Coloratursängerin engagirt. — **Wien.** Hrn. Betz mehrfach erwähntes Gastspiel nahm am 14. d. M. in den „Meistersingern" seinen Anfang; als zweite Gastrolle sang der Künstler den Fliegenden Holländer. Hofopernsänger Labatt ist von Neuem auf drei Jahre an die Hofoper engagirt worden.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 17. Aug.: „Verleih uns Frieden gnädiglich" von Kittau; „Warum toben die Heiden" von Mendelssohn. Am 18. Aug.: „Gloria" aus der Dmoll-Messe von Hummel. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 4. Aug.: „Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir" von Mendelssohn; „Gott ist mein Helfer, mein Hort" von Mendelssohn (für achtstimmigen Chor eingerichtet von H. Giehne). — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 18. Aug.: „Wie lieblich ist deine Wohnung" für Männerchor a capella von B. Klein. St. Jacobikirche am 18. Aug.: „Verleih uns Frieden gnädiglich", Chor von Mendelssohn. — **Dresden.** Frauenkirche am 17. Aug.: Doppelfuge in Fmoll von J. L. Krebs; Graduale („Convertere Domine") von Reissiger; Choralvorspiel („Straf mich nicht in deinem Zorn") von M. G. Fischer; Abendlied („Die Nacht ist gekommen") von Hauptmann. — **Magdeburg.** Domkirche am 11. Aug.: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füsse der Boten", Motette von E. F. Richter. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 15. Aug.: Messe in D nebst Einlagen von Gottfr. Preyer. Am 18. Aug.: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Eybler. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 15. Aug.: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von Winter und Schubert. Am 18. Aug.: Messe von Drobisch mit Einlagen von Krall und Czerny. Dominicanerkirche am 15. Aug.: Messe in C von Drobisch mit Einlagen von C. Wolf. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 15. Aug.: Messe nebst Einlagen von Jos. Greiner. Am 18. Aug.: Messe nebst Einlagen von Jos. Tautner. Pfarrkirche zu St. Carl am 18. Aug.: Messe in C von C. Kempter. K. k. Universitätskirche am 15. Aug.: Messe von Jos. Reindl mit Einlagen von Hekking und Krenn. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 15. Aug.: Orgelsolo-Messe von Mozart mit Einlagen von demselben, Krull und Rotter. Am 18. Aug.: Messe in D von Horak mit Einlagen von Mendelssohn und Weiss.

## Opernübersicht.

(Vom 11. bis 17. August.)

**Leipzig.** Stadtth.: 12. Stumme von Portici; 14. Barbier von Sevilla; 17. Undine. Franzius-Th. in Gohlis: 13. Waffenschmied; 15. Regimentstochter. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 16. Jüdin; Kroll-Th.: 11. Hugenotten; 12. Martha; 13. Don Juan; 14. Wilhelm Tell; 15. Norma; 16. Troubadour; 17. Freischütz. Louisenstädt. Th.: 11. Freischütz; 12. u. 13. Barbier von Sevilla; 15., 16. u. 17. Nachtlager von Granada. Königstädt. Th.: 11. u. 14. Lucrezia Borgia; 12. u. 15. Don Juan; 17. Barbier von Sevilla. Woltersdorff-Th.: 12., 13. u. 14. Dorfbarbier, Dorothea; 17. Faustling und Margarethl. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 11. Grossherzogin von Gerolstein; 12. u. 14. Schöne Helena; 13. Blaubart; 15. Pariser Leben. Walhalla-Volksth.: 11. u. 16. Flotte Bursche; 13. Zehn Mädchen und kein Mann; 14. Hanni weint, Hansi lacht. — **Breslau.** Lobe-Th.: 12. Fäustling und Margarethl; 14. u. 17. Fritzchen und Lieschen, Flotte Bursche. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 11. Fliegender Holländer; 13. Hugenotten; 15. u. 17. Lucia von Lammermoor. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 11. u. 13. Troubadour; 16. Freischütz. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 11. Troubadour; 14. Fra Diavolo. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 11. Hugenotten; 14. Postillon von Lonjumeau. — **Prag.** Neustadt. Th.: 11. Pariser Leben; 12. Don Juan; 15. u. 16. Prinzessin von Trebisonde; 17. Fliegender Holländer. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 11. Freischütz; 13. Don Juan; 14. Meistersinger; 16. Schwarzer Domino; 17. Fliegender Holländer.

## Journalschau.

Echo No. 33. Derwischtänze in Constantinopel. — Nachrichten und Notizen. — Beilage: Verzeichniss der Werke J. L. Böhner's mit Recensionsauszügen als Einleitung. Von A. Quantz. — Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 6. Der Gesangunterricht in der Volksschule nach seinem Ziele und dem Wege zu letzterem im Allgemeinen. Von F. W. Sering. — Ein Cantional von 1674. Vom k. Seminarinspector Zahn. — Gesang und Orgelspiel auf Lehrerconferenzen. Vom Organisten Matthesius. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 38. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 34. Besprechungen (Claviertrio Op. 115 von J. Raff, sowie Musikalische Studienköpfe von La Mara). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 7. Aus der Kinderwelt. Gedichte von J. Altmann. — Zwei neue Orgelwerke von A. Förtsch in Blankenhain. — Orgelbau. Eine wichtige Verbesserung im Orgelbau: Orgelpfeifen von präparirtem Zinkblech etc. Von R. v. Pistrich. — Aufführungen. — Besprechung. — Vermischtes.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die 2. Reprise von Wagner's „Tristan und Isolde" im Münchener Hoftheater fand unter H. v. Bülow's Leitung am 18. d. M. unter ausserordentlichem Beifall statt.

* Den Kunstfreunden Münchens steht mitten in der sogenannten stillen Saison ein bedeutendes musikalisches Ereigniss bevor: Auf Anregung des dortigen Wagner-Vereins wird die Musikalische Akademie am 24. d. M. unter v. Bülow's Direction zu Gunsten der Nationalbühne in Bayreuth ein Concert veranstalten, in welchem an grösseren Instrumentalwerken die C moll-Symphonie von Beethoven und die „Faust"-Ouverture von R. Wagner zur Aufführung gelangen sollen. Ausserdem werden in demselben Frau Mathilde Mallinger, kgl. preuss. Kammersängerin, Hr. v. Bülow, Hr. Fritz Hartvigson, Pianist aus London, und Hr. Hofsänger H. Vogl als Solisten mitwirken.

* In Bologna bereitet man für den Herbst Wagner's „Tannhäuser" vor.

* Anton Rubinstein's Oper „Feramors" wird schon im Laufe des Herbstes im Hoftheater zu Weimar zur Aufführung gelangen.

* Die bereits früher genannte komische Oper mit Ballet „Pyramus und Thisbe" von Ludwig Gellert (einem Frankfurter), deren Libretto von Heinrich Oswald nach einer Riehl'schen Novelle bearbeitet wurde, soll nun sicher noch in diesem Monat auf dem Stadttheater zu Frankfurt a. M. zur erstmaligen Aufführung gelangen.

* Das Maria-Theater zu St. Petersburg bereitet drei neue russische Opern („Pskowidianka" von Rimski Korsakow, „Boris Godunow" von Mussoryski und „Optoischnik" von Tschaikowski) zur Aufführung vor.

* Ambrois Thomas' ältere Oper „Psyche" soll (mit Frau Nilsson-Rouzaud als Eros) in der Grand Opéra zu Paris wieder zur Aufführung kommen.

* Am 15. d. M. fand im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin die 300. Aufführung von Offenbach's „Pariser Leben" statt. Schöner Geschmack!

* Zu dem in unserer No. 24 erwähnten Musikfest zu Genf, welches Ende d. M. abgehalten werden soll, haben 120 Vereine mit etwa 4000 Mitgliedern ihre Betheiligung zugesagt.

* Der Berliner Meistersänger Hr. Betz hat Mitte d. Mts. im Wiener Hofoperntheater als Hans Sachs ein Gastspiel begonnen. Als hervorragende Gäste instrumentaler Kunst erwartet man dort zum November Frl. Mary Krebs und Hrn. J. Lauterbach aus Dresden.

* Hr. B. Ullman gibt bekannt, dass er im bevorstehenden Herbst seine zweite und letzte Kunstreise durch Europa unternehmen wird, natürlich nicht allein, sondern es sollen seine Concerte „in jeder Beziehung eine grossartigere Zusammenstellung" (von Künstlern) aufweisen, als die früheren. Einstweilen werden wiederum als besondere Anziehungspuncte Marie Monbelli und Camillo Sivori genannt; die anderen Engagements sollen hingegen nur auf solche „Künstler ersten Ranges" gerichtet sein, welche in den vorjährigen Concerten des Hrn. Ullman nicht mitgewirkt haben. Als Hauptinstrumentalwerk wird das verlockende Septett von Hummel genannt, auch in vocaler Beziehung gibt Hr. Ullman dem guten Alten den Vorrang, denn er freut sich namentlich der ausgezeichneten Wiedergabe, die er dem Frauenterzett aus Cimarosa's „Heimlicher Ehe" versprechen darf. Da er im Ganzen über vier Sängerinnen ersten Ranges disponiren können wird, so denkt er im Stande zu sein, dieses Novum „mit einer in Deutschland noch nie dagewesenen Vollendung zur Aufführung zu bringen". Der Reiz der neuesten Unternehmung des bekannten Impresario soll eine „Comédie de Salon" sein. Diesen Zuwachs motivirt Hr. Ullman so: „Ich habe mich daher um so mehr entschlossen, die französische „Comédie de Salon" in Deutschland einzuführen, als das Publicum, das vorwiegend meine Concerte mit seinem Besuche beehrt, der französischen Sprache mächtig ist, und ich es für besonders interessant halte, einige Pariser Berühmtheiten dieses Genres dem deutschen Publicum vorzustellen". Wir glauben kaum, dass Hr. Ullman mit diesem künstlerischen Pfropfreis bei uns Glück machen wird.

* Der verdienstliche Dirigent der Berliner Symphoniecapelle, Hr. L. Deppe, will diese Stellung aufgeben und nach England übersiedeln. Den verlassenen Posten wird ein Prof. Ludwig Ritter von Brenner aus St. Petersburg antreten. — Musikdirector Eugen Drobisch in Minden hat seine dortige Stellung mit der Chormeisterstelle zu Reichenberg in Böhmen vertauscht. — Musikdirector Albert Hahn ist vor einiger Zeit von Bielefeld nach Königsberg übergesiedelt.

* Im ersten nächstwinterlichen Gewandhausconcert wird u. A. Hr. Capellmeister Reinecke mit der Vorführung eines neuen Clavierconcertes überraschen.

* Die amerikanische Kunstreise des Hrn. A. Rubinstein soll nach den neuesten Nachrichten nun bald Wahrheit werden.

* Aloys Schmitt aus Schwerin hat nunmehr die Hoftheatercapellmeisterstelle zu Carlsruhe definitiv angenommen, wenigstens will die „W. Fr. Pr." dies wissen.

* Der vielerwähnte greise Sänger Mario scheint neuerdings wieder in den Besitz seiner Stimme gelangt zu sein; wenigstens wird aus Rom gemeldet, dass der Tenorist in einem dasigen Hofconcert mit bedeutendem Erfolg gesungen habe.

* Als Amtsnachfolger des verstorbenen Generalmusikdirector Wieprecht wird der Capellmeister des k. preuss. Kaiser-Franz-Garderegiments No. 2, Hr. Saro, bezeichnet.

* Ein gewiss seltenes, aber recht praktisches Geschenk wurde kürzlich dem Componisten Storch in Wien von einer Deputation des Wiener Sängerbundes überreicht; dasselbe bestand in einem Album, dessen Titelvignette drei Ducaten bildeten, während die nachfolgenden 20 Blätter aus eben so vielen 50-Gulden-Noten bestanden.

* Joh. Strauss erhält von der Curhausadministration zu Baden-Baden für seine Dirigententhätigkeit das hübsche, der enthusiastischen Aufnahme seitens des Publicums und der Presse allerdings entsprechende Honorar von 30,000 Frcs.

* Theodor Kirchner wird Zürich verlassen und sein Domicil in Meiningen nehmen. Die durch seinen Weggang an der Züricher Peterskirche vacant gewordene Organistenstelle ist an Hrn. Gustav Weber aus Bern vergeben worden.

## *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

X. Scharwenka, Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 1.

*In Sicht:*

J. J. Abert, Concertouverture.

H. v. Herzogenberg, Liederspiel für Solostimmen und gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte zu 4 Händen.

W. Taubert, 4. Streichquartett.

A. Winterberger, Phantasie für Pianoforte.

## Berichtigungen.

In No. 34, S. 537, Sp. 2, 23. Z. v. u. muss in dem W[illegible] Fismoll die 2. Silbe (moll) gesperrt sein; weiter ist S. [illegible] Sp. 1, 25. Z. v. o. „Sängerinnen resp. Sängern" zu lesen.

**Briefkasten.** *N. N.* in *N.* Die Schwestern Cruvelli sind keine Abkömmlinge des ehemaligen italienischen Sängers Crivelli. Das nächste beste musikalische Nachschlagebuch hätte Ihnen übrigens das Briefporto für diese Anfrage erspart. — *W. S.* in *B.* Unser geschätzter Mitarbeiter G. Schubring ist Lehrer an der Realschule zu Erfurt. — *v. B.* in *L.* Vielleicht ist Ihnen mit einem Hinweis auf L. Köhler's Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik, die eben in 2. Auflage erscheint, gedient. — *Dr. Th. H.* Wir erwarten recht baldige Fortsetzung. — *C. F.* in *D.* Die Prämie zum vorigen Jahrgang wird Ihre Nachsicht immer noch für einige Zeit in Anspruch nehmen.

# Anzeigen.

[318] Soeben erschienen und in allen Musikalienhandlungen vorräthig:

| | Fl. | Kr. | Thlr. | Gr. |
|---|---|---|---|---|
| **Buttschart, F.,** Friedensklänge f. 2 Zithern. | — | 36 | — | 10 |
| **Clementi,** 36 Etuden aus dem Gradus ad Parn. instruct. bearbeitet von Prof. S. Lebert, 2. Auflage | 4 | 24 | 2 | 15 |
| —— 6 Sonatinen Op. 36, phrasirt und mit Fingersatz versehen von Prof. S. Lebert, 2. Auflage | — | 54 | — | 15 |
| **Faisst, I.,** Op. 27. 5 deutsche Kriegslieder für 1 Singstimme u. Pianoforte. | 1 | 12 | — | 20 |
| **Gudo, R.,** Op. 12. Phantasie f. Pianoforte und Violine | 1 | 30 | — | 25 |
| —— Op. 13. Der Piccador, Militair-Quadrille für Pianoforte | — | 27 | — | 7½ |
| —— Dasselbe für Pianoforte mit Piston, Flöte und Violine | — | 54 | — | 15 |
| —— Op. 14. Die Ballkönigin, Walzer-Caprice für Pianoforte | — | 36 | — | 10 |
| —— Op. 15. Irrlichter, Caprice fantaisie für Pianoforte | — | 36 | — | 10 |
| —— Op. 16. Herbstblumen, Elegie-Walzer für Pianoforte | — | 36 | — | 10 |
| —— Op. 17. Frühlingstöne, für 1 Singstimme mit Pianoforte | — | 18 | — | 5 |
| **Hornstein, v.,** Op. 7. Sonate für Pianoforte und Violine | 2 | 42 | 1 | 15 |
| —— Op. 9. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell | 3 | 30 | 2 | — |
| **Lang, Josephine,** Op. 27. 6 deutsche Lieder für 1 Singstimme. Heft 1 u. 2 à | — | 54 | — | 15 |
| —— Op. 34. 2 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte | — | 36 | — | 10 |
| **Lange, S. de,** 6 Lieder in schwäbischer Mundart von Grimminger | — | 54 | — | 15 |
| **Reloup, F.,** „Gedenke ihrer" für 1 Singstimme mit Pianoforte | — | 18 | — | 5 |
| **Schütky, F. J.,** Op. 12. 4 Wiegenlieder von Reinick für 1 Singstimme | — | 54 | — | 15 |
| **Stapf, E.,** Lieder und Chöre für Harmonium. Heft 1—4 à | — | 45 | — | 12½ |
| Heft 5—9 à | — | 54 | — | 15 |
| —— Op. 4. Caecilia für Harmonium. Heft 1 und 2 à | 1 | 30 | — | 25 |
| **Tod, E. A.,** Op. 17. 2 Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte | — | 36 | — | 10 |
| —— Op. 18. 2 Gedichte in schwäbischer Mundart. No. 1 | — | 36 | — | 10 |
| —— —— für 1 Singstimme u. Pfte. No. 2. | — | 18 | — | 5 |
| **Wallbach, L.,** Op. 41. 6 Lieder für Bariton mit Pianoforte | 1 | 12 | — | 20 |
| **Weber, J. Chr.,** Op. 13. Phantasie und Variationen für Pianoforte über „O Strassburg, du wunderschöne Stadt". | 1 | 12 | — | 20 |

Stuttgart.

**Eduard Ebner,**
*Hofmusikalienhandlung.*

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

# J. Pickenhahn in Leipzig,

**Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.**

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[319.]

---

[320.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

# Ausgewählte berühmte Ouverturen,

**für Pianoforte zu 4 Händen, Violine und Violoncell**
eingerichtet von
**Friedr. Hermann.**

**1. Serie** (No. 1—5): *v. Beethoven*, „Egmont", „Leonore" [No. 3]. *Cherubini*, „Der Wasserträger". *Mozart*, „Die Zauberflöte". *Schubert*, „Rosamunde". — **2. Serie** (No. 6—10): *v. Weber*, „Euryanthe", „Der Freischütz", „Oberon", „Preciosa", Jubelouverture. — **3. Serie** (No. 11—15): *Auber*, „Die Stumme von Portici". *Boieldieu*, „Die weisse Dame". **v. Flotow*, „Martha". *Herold*, „Zampa". **Nicolai*, „Die lustigen Weiber von Windsor".

* Mit Erlaubniss der Herren Originalverleger.

**Preis à Serie 3 Thlr. 15 Ngr., à Nummer 25 Ngr.**

---

* Im Verlage von **Robert Oppenheim** in Berlin erscheint und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

# Musikalisches Conversations-Lexikon.

**Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften.**

[321.] *Für Gebildete aller Stände,*

unter Mitwirkung von
Concertmeister **F. David**, Dr. **G. Engel**, Prof. Dr. **E. Mach**, **E. Naumann**, **W. H. Riehl**, Dr. **W. Rust**
und anderen musikalischen Autoritäten
bearbeitet und herausgegeben von **Herm. Mendel.**

In ca. 70 Lieferungen zu je 4 Bogen gr. Lex. 8° à 5 Sgr. Alle 3 Wochen eine Lieferung.

**Nach Vollendung des Werkes tritt ein bedeutend erhöhter Preis ein.**

**Auszüge aus Urtheilen der Presse.**

*Grenzboten:* Dies Werk stellt durch den wissenschaftlichen Ernst seiner Anlage und die Gründlichkeit seiner Ausführung manche der sogen. Musikal. Encyclopädien in den Schatten, übertrifft aber alle durch die im besten Sinne moderne Lösung seiner Aufgabe.

*Allg. literar. Anzeiger:* Ein grossartiges und äusserst dankenswerthes Unternehmen.

*Magazin f. d. Liter. d. Auslandes:* Das Werk lobt die Meister.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 30. August 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 36.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.



### Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.**

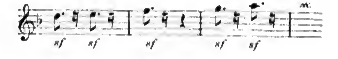
(Fortsetzung.)

Der bisher betrachtete Abschnitt wiederholt sich nun derart, dass von der leeren Quinte *d-a* ausgegangen wird und das Thema in Bdur auftritt. Ueber die Bedeutung der Bdur-Tonart an dieser Stelle soll eine Erklärung später folgen. Die Weiterspinnung des Themas erfolgt hier in einer zu der erstmaligen Ausführung desselben sich gegensätzlich verhaltenden Weise. Während dort der Ausdruck eines grossen Leidens, heftigen Schmerzes vorherrschte, macht sich jetzt ein ungestümer Widerstand geltend. Dieser Widerstand ist hier, wo es sich blos um die Exposition der Grundstimmung handelt, noch nicht so systematisch und gleichsam planmässig wie in der „Durchführung", sondern nur der unmittelbare, unwillkürliche, elementare Ausbruch der Grundstimmung nach ihrer activen Seite hin; er erscheint daher auch nur durch das anstürmende Motiv des Themas verkörpert. — Wir sehen somit in den beiden bisherigen Abschnitten vom Eintritt des Themas an die in letzterem enthaltenen beiden Stimmungselemente erhabener Trauer und energischen Widerstandsmuthes exponirt. Mit der nun folgenden Wendung auf das neutrale Gebiet der Dominante der Haupttonart findet eine Synthesis dieser Stimmungselemente statt: der Schmerz hat sich mit Widerstandskraft gestählt, ist nerviger, sehniger geworden, während der leidenschaftliche Widerstand, beschwert durch das Gegengewicht des reflectirenden, Schmerzensgefühls, Nachdruck, Intensität, Wucht erhalten hat. Und zwar sind in dieser neuen Einheit die beiden Stimmungsrichtungen auch in den musikalischen Darstellungsfactoren noch als selbständige Elemente erkennbar. Man vergleiche




mit

und drei Takte vorher:




und beachte die Metamorphose des vorwiegend sentimentalen Charakters von 1 in den energischen von 2, des *portamento* in den *staccato*-Vortrag: , sowie die Herübernahme der nachdrucksvollen $^3/_{16}$-Accorde aus 1 nach 2. Andererseits finden wir das Widerstandsprincip wieder in der fortgesetzten Sechszehntelbewegung in den zweiten Violinen (dann auch in den übrigen Streichinstrumenten), welche durch das passive Element insoweit beeinflusst erscheint

dass an Stelle des reinen *staccato* erst nach je zwei gebundenen Noten Cäsuren eintreten, -




welche Gliederung der Sechszehntelbewegung jedoch auch wieder etwas Festes, Entschiedenes gibt. Die Gegensätze zeigen sich also auch in dieser neuen Einheit noch fortexistirend, aber so, dass jeder von beiden sich mit dem Wesen des anderen durchdrungen hat. — Von Takt 70 an folgt vier Takte hindurch eine Reihe von Septimenaccorden, in welchen die energische Kraft sich allmählich erweicht; die angespannten Sehnen erschlaffen, der Trotz löst sich (besonders charakteristisch wirkt in diesem Sinne Takt 73: *ges-f*). Mit dem selbständigen Hervortreten der Holzbläser wird zum sogenannten Seitensatz, der sechs Takte später beginnt, übergeleitet. Die ganze bisherige Entwickelung nämlich mit all ihren Gegensatzgestaltungen diente nur zur Exposition des ersten Themas; die eigentliche Antithesis zu diesem letzteren bildet der Seitensatz. Bevor wir in der Analyse fortfahren, erscheint es zweckmässig, uns über die Bedeutung des Seitensatzes im Allgemeinen und sein Verhältniss zum Hauptthema zu verständigen. Gerade in der neunten Symphonie, in welcher wie in keinem anderen früheren symphonischen Werke die Gegensätze auf die Spitze gestellt erscheinen, tritt auch das Wesen dieser Gegensätze in scharfe Beleuchtung.

Wir haben das gesammte Orchester als den Repräsentant der Totalität der Persönlichkeit bezeichnet; im Seitensatz bemerken wir nun eine entschiedene Gliederung desselben in zwei Gruppen, ein charakteristisches Auseinandertreten der Holzbläser und der Streichinstrumente (zwischen welchen Gruppen die Blechinstrumente ein mehr vermittelndes Element bilden). Zwar war schon im ersten Thema, Takt 28 u. ff. in dem Alterniren des Motivs der Holzbläser und der *forte*-Accorde der Streichinstrumente, sowie bei der Wiederholung des Themas in der successiven Vertheilung des Sechszehntelmotivs an die beiden Gruppen ein typisches Auseinanderhalten der Streich- und Blasinstrumente zu erkennen; aber dieser Dualismus hatte doch ein Zusammenwirken der beiden Gruppen in gleichem Sinne (nur in verschiedenen Sphären) zur Voraussetzung. Im Seitensatz dagegen ist eine ausgeprägt d i a l o g i s c h e Anlage bemerkbar, welche eine ungleich schärfere Scheidung der Gegensätze bedingte. Auch hier stehen aber die Gegensätze nicht im Verhältniss der Gleichberechtigung zu einander. Von jeher hat man das Streichquintett als die Grundlage des Orchesters betrachtet und der Bläsergruppe, trotz alles zeitweilig selbständigeren Hervortretens, doch nur eine secundäre Bedeutung zuerkannt. Die grosse Beweglichkeit des Streichquintetts, die ihm eigene Universalität des Ausdrucksvermögens, die verhältnissmässig indifferente Klangfarbe, welche die Aufmerksamkeit von dem Materiale ganz auf den in demselben verkörperten Inhalt hinlenkt, lassen es als geeigneten Vertreter der P e r s ö n l i c h k e i t nach ihrer vorwiegend geistigen Seite erscheinen, während die sinnlich saftvolleren, aber weniger beweglichen Bläser als der Ausdruck des A b b i l d e s der Persönlichkeit im Elemente vorwiegender S i n n l i c h k e i t sich darstellen.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

Es kann durchaus nicht die Aufgabe nachstehender Skizze sein, neuerdings die Bedeutung und Berechtigung des „musikalischen Dramas" zu erörtern. Wer sich über diese, eine der wichtigsten künstlerischen Fragen unserer Zeit, von einem gründlichst gebildeten und tiefsinnigen Forscher belehren lassen will, der lese u. A. die merkwürdige Schrift: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" von Professor F. Nietzsche in Basel. — Dass die gesammte Entwickelungsgeschichte der Musik mit unwiderstehlichem Zuge zum „musikalischen Drama" hindrängt, dieser Beobachtung wird sich heutzutage k e i n vorurtheilsfreier Kunstfreund, stehe er auf der Seite welcher Partei immer, billige er diese Entwickelung, oder nicht, — verschliessen können. Das „musikalische Drama" besteht, es hat seine Lebenskraft in den Machtschöpfungen Richard Wagner's wiederholt in überwältigender Weise geoffenbart. Ueber die Form indess, wie dieses echt moderne, höchste Kunstgenre herzustellen sei, gehen die Ansichten derzeit noch vielfach aus einander. So liegt uns in dem hier zu besprechenden Drama „Die Rose vom Libanon" ein Werk vor, welches die Principien R. Wagner's zum Ausgange nehmend sich in dem Aufbau des Ganzen immer mehr von denselben entfernt, um auf einem — wie sich der Verfasser der musikalischen Composition ausdrückt — einfacheren und der allgemeinen Begabung näher liegenden Wege — das von Wagner gesteckte Ziel zu erreichen.

Sehen wir einstweilen davon ab und ventiliren wir vor Allem die Frage, ob die „Rose vom Libanon", wie sie uns hier vorliegt, als ein echtes Kunstwerk den ganzen und vollen Menschen (eine wahrhaft menschliche Idee überzeugend zum Ausdrucke bringend) zu ergreifen im Stande ist.

Vor Allem werden wir den Stoff, die D i c h t u n g zu prüfen haben, welche durch Wagner's grosse künst'

lerische That ein für alle Mal als der Zweck, das Endziel im „musikalischen Drama" erscheint, während die Musik berufen ist, die das Medium des Verstandes in Anspruch nehmende, also mittelbare ursprüngliche Wirkung des Dramas durch die ihr von Beethoven zugeführte unerschöpfliche Ausdruckskraft in eine unmittelbare, sofort das Gemüth treffende zu verwandeln.

Man muss es zugeben, Peter Lohmann hat seine Aufgabe sehr ernst genommen. Von — man möchte sagen — jugendlichem Feuer für die Kunst durchglüht, seiner eigenen dichterischen Begabung sicher, stellt Lohmann an das „musikalische Drama" schon in der poetischen Anlage sehr weitgehende Forderungen, welche er in einem der Partitur der „Rose vom Libanon" vorangeschickten Vorworte ausführlich erörtert. Wir können es uns nicht versagen, hier die markantesten Sätze dieses Vorwortes — zur Beleuchtung des prononcirten Lohmann'schen Standpunctes — den Lesern wortgetreu vorzuführen.

(Fortsetzung folgt.)

---

**Joseph Haydn.** 1) „Non nobis Domine". Offertorium für vierstimmigen Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Partitur 15 Sgr. — 2) „Salve regina" für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Oboen und Fagotten. Partitur 1 Thlr. 10 Sgr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Die Herausgabe bisher unbekannter Werke irgend eines älteren Meisters kann nur dann allgemeines Interesse beanspruchen, wenn dieselben entweder an sich bedeutend sind, oder uns wenigstens einen neuen lohnenden Blick in den Bildungsgang des Componisten werfen lassen, sei es nun, dass hierbei eine noch weniger bekannte Periode seiner frühesten Entwickelung aufgehellt, oder dass eine neue bedeutsame Seite der späteren Thätigkeit des Meisters uns gezeigt werde; — in allen anderen Fällen müssen derartige „Ausgrabungen" als eine die allgemeinen musikalischen Interessen nicht berührende Reliquienkrämerei bezeichnet werden. Von diesem Gesichtspunct aus nun die Herausgabe jener beiden Werkchen Joseph Haydn's beurtheilend, vermögen wir der Veröffentlichung des ersteren derselben durchaus keine Bedeutung beizumessen; denn weder kann dieses Offertorium an und für sich irgend welchen positiven musikalischen Werth, noch historische Bedeutung (im obigen Sinne) beanspruchen. Selbst die enragirtesten Verehrer Haydn's werden diesem Stücke, dessen Entstehungszeit der Herausgeber (C. F. Pohl) in die 70er Jahre des verflossenen Jahrhunderts setzt, die Monotonie und gänzliche Gedankenarmuth nicht ableugnen können; auf uns namentlich macht es einen unangenehmen, fast betrübenden Eindruck, den alten, sonst so fröhlichen Papa in so griesgrämlicher, conservatoristenhafter Weise contrapunctiren zu sehen, wie in jenem „Non nobis domine". — Werthvoller ist das zweite der in Rede stehenden Werke, obgleich auch aus ihm wesentlich Neues über Haydn nicht herauszulesen ist. Dass Haydn hier nicht strenge Kirchenmusik geliefert hat, bedarf wohl kaum besonderen Erwähnens: mit kindlich naiver Frömmigkeit naht sich der Meister der „mater misericordiae" und flecht mit anspruchsloser Innigkeit zu ihr. Demgemäss ist denn auch die formale Anlage des Werkchens durchaus einfach, ohne armselig zu sein. Die „Arbeit" ist des Meisters würdig. Trotz der Einfachheit des rhythmischen und harmonischen Apparates weiss Haydn durch geschickte Verflechtung der fast durchweg selbständigen Stimmen musikalisch-schöne Wirkungen zu erzielen; wir verweisen in dieser Beziehung u. A. auf die ausdrucksvolle Stelle: „Ad te suspiramus" (Seite 9, Takt 6 u. ff.). Etwas zopfig schien uns dagegen der bei den Worten „Eja ergo" beginnende Mittelsatz. — Die in der Partitur ausgeschriebene, durchweg obligate Orgelpartie ist der Natur dieses Instrumentes wenig angemessen; wir würden die Ausführung derselben lieber den Oboen und Fagotten überlassen; noch besser aber dünkt uns, nicht nur die Partie in der eben angedeuteten Weise executiren, sondern auch noch die Orgel an den bedeutsameren Stellen ergänzend hinzutreten zu lassen.

**B....u.**

---

**Bernhard Scholz.** Hymnus (aus „Pandora") von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte, Op. 29. Partitur 25 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Wien, J. P. Gotthard.

Es ist dem Componisten gelungen, mit einfachen und plastischen Mitteln die Stimmung „drängender Sehnsucht" in diesem Hymnus wahrheitsgetreu zum Ausdruck zu bringen. Sehr wirkungsvoll ist das aus dem Charakter der Leidenschaft heraustretende zarte, romantisch-angehauchte Mittelsätzchen („Alle blicken die Sterne mit zitterndem Schein"), das in die erstere Stimmung allmählich wieder hinüberleitet, bis dieselbe am Schluss wieder zum (gesteigerten) Durchbruch kommt. Die Melodik der Singstimme ist überall eine freie und zugvolle, die Begleitung ist in ihrer orchestral-concisen Haltung natürlich und charakteristisch; die formelle Behandlung ist zwanglos aus der psychologischen Entwickelung des Inhaltes hervorgegangen. Somit sei diese schwung- und charaktervolle Composition der Beachtung der Sänger aufs Beste empfohlen.

**Oo.**

**Hermann Scholtz.** Claviercompositionen. Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.
a) Serenade, Op. 26. 15 Ngr.
b) Variationen über eine norwegische Weise, Op. 27. 20 Ngr.
c) Acht Präludien, Op. 29. 25 Ngr.
d) 14 Variationen über ein Original-Thema, Op. 31. 20 Ngr.

Sämmtliche hier angeführten Compositionen von Scholtz haben uns durch ihre Frische, Natürlichkeit und Wahrheit und selbst durch eine gewisse, mit den einfachsten Mitteln erreichte Eigenthümlichkeit sehr angesprochen. Hier ist nichts Gequältes und Gekünsteltes, sondern der Componist folgt überall seiner unmittelbaren und doch concentrirten Eingebung, ohne befürchten zu müssen, ins Triviale zu verfallen. Die Form ist überall klar und abgerundet und entwickelt sich aus dem Charakter des Inhaltes.

Die Serenade zunächst ist eine anmuthige Composition ländlichen Charakters, die aus folgenden Nummern besteht: 1) Marsch (einfach und plastisch), 2) Scherzino (zart und leicht), 3) Allegretto (anmuthig pastoral), 4) Walzer, 5) Allegro molto vivace (sehr lebendig).

Sehr interessant sind die Variationen über eine norwegische Weise, welche, eigenthümlich durch Melodik, mehr noch durch ihre rhythmische Beschaffenheit ein ihrem Charakter entsprechendes harmonisches Gewand erhalten hat. Während in diesen Variationen bei aller äusserlichen Verschiedenheit unter sich dennoch immer der eigenthümliche Charakter des Themas hindurchschimmert, lässt der Componist in den Variationen über ein Original-Thema seiner charakteristischen Vielseitigkeit freien Lauf. Das Thema selbst ist einfach und plastisch und hat erzählenden Charakter. Von den ersten drei Variationen nimmt jede der folgenden an Schnelligkeit und prickelndem Wesen zu; die vierte Variation hat in ihrer Wuchtigkeit beinahe etwas Ehernes. Var. 5 klingt wie eine anmuthige Klage; Var. 6 und 7 haben wieder scherzhaft-prickelnden Charakter; aus der achten Variation sprühen förmlich Funken leidenschaftlichen Feuers; Var. 9 ist nächtlich-düster; Var. 10 ist ein graziöses Lied ohne Worte; Var. 11 hat unruhig-leidenschaftliche, Var. 12 melancholische Stimmung; aus der 13. Variation klingen uns Frühlingsglocken entgegen; die 14. Variation hat durch ihre gleichförmigen Rhythmen und Accente den Charakter störrischen Eigensinns. — Was wir sowohl an diesen wie an den erstgenannten Variationen besonders loben, ist, dass der Componist nicht bestrebt war, denselben durch äusserliches Figurenwesen, als vielmehr durch bestimmt ausgesprochenen und durchgeführten Charakter Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit zu geben.

Die Präludien, das anspruchsloseste unter den hier angeführten Werken, erfreuen sich ansprechender Melodik und geschickter Form und sind durch ihre Claviermässigkeit und leichte Ausführbarkeit für instructive Zwecke sehr geeignet. **Oo.**

---

# Feuilleton.

## Wagnerianer in Wien.

„Was? Sie sind Wagnerianer?"

„Ich schmeichle mir."

Bei dieser meiner Antwort überflog ein Schauder die possierlich dicke und kurze Gestalt des Herrn Sousredacteur, der sich gern bekreuzigt hätte, wenn es nicht der Natur seiner Confession entgegen gewesen wäre. „Wagnerianer!" murmelte er und maass mich mit grimmigem Seitenblick — „Wagnerianer und Lisztianer — oder gar der Teufel in Person!" Und Sie wollen Musikkritiker sein, wenn Ihnen Beethoven, in seiner zweiten Periode schon, nicht einmal Leibschmerzen verursacht, wenn Sie nicht Haydn's Musik für die höchste — für die einzig geniessbare halten, wie ich?"

Ich konnte mich nicht bezwingen und musste dem Herrn die Ehre anthun, ihn auszulachen, was er jedoch in seiner Ueberhebung übel nahm und mir erklärte, dass meine Recensionen nur über seine kurze, dicke Leiche den Weg in die Spalten des Blättchens fänden.

Ich war ein so verstockter Sünder, abermals zu lachen und mich dem Herrn Sousredacteur mit dem Räthsel zu empfehlen: „Wissen Sie, warum Ihr Titel „Sousredacteur" ein besonders gerechtfertigter ist?"

„Nun, weil ich —"

„Nicht doch! Ich will es Ihnen sagen: *lucus a non lucendo*, das heisst auf deutsch: — weil Ihre Redaction keinen Sous werth ist. Adje! Bitte mich in geneigtem Andenken zu behalten!"

So endete die Verhandlung über mein Engagement als Musikreferent bei einem hiesigen Blättchen, dem ich — trotz meiner Bescheidenheit seis gesagt — mehr Ruf verschafft hätte, als es mir lieb gewesen und in dessen Redaction ich nur eingetreten wäre, um es als Mauerbrecher des entschiedenen musikalischen Fortschrittes gegen die conservativen Dickköpfe zu benutzen.

Beim Fortgehen erinnerte ich mich unwillkürlich an Wagner's Ausspruch: „Die Zeitungen möge der Teufel holen!" In der Ueberzeugung, dass der verehrte Meister nur die conservativen und nicht die musikalisch vernünftigen der gütigen Vorsorge jenes infernalischen Herrn empfohlen habe, bedauere ich, mittheilen zu müssen, dass sich Satanas dazu durchaus nicht verstehen will, da sie ihm alle zu schlecht seien.

So werden die lieben „Philister in der Musik" noch ferner unseren schönen Planeten verunzieren und ihr Krähenruf die ewige todte Jahreszeit in ihren Köpfen noch ferner verkünden. Doch — was thuts! Der Mensch braucht auch Objecte, über die er lachen kann, *ergo vivant!*

Doch — trotz obiger Scene, trotzdem im dichten Laube des Wiener Zeitungsstrauches kaum zwei Blätter zu nennen wären, welche der neuen musikalischen Richtung Rechnung tragen: die „Presse" und die „Vorstadtzeitung"; trotzdem ist die Wagner-Partei hier absolut und relativ grösser, als die der Anti-Wagnerianer, absolut und relativ grösser, als irgend eine Wagner-Partei Deutschlands und Europas.

Ich habe Deutschlands oft sonderbarer Meinung über Oesterreich nie beigestimmt, erstens weil ich Oesterreicher bin, und zweitens weil ich weiss, dass derlei Meinungen meistentheils einer uralten Auflage der Tradition nachgeschrieben und nacherzählt sind, — und dennoch habe ich es nicht erwartet, in Wien so viele Wagnerianer zu finden, in Wien, welches in *puncto* Zukunftsmusik sich selbst erzog und trotz Hanslick-Speidel'schem Eifern die Vernunft hatte, den richtigen Weg einzuschlagen und so un„verrückt" einzuhalten, dass beide genannten Herren, besonders der letztere, seit Kurzem kleine Unsicherheiten und Schwenkungen zeigen. Freilich sind es noch

## Drei Canons von Oskar Bolck.




Drei Canons von Oskar Bolck.

immer zwei Schritte vor und einer zurück, aber ein Schimmer von Reue gibt auch schon der Hoffnung für die sündige Seele Raum. Die Oper in Wien ist auch nicht darnach angethan, allzugrossen Wagner-Enthusiasmus zu erregen. Die Direction thut wohl ihr Möglichstes. Keine Woche vergeht, in welcher nicht eine oder mehrere Opern Wagner's aufgeführt würden, deren Ausstattung ist glänzend. Orchester und Chöre sind grossartig; aber Wien besitzt zu wenig Opernsänger und Sängerinnen, welche zugleich auch zu spielen verstünden. Man flattert auf der schönen grossen Bühne noch immer zu sehr à la Fledermaus herum — von Ecke zu Ecke, und durchs ganze Stück die Mantelzipfel nicht aus Händen lassend; man singt noch zuviel dem Publicum ins Gesicht anstatt zum Mitspieler; man reckt Arme und Hände noch immer zuviel weit übers Niveau des Kopfes oder kreuzt sie à la turque über die Brust; man trägt der Charakteristik der Rolle noch immer zu wenig Rechnung und spielt Alles mit den alten italienischen Schablonengesticulationen herab. Ferner krankt jede Wagner'sche Oper hier an den Folgen zu grosser Amputationen, — mehr Schuld der Sänger, als der Direction, welche ersteren nicht so viel singen mögen oder können. Schafft euch Wagner-Sänger, ihr Wiener, die eurer Wagner-Partei würdig wären.

Um diese Partei ferner zu charakterisiren, will ich noch erwähnen, dass der hiesige Wagner-Verein nicht auf Grund der sonst überall üblichen Mannheimer Statuten gegründet ist, sondern jedes Mitglied muss Patron sein mindestens eines Scheines zu 100 Thaler. Dabei haben die Gründer ganz richtig auf die Munificenz der Wiener Wagnerianer gerechnet; denn viele derselben nahmen zwei bis zehn Patronatscheine, and so fällt, da nur je einer von seinem Besitzer benutzt werden wird, die Benutzung der übrigen gratis an mittellose Künstler und Wagner-Freunde, die nicht in der angenehmen Lage sind, Patrone werden zu können, und leider die Mehrzahl derjenigen bilden, welche zur heiligen Cäcilie beten. Mit dem Ertrage von nahezu 7000 Thalern des hiesigen Wagner-Concertes ist der Verein bisher im Besitze von ca. 40,000 Thalern, ohne irgend einen Beitrag des österreichischen Hofes sowie des Königs von Hannover, auf deren offene Hand wohl gerechnet werden kann. Ferner liegen noch zwei Winter zwischen jetzt und den schönen Tagen von Bayreuth, welche man hier wohl benutzen wird. Auf diese Weise verspricht der Verein nicht zu viel, wenn er glaubt, 60,000 Thaler, also den fünften Theil der Bayreuther Kosten, herbeischaffen zu können. Ein schönes Sümmchen!

Man geht hier nun mit der Absicht um, in den österreichischen Provinzhauptstädten Wagner-Vereine nach hiesigem Modus ins Leben zu rufen. Prag — das czechische Prag hat bereits seinen Wagner-Verein und sieht zugleich mit London, New-York, Petersburg und anderen nichtdeutschen Städten mit Hohn auf Frankfurt a. M., Cassel und andere nichtdeutsche Städte herab, die nichts für die nationale Sache thun wollen.

Neben der grossen Zahl von Wagnerianern gibt es in Wien eine auch nicht geringe von Halb-Wagnerianern, das sind Leute im Puppenzustand, im Uebergange von der conservativen Raupe zum Fortschrittsschmetterling, zum Sommervogel von 1874, welche Wagner die Ehre anthun, ihn theil- und bedingungsweise anzuerkennen, und deren Weg ein ewiges Zickzack zwischen alt und neu ist.

So ein musikalisch Halbcivilisirter sagte mir jüngst: „Wagner mag sich gratuliren, eine Stadt wie Wien für sich gewonnen und so grosse Auszeichnungen daselbst empfangen zu haben."

„Sie irren — mein Guter —", erwiderte ich diesem: „Wien mag sich gratuliren, dass es, unter vielen grossen Städten hervorragend, das Glück hatte, den Meister zu empfangen, — und die Vernunft, ihn nach Gebühr würdigen zu können."

Der gute Mann mag mich nicht recht verstanden haben; denn er sah mich ziemlich verblüfft an. —

Wahrmund.

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

**Wien.**

(Münchener und Wiener Opernverhältnisse.)

Ich muss meinen heutigen Wiener Musikbrief eigenthümlicher Weise mit der Schilderung eines musikalischen Ereignisses einer fremden Stadt beginnen: der heurigen 1. Musteraufführung von „Tristan und Isolde" in München unter Bülow's Leitung. Mich hatte die hochinteressante Vorstellung nach München gelockt; hört man doch Rich. Wagner's ergreifendes Liebesdrama nirgends, als in der Isarstadt, und wie? — darüber besteht bei einem Dirigenten wie Bülow, bei der Hingebung aller Mitwirkenden, insbesondere einem Darstellerpaar, wie Herr und Frau Vogl, keine Frage; — für mich insbesondere wirkt die Münchener „Tristan"-Aufführung klärend, Licht bringend in einem Meer von Zweifeln. — Ich will es nur aufrichtig gestehen, ich konnte mir diese subjectivste, schrankenlos in Lust und Schmerz schwelgende Wort- und Tonpoesie bei aller Bewunderung der grossartigen Einheit der Partitur, der Glut des Gefühlsausdruckes, der Meisterschaft über das Material — von der Bühne herab nicht recht lebensfähig vorstellen.

Wie ganz anders gestaltete sich aber nun für mich der Eindruck, wie verschieden von dem innerlich erwarteten! Welch colossale dramatische Spannung in diesem ersten und dritten Acte, welche aus dem innersten Menschenwesen geschöpfte Herzenstöne in dieser leidenschaftlichsten Liebesscene des zweiten Actes! Wenn ich offen bekenne, nicht in Bezug auf einzelne musikalische Schönheiten, sondern als dramatisches Ganze von keinem anderen Wagner'schen Werke einen so ergreifenden Eindruck empfangen zu haben, so muss ich bei dieser weitgehenden Bemerkung ausdrücklich wieder auf die Münchener Aufführung zurückkommen, welcher ein wesentlicher Antheil an der Wirkung des Dramas zukommt. Welche echt künstlerische Weihe lag über der Gesammtdarstellung von Anfang bis Ende! Da war von materiellen Effecten, von irgend ungebührlichem Vordrängen des Einzelnen nirgends die Rede, — und wie klang dieses in die Tiefe gelegte Orchester; Bülow's Taktstock wusste — ein wahrer Zauberstab — ihm Wunderwirkungen abzuzwingen, es sprach wie Menschenstimmen. Dem allen entsprechend war auch das Benehmen des Auditoriums; mit unverbrüchlicher Aufmerksamkeit lauschte dasselbe (trotz der ausserordentlich erhöhten Preise sehr zahlreich erschienen) dem Drama, nicht der Oper „Tristan", auf offener Scene wurde fast nicht applaudirt, während nach den Actschlüssen stürmischer Enthusiasmus losbrach, als Dankesausdruck theils für den Meister und sein Werk, theils für den genialen Dirigenten und die fast durchaus ausgezeichneten Leistungen der Darsteller. — Wenn irgend ein Mal, so hat in den heurigen letzten Juni-Tagen in München Richard Wagner und mit ihm das musikalische Drama einen glänzenden Triumph erfochten.

---

Warum ich Ihnen dies Alles schreibe? Um Ihnen den tiefgehenden principiellen Unterschied der Münchener und Wiener Opernverhältnisse recht evident an den Tag zu legen. — Eine so gänzlich aparte, aus dem Rahmen der üblichen Opernaufführungen heraustretende Mustervorstellung, als sie in München heuer „Tristan und Isolde" zu Theil wurde, wäre in unserem luxuriösen Wiener neuen Opernhause nicht zu ermöglichen, noch denkt von maassgebender Seite „irgend Jemand" auch nur entfernt daran. Director Herbeck hat den Münchener „Tristan"-Aufführungen beigewohnt, um sich sofort zu Schreiber dieses rückhaltlos auszusprechen, dass „Tristan und Isolde" in Wien unaufführbar sei.

Man denke nur, wir haben **vier** Tenöre „ersten Ranges", jeder glänzend honorirt, und kein einziger wäre im Stande, eine Aufgabe wie „Tristan" auch nur annähernd wie der Münchener Darsteller zu lösen. Die HH. **Labatt** und **Müller**, Hrn. Vogl stimmlich bei Weitem überlegen, vermögen dem Letzteren als reproductive **Künstler** nicht entfernt das Wasser zu reichen. Hr. Labatt, ein höchst achtbarer, strebsamer und verwendbarer Sänger, kann im besten Falle als gewandter Copist gelten; er versteht es nirgends, eine Rolle eigentlich zu schaffen. Hr. Müller, mit beneidenswerthen Stimmmitteln begabt, wird bei allem Fleisse zeitlebens über einen plumpen Naturalismus nicht hinauskommen. Als Darsteller gebricht ihm wohl jedes Talent. Hr. **Adams**, unbedingt der intelligenteste und nobelste unserer Herren Tenöre, verblüht leider — was die Stimmmittel anbelangt — von Jahr zu Jahr mehr; bei irgendwie anstrengenden Aufgaben macht sich der schroffe Gegensatz zwischen Wollen und Können in wahrhaft peinlicher Weise fühlbar. Bleibt noch der ewig sentimentale, ewig säuselnde Hr. **Walter**, als lyrischer Tenor eine anmuthige Specialität, als heroischer Darsteller nach jeder Richtung unzureichend. In ähnlicher Weise verhält sichs mit den „Primadonnen". Eine Rolle z. B. von der geistigen Bedeutung der Isolde durchzuführen, wäre nur Frau **Dustmann** im Stande, und es unterliegt gar keinem Zweifel, dass diese wahrhaft grosse dramatische Künstlerin sogar eine ganz ausgezeichnete Isolde sein würde, ebenso sicher aber würden ihre Mittel unter der Wucht der anstrengenden Aufgabe machtlos zusammenbrechen. Vermag sie doch als Eva in den „Meistersingern" (gegenüber der Isolde ein Kinderspiel für die Darstellerin!) schon die Führung des Quintetts nicht mehr ganz präcis und tonsicher zu leisten.

Und nun die Akustik unseres unmässig grossen neuen Opernhauses! Schon Berlioz hat sich in scharfer und treffender Weise (*„A travers chants"*) über die Uebelstände unserer riesigen modernen Opernbauten verbreitet. Und doch hat Berlioz vorzüglich nur die Rückwirkung auf die Stimmorgane der Sänger durch die nothgedrungene Anstrengung im grossen Raume, d. h. das rein gesangliche Moment, im Auge gehabt. Viel wichtiger erscheint mir dabei noch das dramatische Moment. Bei den heutigen Anforderungen an dramatisch-musikalische Darstellung möchte ich es geradezu als ein Charakteristicum einer tauglichen Opernbühne erklären, dass dieselbe sich auch für das recitirte Drama bewähre (womit noch nicht gesagt ist, dass auch jedes Schauspielhaus zugleich ein gutes Operntheater abgeben müsse). — Die Sänger sollen, noch bevor sie die Lippen öffnen, den Theaterbesuchern als wirkliche, warm fühlende Menschen entgegentreten, ihre Mimik, jede ihrer Bewegungen soll (wo möglich im ganzen Hause) allgemein verständlich, ausdrucksvoll erscheinen. Dieser wechselseitige Rapport zwischen Darsteller und Zuhörer (oder Zuschauer) besteht nun im vollsten Maasse im Münchener Hof- und Nationaltheater, welches daher abwechselnd, mit gleich günstigem Erfolge dem recitirten Drama oder der Oper dient. Dagegen hat sich die Nichtbefähigung unseres Wiener neuen Opernhauses als Schauspielhaus gelegentlich der „Egmont"-Festaufführung während der Beethoven-Feier von 1870 eclatant dargethan. Und gerade wie mit dem recitirten, steht es auch mit dem musikalischen Drama. Im Wiener Opernhause hat man nur die Wahl, mit einem leidlich dramatischen einen sehr ungleichen, gewöhnlich brutalen musikalischen Eindruck in den Kauf zu nehmen (in den ersten Reihen der Parquetsitze), oder sehr fein und charakteristisch zu hören, dabei aber die Darsteller nicht als natürlich organisirte warmblütige Menschen, sondern als — Pygmäen auf der Bühne agiren zu sehen (auf der vierten Gallerie). — — —

Die dramatische Ungeeignetheit wohl einsehend, übt Director Herbeck sein Amt rein nur vom musikalischem Standpuncte aus. Feinerer dramatischer Sinn scheint überhaupt unserem Opernleiter abzugehen.

Im Wiener Opernhause dominirt fast unumschränkt die Massenwirkung, wogegen alle feinere Individualisirung zurücktritt. Um die Massen, um Chor und Orchester bekümmert sich nun Herbeck angelegentlichst. Der Opernchor stand in Wien nie früher auf einer so hohen Stufe der Vollendung als jetzt. Das Orchester braucht Herbeck freilich nur auf jener virtuosen Höhe zu erhalten, die es schon unter Esser und Dessoff einnahm. Betrachten wir nun, wie in Wien mit der Einstudirung eines bedeutenden dramatisch-musikalischen Bühnenwerkes vorgegangen wird: als recht markantes Beispiel diene Wagner's „Lohengrin". Um die Rollenvertheilung kümmert man sich nicht viel; den Telramund singt z. B. der süssliche, für stramme Declamation ganz ungeeignete Bignio. Dagegen werden mit Orchester und Chor die eingehendsten Proben vorgenommen, dass nur Alles recht brillant und effectvoll herauskomme; für den **äusseren** Effect war Herbeck immer unübertroffener Meister. Leider arbeitet er aber seit einiger Zeit immer mehr fast ausschliesslich auf den ersteren hin. Das Drama „Lohengrin" von einem einheitlichen, höheren Gesichtspuncte zu beurtheilen, unter welchem sich kein Detail übermässig vordrängen dürfe, fällt unserem vortrefflichen Director nicht ein. Er gibt im Gegentheil lauter äusserlich-, rein musikalisch-effectvolle Details. Was nicht sofort kräftig in die Masse einschlägt, das wird entweder einfach gestrichen (ob hiermit der poetische Zusammenhang auch noch so sehr leiden mag), oder wenigstens möglichst fallen gelassen. Dabei übt der Dirigent in virtuosester Manier das bekannte Kunststückchen der Rettung des „Effects". Nachdem er über ganze Seiten der Partitur (in denen gerade oft ein innerlichstes Seelenleben sich enthüllt) flott hinweggegangen, gelangt er endlich an eine recht eindringlich-melodische, auch dem ungeübtesten Ohr zugängliche Stelle. Diese muss nun den Leuten aus Leibeskräften ins Gehör geblasen oder gegeigt werden. Natürlich wird dann die Eindringlichkeit einfach zur Aufdringlichkeit. Durch diese Behandlung legt Herbeck z. B. in das wunderbar keusche und zarte Nachspiel der Elsa-Ortrud-Scene (2. Act, „Lohengrin") eine unberechtigte stürmische Leidenschaft, die uns im neuen Opernhause immer gleichsam aus allen Himmeln reisst. Herbeck lässt die ganze wunderbare Scene rundweg fallen (was ihm zum Glück durch die gerade hier vortrefflichen Leistungen der Wiener Darstellerinnen Dustmann und Friedrich-Materna nicht gelingt), er taktirt mit ruhiger Gleichgiltigkeit fort; bei Eintritt des Nachspiels aber fährt in den Dirigenten plötzlich eine Art Dämon. Er wendet sich rückwärts gegen das Orchester zu voll Aufregung, er arbeitet mit Händen und Füssen, alle seine Muskeln zucken: Heraus mit dem Ton, fest ansetzen, kräftig herabstreichen, — um diese G dur-Melodie handelt es sich ja ganz allein, Alles frühere war ja nur ein mühseliger Weg zu dem Gott sei Dank! endlich erreichten Ziele. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn auch die Opernsänger allmählich das Gebahren ihres Directors auf ihre eigene Darstellungsmanier übertragen.

Z. B. singt Hr. Schmid die herrliche Anrede Pogner's aus den „Meistersingern": „Nun hört und versteht mich recht" ziemlich gleichgiltig und um die Hälfte schneller, als sie Wagner in seinen Wiener Concerten von 1862 aufführte. Sobald er aber an die Stelle: „Eva, mein einzig Kind" gelangt, bringt er plötzlich eine Fermate von 2—3 Takten Dauer an: das „grosse Publicum" applaudirt der Kraftanstrengung des Sängers, der Effect ist gerettet! —

Ueberhaupt pflegen unsere Herren Sänger bei ihren Vorträgen vor Allem ihre eigene werthe Persönlichkeit und den zu erwartenden Beifall im Auge zu haben. Nach jener echt künstlerisch - selbstlosen Hingebung aller Mitwirkenden an einen höheren, edlen Zweck, wie sie die Münchener Mustervorstellungen aufweisen, wird man bei uns in der Regel vergebens suchen. Und die Rückwirkung dieser bei uns leider unmöglichen Mustervorstellungen auf die Geschmacksbildung der Menge ist doch eine so unberechenbare. Jeder kommt mit ganz aparten Erwartungen, er werde etwas von der gewöhnlichen Opernschablone qualitativ Verschiedenes sehen und hören, es wird ein hochbedeutendes, wegen seiner Schwierigkeiten nur selten vorgeführtes Werk gewählt; dasselbe wird von Anfang bis Ende mit grösster Aufmerksamkeit verfolgt, für den Hörer eine Anstrengung, die bald zum erhebendsten Genusse wird, da von der Bühne herab im Gesang, im mimischen und scenischen Spiele das im Verhaltniss zu den gegebenen Mitteln Vollendetste geboten wird. — Wer einmal einer solchen „Mustervorstellung" beigewohnt hat (zu der freilich ein Dirigent, wie der geniale **Bülow**, und ein akustisch erprobtes Theater, wie das Münchener, gehört), wird all-

mählich einen gleich strengen Maassstab auch an alle Aufführungen anderer bedeutender dramatisch-musikalischer Kunstwerke legen. Den gesteigerten Anforderungen der Kunstfreunde werden nur gesteigerte Leistungen der Künstler entsprechen können. Wir sehen also hier den Grundgedanken der Bayreuther Festaufführungen, d. i. einer durchgreifenden Regeneration der deutschen Bühnenaufführungen, wenn auch nur embryonisch, aber doch reell-greifbar zur Erscheinung gekommen.

Während nun bei uns Mustervorstellungen im Sinne der Münchener ziemlich ins Bereich der Unmöglichkeit gehören, scheint uns in neuester Zeit für dieselbe ein — allerdings etwas schwächliches — Surrogat geboten: in den stabil werdenden Sommeraufführungen der „Meistersinger".

Man gibt die Oper bei uns sehr selten — in Ermangelung eines geeigneten Hans Sachs: der sehr tüchtige Beck singt die Partie nur mit Widerstreben, und sein Stellvertreter Hr. Bignio ist bei viel gutem Willen doch ein gar zu unbedeutender Ersatz. Da eine „Meistersinger"-Vorstellung schon an und für sich aus dem Rahmen des Repertoire heraustritt, lockt sie natürlich zahlreiche Besucher ins Haus, nun gar im Sommer, bei der Anwesenheit so vieler Fremder, die auch ein Mal das berühmte Werk kennen lernen wollen. Das eine Moment der Mustervorstellungen: ein gewähltes, aufmerksames Auditorium, ist also halb und halb gegeben. Viel bedeutsamer aber ist der Umstand, dass wir die jeweilige Sommeraufführung der „Meistersinger" dem trefflichen Berliner Baritonisten Hrn. Betz verdanken, dessen Interpretation des Hans Sachs überall in Deutschland als mustergiltig anerkannt ist. Hr. Betz singt ausserdem den Sachs principiell fast ganz unverkürzt, nicht mit den in Wien üblichen sinnlosen Strichen. Wer also bei uns die „Meistersinger" mit Hrn. Betz hört und sieht, lernt einen grossen und wichtigen Theil des Werkes jetzt erst kennen; auch nach dieser Richtung hin sind daher diese Sommervorstellungen von Wagner's humoristischem Drama wahre kleine Ereignisse. — Es kann nicht geleugnet werden, dass dieselben sich in der vorigen Saison noch genussreicher gestalteten. Hr. Betz eröffnete heuer sein Gastspiel bei merklicher stimmlicher Indisposition.

(Schluss folgt.)

## Concertumschau.

**Baden-Baden.** Matinée für classische Instrumentalmusik: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Solovorträge der Pianistin Frl. C. Maurice, des Violinisten Hrn. L. Auer („Gesangsscene" von Spohr und „Ungarische Rhapsodie" von Auer) und des Violoncellisten Hrn. Kündinger aus Mannheim. — 2. Orgelconcert des Hrn. S. de Lange aus Rotterdam am 26 Aug.: Präludium in Cmoll und Präludium und Fuge in Gmoll von J. S. Bach, Amoll-Concert von A. Vivaldi-Bach, Adagio von S. de Lange, 1. Sonate von Mendelssohn.

**Breslau.** Grosses Concert der Breslauer Concertcapelle am 22. Aug. zum Benefiz ihres Directors Hrn. L. Lüstner: 5. Symphonie von Beethoven, „Tasso" von Liszt, Ouverturen zu „Freischütz" von Weber, zu „Sakuntala" von C. Goldmark und zu „Russlan und Ludmilla" von Glinka, Vorspiel zu „Lohengrin" von Wagner etc.

**Sondershausen.** 12. Lohconcert: Ouverture zu „Medea" von Cherubini, Passacaglia von Bach-Esser, Symphonie in Ddur von J. Haydn, Concert für Violoncell von C. Reinecke (Hr. L. Grützmacher), 7. Symphonie von Beethoven. — 13. Lohconcert: Capriccio brillante in Form einer Ouverture von M. J. Glinka, zwei Orchester-Idyllen: a) Dolce far niente. b) Serenade von H. Zopff, „Festklänge" von F. Liszt, Concert für 4 Hörner mit Orchesterbegleitung von R. Schumann (HH. Pohle, Bauer, Franke und Barthel), Symphonie in Dmoll von A. Dietrich.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Im Kroll-Theater sang Hr. Riese im Laufe der vergangenen Woche noch den Arnold („Tell") und den Edgard („Lucia"). Im Louisenstädtischen Theater gab am 26. d. M. die Revalenser Operngesellschaft als 14. und letztes Gesammtgastspiel den „Czaar und Zimmermann". Im Königstädtischen Theater gastirten die Damen Leinauer und Schneider in der „Martha". — **Cassel.** Bald nach Wiedereröffnung des Hoftheaters wird hier der k. k. österreich. Hofopernsänger Hr. Georg Müller in drei Rollen auftreten. — **Dresden.** Frl. Orgeni aus Hannover führte am 22. und 24. d. M. die Partien der Isabella („Robert der Teufel") und der Senta vor. — **Florenz.** Frl. Thoma Börs aus Hamburg concertirte hier mit erfreulichem Erfolg. — **Frankfurt a. M.** Frl. Prohaska aus Wien, deren hiesiges Engagement wir früher erwähnten, trat (vor der Hand noch als Gast) am 20. d. M. als Rosine im „Barbier von Sevilla" im Stadttheater auf. — **Leipzig.** Hier ist gegenwärtig die Oper im Neuen Stadttheater recht arg bestellt. Der Hr. Director Haase hat bis jetzt noch keinen Ersatz für die scheidenden Mitglieder Frl. Bosse, Hrn. Weber, Hrn. Gross etc. gefunden; in der Noth experimentirt er nun sogar mit solchen Gästen, auf deren Ungenügendheit und Misserfolge ihn seine Capellmeister schon im Voraus aufmerksam machen mussten. Zu einem kleinen Skandal ist es in Folge dessen nun in der letzten „Propheten"-Aufführung gekommen, in welcher ein Hr. Mayr aus Darmstadt die Titelpartie sang. Es nimmt uns Wunder, dass „J. Schuberth's kleine Musikzeitung" mit Bezug auf die letzten Gastspiele zu schreiben sich veranlasst fühlt: . . . . „aber das Publicum lässt sich von der Presse nicht verblüffen und zeigt nach Maassgabe was geboten wird, seine Zufriedenheit". Wäre dem wirklich so, dann könnten Demonstrationen, wie an beregtem Abend, gar nicht geschehen. Der Hr. Director Haase sieht den Zuständen seiner Bühne von weitem zu und findet es nöthiger, in den Leipziger Localblättern dann und wann Bulletins über den Zustand seiner ungegriffenen Gesundheit erscheinen zu lassen, als mit straffer Hand das lecke Opernschiff dem gänzlichen Untergange zu entziehen. — **Mannheim.** Am 2. Sept. beginnt Frau Lucca an unserem Hoftheater ein Gastspiel und begibt sich von hier aus zu gleichem Zweck nach Frankfurt a. M. Für die Wintersaison 1873—74 ist die Sängerin wiederum für die italienische Oper im Coventgarten-Theater zu London vom Director Gye engagirt worden. — **Paris.** Der Director des am 1. Oct. wieder zu eröffnenden Théâtre italien hat Frau Alboni für ein sechsmaliges Gastspiel (mit angeblich 5000 Frcs. für den Abend) gewonnen. — **Wien.** Hr. Betz setzte sein Gastspiel am 20. d. M. als Hans Heiling fort und sang am 23. nochmals den Hans Sachs.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 24. Aug.: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", Motette von Joh. Mich. Bach; „Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen", Palm 79 von E. F. Richter. Nicolaikirche am 25. Aug.: „Gloria" aus der Dmoll-Messe von Hummel. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 11. Aug.: „Mein schönste Zier und Kleinod bist" von Joh. Eccard; „Wohlan, Alle, die ihr durstig seid" von Mendelssohn (für Chor bearbeitet von H. Giehne). — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 25. Aug.: „Verleih uns Frieden gnädiglich", Chor von Mendelssohn. St. Jacobikirche am 25. Aug.: „Wie lieblich ist deine Wohnung" für Männerchor a capella von B. Klein. — **Dresden.** Frauenkirche am 24. Aug.: Orgelfuge mit Choral „Jesus meine Zuversicht" von G. Merkel; „Bleibe, Herr, und sieh uns flehn", Motette von E. F. Richter; Andante aus der Orgelsonate in D von J. G. Töpfer; „Lauda Sion" von C. G. Reissiger. — **Magdeburg.** Domkirche am 18. Aug.: „Wohl dem, der ohne Wandel lebt", Motette von H. Bellermann. Am 25. Aug.: „Wenn ich nur dich habe", Motette von R. Succo. — **Torgau.** Stadtkirche am 18. Aug.: „Gott ist die Liebe", Motette von D. H. Engel. — **Weimar.** Stadtkirche am 25. Aug.: „Der Herr ist in seinem heiligen Tempel", Motette von Kühmstedt. —

**Wien.** K. k. Hofcapelle am 25. Aug.: Messe in D nebst Einlagen von Rud. Bibl. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 25. Aug.: Messe von Hahn mit Einlagen von Krall und Strebinger.

## Opernübersicht.

(Vom 18. bis 23. August.)

**Leipzig.** Stadtth.: 21. Prophet; 24. Figaro's Hochzeit. Frauzius-Th. in Gohlis: 19. Waffenschmied; 20. u. 22. Regimentstochter; 23. u. 24. Pariser Leben. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 18. Freischütz; 24. Hugenotten. Kroll-Th.: 18. Wilhelm Tell; 19. Zauberflöte; 20. u 22. Undine; 21. Lucia; 23. Figaro's Hochzeit; 24. Don Juan. Louisenstädt. Th.: 18., 21. u. 23. Troubadour; 20. Martha. Königstädt. Th.: 18. Freischütz; 19. u. 21. Martha; 22. Czaar und Zimmermann; 24. Barbier von Sevilla. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 18. Perichole; 20. Banditen; 22. Pariser Leben; 23. u. 24. Urlaub nach dem Zapfenstreich (Offenbach). Woltersdorff-Th.: 18. u. 19. Fäustling und Margarethl (Hopp). — **Breslau.** Lobe-Th.: 23. Fritzchen und Lieschen. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 19. Tannhäuser; 22. Fliegender Holländer; 24. Robert der Teufel. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 18. Stumme von Portici; 20. Barbier von Sevilla; 23. Dinorah. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 21. Weisse Dame. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 18. Tristan und Isolde. — **Prag.** Neustädt. Th.: 20. Salon Pitzelberger; 22. Fleurette; 23. Meistersinger. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 18. Afrikanerin; 20. Hans Heiling; 21. Norma; 22. Margarethe; 23. Meistersinger. Carl-Th.: 18., 19. u. 23. Schöne Galathea.

## Journalschau.

Echo No. 34. Goldene Aussprüche über Musik. Von A. Quantz. — Kunstnachrichten. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 34. Recensionen (Compositionen von E. Schweiger [Op. 1], J. Bartz [Op. 5], X. Scharwenka [Op. 7] und B. Scholz [Op. 32]). — Berichte, Nachrichten und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 35. Gedanken über das Bayreuther Fest. Von Dr. L. Nohl. — Besprechungen (Compositionen von L. Damrosch [Op. 15], C. Reinecke [Op. 110], F. Thieriot [Op. 20] und J. Zellner [Op. 5]). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Unsere in No. 28 enthaltene Mittheilung über den Prager Wagner-Verein bedarf einer Berichtigung: Die constituirende Versammlung dieses Vereins fand erst am 28. Juli statt und wurde dabei der Vorstand in den HH. Capellmeister L. Slansky (Obmann), Prof. J. Lieblein (Obmann-Stellvertreter), Rob. Schnürdreher (Secretair), Dr. O. Nickerl (Cassirer) und Jos. v. Portheim (Controlor) definitiv gewählt. Die Ausschusswahl fiel auf die HH. Theaterdirector Wirsing, Dr. V. John, Dr. F. Glattauer, Prof. C. M. Sauer, H. Dominicus, Jul. Meister, Joh. May und O. Mascha. — Die in oben ber. Mittheilung angeführten Herren waren einige der „Unternehmer" (Gründer) des Vereins. — Für die Zwecke des Vereins sind zunächst eine den dortigen Verhältnissen entsprechende mustergiltige Aufführung des „Lohengrin", zu welcher Hr. Wirsing die Kosten bestreitet, und ein grosses von Hans v. Bülow geleitetes Concert in Aussicht.

* Nach Ausscheiden der HH. Dr. R. Benedix, Hofrath Dr. O. Marbach und Prof. C. Riedel aus dem Vorstande der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten hat die im vor. Monat stattgefundene Generalversammlung gen. Genossenschaft folgende Vorstandswahl ergeben: HH. Hofrath Dr. Gottschall (Vorsitzender), Prof. Dr. C. Biedermann (stellvertretender Vorsitzender), C. Freiherr von Flotow (Schatzmeister), F. v. Holstein (stellvertretender Schatzmeister), Capellmeister C. Reinecke (Schriftführer) und Stadtgerichtsrath E. Wichert (stellvertretender Schriftführer). — Der Redactionsposten der „Neuen Zeit", des Organs dieser Genossenschaft, ist von Hrn. F. Deutschinger auf Hrn. C. Freiherrn v. Ledebur übergegangen.

* Mitte nächsten Monats findet das dreijährige Musikfest der vereinigten Chöre von Norfolk und Norwich statt. Kurz vorher (vom 9.—14. Sept.) wird in Worcester auch das dreijährige Gesangfest der Chöre von Gloucester, Hereford und Worcester abgehalten werden.

* Der Erzgebirgische Sängerbund hielt am 11. d. M. in Chemnitz ein Gesangfest ab. Ausser 23 auswärtigen Vereinen mit circa 500 Sängern betheiligten sich noch 13 Chemnitzer Chöre.

* Das 3. in Polen veranstaltete deutsche Sängerfest fand Anfang d. M. in Zgierz, einer russisch-polnischen Fabrikstadt, statt. Die Sängerzahl betrug 400; von deutschen Städten war nur Thorn vertreten.

* Der Bostoner Musikfestschwindel scheint baldige Nachahmung finden zu wollen: Hr. F. Ziegfeld, der Agent, welcher die Engagements für Boston abgeschlossen hat, wird, wie man der „N.-Y. M.-Z." mittheilt, im Jahre 1874 ein grossartiges (!) Musikfest in Chicago vom Stapel lassen. Nach dem grossen und wohl auch nicht unverdienten Deficit des Bostoner Festes und bei dem im Allgemeinen doch gesunderen Sinn der Amerikaner, als die Veranstaltung derartiger Monstreconcerte in ihrem Lande vermuthen lässt, ist unseres Bedünkens ein solches Project etwas wagehalsig, wenn nicht wieder die Feststadt selbst für das Risico einsteht.

* Der vor zwei Jahren in Paris verstorbene Musikliebhaber Anatole Cressent hatte testamentarisch die Summe von 120,000 Frcs. der Regierung übergeben mit dem Bedingen, dass bei einem alle drei Jahre zu eröffnenden Concurs für die beste ernste oder komische (mindestens zweiactige) Oper mit Chören dem Dichter und Componisten des preisgekrönten Werkes je 2500 Frcs., dem Theater aber, welches die Oper zuerst aufführte, 10,000 Frcs. aus den Zinsen der Stiftung bezahlt würden. (Der letztere Casus ist besonders bemerkenswerth; bisher erwiesen sich derartige Stiftungen in Folge der Indolenz der Theaterdirectionen gewöhnlich als wenig nutzbringend.) Laut ministeriellen Erlasses ist obige Stiftung unlängst unter dem Namen „Fondation Cressent" ins Leben getreten.

* Michael de Santis in St. Petersburg, ein ehemaliger Schüler des Leipziger Conservatoriums, hat eine vieractige, „Jermak" betitelte Oper vollendet, welche in der russischen Residenz im nächsten Winter zur Aufführung kommen wird.

* In Paris bereitet man ausser Litolff's „Abailard et Heloïse" noch eine neue komische Oper von Hervé, „Alice de Nevers", vor. Ferner haben die HH. Th. Dupin und Ch. Fourny ein musikalisches Drama (?), welches sie „Mazeppa" benamset, den Folies dramatiques zu Aufführung übergeben.

* A. Rubinstein hat während seines Salzburger Aufenthaltes ausser Soor's „Hagar" noch ein grösseres Gedicht von Dr. Ludwig Goldhann, „Hekuba" betitelt, in Musik gesetzt, welches demnächst im Druck erscheinen wird.

* Die „A. A. Z." bestätigt die uns auch privatim zugegangene Nachricht, dass H. v. Bülow auf Wunsch des Königs noch einige Monate in München verweilen und weiter als Dirigent in Wirksamkeit sein werde. So schreibt man uns, dass u. A. auch eine nochmalige Wiederholung von Wagner's „Tristan und Isolde" in gewisse Aussicht genommen worden sei. Der geniale Dirigent, an dessen Bedeutung allenfalls Pressorgane wie das „Echo" (s. No. 33) mäkeln können, ist übrigens augenblicklich

die populärste Persönlichkeit der bayerischen Hauptstadt, und die letzten von ihm dirigirten Aufführungen Wagner'scher Bühnenwerke hatten stets ganz besonders auch für ihn die stürmischsten Ovationen im Gefolge.

* In Folge directer Verwendung des Kaisers Wilhelm ist Frau Mallinger nun auch ihrer St. Petersburger Verpflichtungen entbunden worden.

* Das „Athenäum" meldet, dass der bekannte englische Componist und Dirigent Costa eine Reise durch Frankreich, Italien und Deutschland angetreten hat, um daselbst die gegenwärtige Lage des lyrischen Dramas zu studiren. Zu welchem Zweck?

* Die amerikanische Kunstreise der Saro'schen Militaircapelle hat nach Abzug aller Kosten immer noch einen Reingewinn von 1000 Dollars pro Mann ergeben. — Uebrigens ist die in voriger Nummer d. Bl. in Bezug auf den Dirigenten dieser Capelle gegebene Notiz nach dem „B. Fr.-C." dahin zu berichtigen, dass dem Vernehmen nach eine Wiederbesetzung der durch Wieprecht's Tod erledigten k. preuss. Generalmusikdirectorstelle überhaupt nicht stattfinden wird.

* Der im Stern'schen Conservatorium zu Berlin als Lehrer thätige Componist Hr. Ad. Golde verlässt am 1. October diese Stellung, um als Musikdirector nach Erfurt zu gehen. Sein Nachfolger im gen. Institut wird Hr. Mich. Hertz, ein junger aus Warschau gebürtiger Künstler, werden.

* Pollini wird mit seiner italienischen Operntruppe (Primadonna: Frau Artôt-Padilla) auch in diesem Winter Deutschland bereisen. Als neuen „Stern" hat der Impresario den Tenoristen Vidal gewonnen, der sich während seiner Havannah-Kunstreise jüngst einen Namen erwarb. — Die in vor. Nummer erwähnte nächste Kunstreise der Ullmun-Gesellschaft bietet als „Sängerinnen ersten Ranges" Frau M. Monbelli, Frl. A. Regan, Frl. Amélie Franchino und Mad. A. de Méric-Lablache. Zum Theil muss man natürlich abwarten, was an diesen Anpreisungen wahr ist.

* Der seiner Zeit cursirenden Nachricht von dem Austritt des Hrn. Popper aus dem Wiener Hofopernorchester scheint nur eine zweimonatliche Dienst-Suspension zu Grunde gelegen zu haben, denn wie Wiener Blätter melden, tritt dieser Künstler am 1. Oct. wieder in sein früheres Engagement ein. — Die gemeinschaftlichen Kunstreisen des Ehepaares Popper stehen sonach auch in Frage.

* Joh. Strauss hat eine ihm unter glänzenden Bedingungen gemachte Offerte, im nächsten Winter zwölf Concerte in Madrid zu dirigiren, angenommen.

* Hr. Steinitz in Berlin, der zu Anfang d. J. u. A. das geschäftliche Arrangement der v. Bülow'schen Kunst- und Triumphreise besorgte, beabsichtigt für nächste Saison eine Concerttournée mit bedeutenden Künstlern zu veranstalten. An der Spitze der Letzteren wird der eminente Violinspieler Wilhelmj stehen.

* Die neuesten Mannheimer Nachrichten wollen wissen, dass der dortige Hofcapellmeisterposten schliesslich wieder an seinen seitherigen Inhaber, Hrn. V. Lachner, zurückgefallen sei.

* Unter den Solisten der diesjährigen Baden-Badener Saison erregten ein mehr als gewöhnliches Aufsehen die Pianisten Gebrüder Willi und Louis Thern, welche in einer der letzten dortigen sogen. Matinéen für classische Instrumentalmusik im Vortrag von Compositionen von C. Thern (ihrem Vater und Lehrer), Raff, Chopin und Beethoven Proben ihres kaum zu übertreffenden Ensemblespieles gaben. Hr R. Pohl schreibt u. A. Folgendes über ihre Leistungen: „Ein so vollkommenes, so unantastbar correctes, in allen Nuancen sympathisirendes Zusammenspiel haben wir kaum noch gehört, nur auf der Flöte ist uns das Gleiche bei den Gebrüdern Doppler — gleichfalls zwei Ungarn — begegnet. Es könnte beinahe scheinen', als wäre dieses Genre des harmonischen Doppelspiels eine besondere Eigenschaft ihrer Nationalität. Ist dieses Ensemble mit seinen feinen Tonabstufungen, seinen tadellosen *crescendi* und *decrescendi* schon merkwürdig genug bei gleichbleibendem Tempo, so ist es geradezu erstaunlich im *rubato*-Spiel, beim *accelerando* und *ritardando*. Nur einem mit bedeutendem musikalischen Talent verbundenen eisernen Fleiss, nur einem von Kindheit an unermüdlich geübten Zusammenspiel ist ein solches Resultat zu erreichen überhaupt möglich."

* Die bedeutende Frequenz des Leipziger Musikconservatoriums hat neuerdings die Zuziehung eines weiteren Lehrers für Violine nöthig gemacht, und ist hierbei die Wahl auf den tüchtigen Violinisten Hrn. A. Kummer, einen Sohn des bekannten Dresdener Componisten, gefallen.

**Auszeichnung.** Dem Componisten der „Wacht am Rhein", Carl Wilhelm, ist der preussische Kronenorden 3. Classe verliehen worden.

**Gestorben.** Die ehedem berühmte Contra-Altistin Benedetta Rosamonda Pisaroni starb unlängst im Alter von 79 Jahren in ihrem Geburtsort Plaisance.

### Berichtigungen.

In No. 26, S. 411, Sp. 2, 13. Z. v. u. ist, wie wir recht nachträglich verbessert werden, „Franz Pfyffer" statt „Beethoven" zu lesen. Die betr. Symphonie war Novität. — In No. 35, S. 554, Sp. 2, 34. Z. v. u. wolle man „W. und J. Thern" in „W. und L. Thern" umändern.

---

### Erklärung.

In Betreff der vor einigen Monaten in diesem Blatte von mir begonnenen, nach der dritten Lieferung jedoch abgebrochenen Arbeit: „Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie" wollen die Leser mir die Entschuldigung gestatten, dass die Abfassung derselben durch meine Uebersiedelung nach Berlin unterbrochen wurde, woselbst wichtige Veränderungen in meinen Familienverhältnissen und alle möglichen „praktischen" Anforderungen mir schlechterdings die erforderliche Sammlung zum Philosophiren nicht liessen. Noch weniger wäre mir die Fortsetzung während des Bestehens und Vergehens jener ominösen „Hochschule" möglich gewesen, an deren Geschäftsgang (soweit ich ihn kennen sollte) ich durch ihren „Verweser", Dank der unschuldigen Brauchbarkeit meiner deutscheren Feder, auf die geschickteste Art von der Welt lebhafter betheiligt wurde, als mir heute im Entferntesten lieb ist. Gegenwärtig ist jene Arbeit wohl verjährt, und so erlaube man mir, mit dem Goethe'schen Motto von ihr Abschied zu nehmen:

„Gerne hätt ich weiter geschrieben,
Aber es ist liegen geblieben."

Dr. Carl Fuchs.

---

## Kritischer Anhang.

**H. M. Amersfoordt-Dijk.** Gottes Allgegenwart. Strophen aus Gedichten von Cramer, Gleim u. A., Op. 40. Clavierauszug. Amsterdam, J. H. & G. van Heteren.

Gern constatiren wir, dass die Componistin in diesem Werke ein anmuthiges Talent offenbart, welches sich vorzugsweise durch natürliche und ansprechende Melodik, gewandte Stimmenführung, Beherrschung der Form und selbst durch musikalische Charakteristik kundgibt. Dies anerkannt, müssen wir bedauern, dass sie mit ihrer Anlage an ein Werk herangetreten, dessen Lebensunfähigkeit sich vorweg aus dessen textlicher Behandlung absehen lässt. Der Text dieses umfangreichen, einen Concertabend aus-

füllenden Werkes besteht aus lose aneinandergereihten Strophen aus Gedichten verschiedener Verfasser, welche alle in verschiedener Form dasselbe Thema, nämlich „Gottes Allgegenwart", welchem „der Glaube an einen persönlichen Gott" als wohl erkennbare Tendenz zu Grunde liegt, behandeln. Wenn zwar auch aus dieser Cardinaleigenschaft „Gottes Allgegenwart" die anderen Eigenschaften seiner Allmacht, Allwissenheit, Weisheit, seiner Liebe, ja seines Zornes hergeleitet und geschildert werden, so ist diese Art Abwechselung doch nicht erheblich genug, um diesem Werke als Ganzes die Berechtigung einer Existenz oder gar höheres Interesse zu verleihen. Wir vermissen hier eben jede Anlage, Entwickelung, Steigerung und Katastrophe, also diejenigen Eigenschaften, die in einem dramatisch angelegten Werke (z. B. Oper, Oratorium) zu finden sind und die ein so aphoristisch zusammengesetzter Text selbstverständlich ausschliessen muss.

Haben wir im Allgemeinen das hübsche Talent der Componistin anerkannt, so möchten wir doch in Frage stellen, ob dasselbe für ein grösser angelegtes Werk (insbesondere ernst kirchlichen Charakters) die genügende Tragweite habe. Die ganze Auffassung des gegenwärtigen ist eine weltliche, kindlich naive, wie etwa in Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten", ohne indessen seiner Genialität nahe zu kommen. Am besten sind der Componistin diejenigen Nummern gelungen, die den Charakter einer gewissen weiblichen Zartheit tragen, wie z. B. No. 3 (Sopransolo), No. 5 (Bassarie mit Frauen-Quartett und obligater Harfe), No. 6 (Altsolo), No. 9 (Chor) und No. 21 (Chor). Polyphones Geschick bekundet u. A. No. 11 (Quartett) und No. 25 (Schlusschor). Behufs etwaiger Aufführung einzelner Sätze aus diesem Werke möchten wir auf die soeben namhaft gemachten Nummern aufmerksam machen. Oo.

---

**Carl Isenmann.** „Willkommgruss" (von Gustav Gerstel) für Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten oder Pianoforte, Op. 5. Partitur (mit untergelegtem Clavierauszug) 20 Sgr. Schleusingen, Conrad Glaser.

Laut Titelangabe ist der „Willkommgruss" für das erste Badische Bundessängerfest (Freiburg, 1870) componirt, also ein Gelegenheitswerk. Als solches beurtheilt, ist dem Chor eine gewisse Brauchbarkeit nicht abzusprechen, und in freudiger Feststimmung gesungen und in eben solcher gehört, mögen diese ziemlich frischen, vor Allem auf leicht ins Gehör fallende Wirkung berechneten Klänge recht wohl effectuiren. In kühler Alltagsstimmung wird man dem Chor schwerlich grossen Reiz abgewinnen; noch weniger dürfte eine auf die musikalische „Mache" gerichtete kritische Sonde zu erfreulichen, oder auch irgend bemerkenswerthen Resultaten führen: der Chor und das ihn unterstützende, ganz unselbständige Orchester bewegen sich in den gebräuchlichsten, zum Theil sogar verbrauchtesten Phrasen; — kurz, der „Willkommgruss" ist ein Gelegenheitswerk, — nicht besser und nicht schlechter, als jene unzähligen Männerchöre, welche alljährlich den Musikalienmarkt überfluthen.

B. . . . u.

---

**August Bungert.** Junge Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 4. Buch, Op. 4. 25 Ngr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ebenso wie das 1. und 5. in diesen Blättern jüngst besprochene Buch dieser sogenannten „Jungen Lieder" (die übrigens unter einander in keinem Zusammenhange stehen) zeugt auch das vorliegende 4. Buch von des Componisten Bestreben, seinen Liedern möglichst noble Haltung, sowie charakteristischen Ausdruck zu verleihen. Doch diese Charakteristik ist ebenso hier wie dort eine grösstentheils zu sehr reflectirte und auf äusseren Mitteln beruhende, als dass diesen Liedern eine innerlich zündende Wirkung vorausgesagt werden dürfte. Warum im zweiten sonst so einfachen und kurzen Liede $^6/_8$- und $^9/_8$-Takt so oft wechseln, dafür wüssten wir keinen anderen Grund aufzufinden, als etwa die Absicht, auf die in den $^9/_8$-Takt hineingelegten vier Reime „blickte, nickte, schmückte und pickte" aufmerksam zu machen. Oo.

---

**Friedrich Forberg.** Romanze für Violoncell oder Violine mit Pianofortebegleitung, Op. 22. 25 Ngr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Durch zugvolle, warm empfundene Melodik in der Principalstimme (die vorzugsweise der Individualität des Violoncell entsprechen dürfte), sowie durch geschickt und ungezwungen gestaltete Begleitung macht diese Romanze einen recht ansprechenden Eindruck und empfiehlt sich ausserdem durch ziemlich leichte Ausführbarkeit auf beiden Seiten als eine willkommene Zugabe auf dem Gebiet besserer Hausmusik. Oo.

---

**Xaver Scharwenka.** Grosse Polonaise für Pianoforte, Op. 7. $22^1/_2$ Ngr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Diese Polonaise athmet Leben, Kraft und Gesundheit und verräth nach Inhalt und Form ein nicht unbedeutendes und auf richtiger Bahn schreitendes Compositionstalent. Die Motive sind frisch und zugvoll und bieten einen wirkungsvollen Wechsel von sprühendem Feuer und anmuthiger Zartheit. — Somit sei diese Polonaise vorgerückteren Spielern aufs Beste empfohlen. Oo.

---

Neue Clavierwerke aus dem Verlag von C. Haslinger qm. Tobias in Wien:

**Wolfgang Passer.** Ein Traumbild. Nocturne. $12^1/_2$ Ngr.
**Franz Gilbert.** Am Meere. Rêverie, Op. 1. $12^1/_2$ Ngr.
**Julius Negwer.** Häusliches Glück, Op. 43. 10 Ngr.
— — Resignation. Morceau caractéristique, Op. 46. 10 Ngr.
**Ludwig Marek.** Romanze und Scherzino, Op. 15. 20 Ngr.
**Eduard Jantsch.** Albumblätter, Op. 4. 20 Ngr.

Die HH. W. Passer, F. Gilbert und J. Negwer können wir als Componisten so ziemlich in einen Topf werfen, wenigstens nach diesen Proben zu urtheilen, nehmen sie es allesammt sehr leicht mit ihrer Kunst. Solche Salonmusik zu verlegen, dürfte denn doch jetzt allgemach sogar Wiener Firmen der Muth ausgehen. Es wirkt geradezu komisch, wenn derartigen Fabrikerzeugnissen noch Mottos vorgesetzt werden, wie folgendes, welche Hr. Gilbert seiner Rêverie vorgedruckt hat: „Mein Herz gleicht ganz dem Meere, hat Sturm und Ebb und Fluth, und manche schöne Perle in seiner Tiefe ruht." Für einen solchen Missbrauch seiner Verse würde sich sogar ein weniger berühmter Dichter, als H. Heine, der hier benutzte, bedanken. — Ein viel ernsteres Streben zeigen die Compositionen von L. Marek und Ed. Jantsch. Von den beiden Stücken des Ersteren ist namentlich das Scherzino bis auf den Mittelsatz, der einen vorweltlichen Charakter trägt, mit Frische und Geschick zu Papier gebracht; die Romanze wird nach unserer Ansicht einigermaassen durch das Geklingel auf Seite 6 und das eingeflickte Interludium geschädigt. Mehr selbstschöpferisches Vermögen als Hr. Marek bekundet Hr. Jantsch in seinen Albumblättern, wenn wir auch den beiden ersten entschieden den Vorzug geben müssen. Diese sind aber wirklich des Ansehens werth und verdienen in Folge der Gesundheit ihrer ganzen Erscheinung wohl die Beachtung der Pianisten. In No. 3 will uns das mit so grosser Ausdauer verarbeitete Motiv

dieser nicht für werth erscheinen, und mit No. 4 wissen wir, offen gestanden, nicht recht, was anfangen; das angegebene Tempo „Langsam" macht uns die Sache vollends ganz mysteriös.

y.

---

Studienwerke für Pianoforte:

**Hermann Berens.** 12 Etudes de Genre, Op. 73. 2 Cah.
— — Die Schule der Tonleitern, Accorde und Verzierungen, Op. 88. 3 Hefte.
— — Die Pflege der linken Hand, Op. 89. 2 Hefte. Hamburg, Aug. Cranz.

Der Verfasser gibt hier mit Op. 88 ein Werk, welches nach oder neben seiner „Schule der Geläufigkeit", Op. 61, vortheilhaft zu verwerthen ist, während die zwölf grösseren Etuden Op. 73 ein vorzügliches Studienmaterial sowohl in technischer als musikalischer Beziehung abgeben. Obgleich sich alle diese Etuden durch vortreffliche Verarbeitung der gestellten Aufgabe und durch Wohlklang vor vielen anderen Musikstücken dieser Gattung auszeichnen, heben wir als vorzüglich aus Op. 73 No. 2 und 7 (Doppelgriffübungen) und 11 und 12 (Octavenübungen) hervor. Bezüglich der Reihenfolge des Uebungsstoffes würden wir zu einer Vorausnahme der Hefte von Op. 88 und 89 vor denen von Op. 73 rathen, da hierdurch die grössten Schwierigkeiten überwunden sein würden. In Op. 89 ist auf eine interessante Weise das Studium der linken Hand allein behandelt. Obgleich jede gut gearbeitete Etude schliesslich auch hinreichend die Geläufigkeit der linken Hand fördert, so ist es doch sicherlich immer vortheilhafter, eine für diese Hand speciell bestimmte und in sich abgeschlossene Studie anstatt eines aus irgend einer anderen Etude herausgehobenen Bruchstückes zu üben. Tonleitern, Passagen, Accordbrechungen der verschiedensten Art, Doppelgriffe und Dreiklänge sind der Stoff für die 46 Uebungsstücke im ersten Heft, während die 25 Etuden des zweiten Heftes in jeder Art vorzügliche Musikstücke sind. Leider müssen wir freilich den beträchtlichen Mangel an Correctheit des Fingersatzes in den 46 Uebungsstücken, offenbar ein durch den Druck herbeigeführter Uebelstand, rügen, welcher hoffentlich in einer erneuten Auflage durch sorgfältige Revision Abhilfe finden wird. In No. 26 dieser Uebungsstücke würde übrigens in der 3. Abtheilung der 3. Takt statt f a e etc. e g c etc. heissen müssen.

Wir empfehlen diese Berens'schen Werke bestens der Beachtung strebsamer Spieler.

**S. Bagge.** Zwölf Etuden in allen Dur-Tonarten für das Pianoforte, Op. 13. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

In diesen an der „Allgemeinen Musikschule zu Basel" eingeführten Studien sind verschiedenartige Elemente der Claviertechnik in je einer Etude verarbeitet. Eine „Uebersicht der instructiven Absichten" bezeichnet den in jeder Etude verfolgten Zweck, und die Aufeinanderfolge der Etuden ist die der gebräuchlichsten Tonarten der chromatischen Reihe: 1) Cdur. Selbständige Bewegung des Daumens und fünften Fingers bei ruhiger Hand; 2) Desdur. Spiel auf Obertasten mit allen Fingern; 3) Ddur. Kräftigung des vierten und fünften Fingers, Unabhängigkeit der Hände im Legato- und Staccatospiel; 4) Esdur. Chromatische Tonleiter mit Clementi'schem Fingersatz; 5) Edur. Handgelenkspiel; 6) Fdur. Geläufigkeit und gleichmässige Kraft der Finger; 7) Gesdur. Sforzato mit dem fünften Finger, Beweglichkeit des Daumens; 8) Gdur. Gebrochene Accorde mit Unter- und Uebersetzen durch zwei Octaven; 9) Asdur. Strenge Führung von zwei Stimmen in einer Hand; 10) Adur. Spiel des Daumens unter den anderen Fingern, Doppelschlagsfiguren; 11) Bdur. Vereinigung entgegengesetzter Eintheilungsarten; 12) Hdur. Terzenübung.

Obgleich wir die Folge der Studien im Lehrgange der Baseler Musikschule nicht kennen, glauben wir doch, dass es dem Werke für seine allgemeine Verbreitung zum Vortheil gereicht haben würde, wenn einige Etuden ausschliesslich für Octavenspiel, welches nicht beachtet ist, Aufnahme gefunden hätten, wodurch sich dann diese Sammlung als praktische Vorschule zu Clementi's „Gradus ad Parnassum" geeignet haben würde. Dafür, dass sich in der zweiten Etude einige Inconsequenzen bezüglich des Fingersatzes finden, können wir keinen stichhaltigen Grund entdecken; wenn z. B. in gleicher Folge *ges es c ges*, ebenso *as f des as* in der Rechten einmal mit 5 4 2 1, das andere Mal mit 5 3 2 1 angegeben ist, so wird dergleichen Verwechselung sicherlich dem Schüler nicht zur Befestigung in einer einheitlichen Applicatur verhelfen. Den Gebrauch des Daumens auf Obertasten sowohl bei Hintereinanderfolge als bei Brechungen zu üben, ist schon für das Studium von Werken Clementi's, noch mehr für solche der neueren Schule erspriesslich, doch muss in einer darauf hinzielenden Etude, wie hier No. 7, die Nothwendigkeit eines solchen Gebrauches vorhanden sein, was hier nur theilweise der Fall ist, da der angegebene aussergewöhnliche Fingersatz zum grossen Theil sehr leicht mit einem natürlicheren, d. h. mit einem weniger unbequemen vertauscht werden könnte, ohne die verlangten Bindungen zu zerstören. Eine sehr beachtenswerthe Etude ist die unter No. 9, in welcher der stille Wechsel zweier Finger auf einer Taste vortheilhaft angebracht ist. No. 11 ist als rhythmische Studie von Wichtigkeit, da die genaue Ausführung entgegengesetzter Eintheilung: 3 zu 2 und 4 zu 3 Noten, und umgekehrt, der Zweck derselben ist. — In allen Etuden hat der Verfasser sehr nutzbringend und verständnissvoll für die abwechselnde Thätigkeit beider Hände gesorgt, sodass wir dieses Werk solchen vorgeschrittenen Spielern, welche mit seiner in rein musikalischer Beziehung mit geringer Ausnahme ziemlich hausbackenen, modernes Wesen scheu umsegelnden Art sich begnügen lassen, empfehlen können.

**Louis Köhler,** 30 Etuden von mittlerer Schwierigkeit für den Clavierunterricht, Op. 195. 3 Hefte. Leipzig, Rob. Seitz.

Wenn man die bereits so bedeutende Anzahl von Studienwerken für das Clavierspiel aus der Feder des Herrn L. Köhler in Betracht zieht, sollte man meinen, dass, gleichwie bei Clementi fast jedes Musikstück zur Sonate sich gestaltete, bei ihm eine jede Composition zur Etude werde. Der Drang zum Schaffen instructiver Werke, der uns von C. Czerny eine so ungeheuere Menge von Compositionen verschaffte, scheint auch in diesem fleissigen Tonsetzer vorherrschend zu sein. Es ist bereits fast keine Schwierigkeitsstufe im Clavierspiel, für welche nicht ein Studienwerk von L. Köhler vorhanden wäre, und wenn es seine Absicht war, einen vollständigen Cyklus von Etuden der Clavierlitteratur einzuverleiben, so glauben wir, dass eine solche Folge mit dem oben angegebenen Op. 195 seinen Abschluss gefunden hat. Die Veranlassung zur Ausarbeitung dieses Werkes als eines Seitenstückes zu Op. 29 und 32 von Bertini, ist nach dem Vorworte „der den Etuden Bertini's anhaftende Mangel, Passagen und Figurationen unverhältnissmässig vorwiegend der rechten Hand zugetheilt zu haben", also der Zweck derselben, „zur Ergänzung dieser Etuden nach technischer Weise hin zu dienen". Bei den praktischen Erfahrungen des Verfassers war vorauszusehen, dass diesem Zwecke die Ausführung der Studien entsprechen werde, und eine genaue Durchsicht derselben zeigt diese Voraussetzung bestens erfüllt. Die Etuden sind dem mittleren Schwierigkeitsgrade vorzüglich angemessen, in dieser Art musikalisch hübsch gedacht und jedenfalls also mit Vortheil neben Bertini's erwähnten Etuden zu verwerthen. Speciell der linken Hand gelten zwar blos 3 Etuden (No. 3, 7, 9), doch ist in einer jeden der übrigen die gleichmässige Thätigkeit und Verwendung beider Hände auf eingehendste Weise beachtet.

Wir wünschen deshalb auch diesem Werke des thätigen Verfassers die verdiente weiteste Verbreitung. Einige beim Spielen leicht zu entdeckende Druckfehler, sowohl hinsichtlich vergessener Zeichen als betreffs inconsequenten Fingersatzes, werden hoffentlich in neuer Auflage berichtigt werden. Was die Ausstattung dieser 3 Hefte anbelangt, so können wir nicht umhin, dem von anderer Seite in d. Bl. der Verlagshandlung gemachten Lobe vollständig beizustimmen.

**L. Grosse.** Die nothwendigsten Clavierübungen. Dresden, Georg Neumann.

Obgleich die Veröffentlichung der Zusammenstellung von Uebungen bei der bereits vorhandenen übergrossen Anzahl solcher Werke meist nur bei dem vom betreffenden Herausgeber festgestellten Lehrgange zur bequemeren Benutzung desselben dient, so ist doch jede mit Sachkenntniss bearbeitete Sammlung solcher Uebungen der Beachtung werth. Der vorliegenden Zusammenstellung sieht man die praktische Erfahrung des Herausgebers an, und wenn auch die Anordnung der Uebungen die gebräuchliche ist, so ist die Auswahl und die Entwickelung derselben doch eine solche, dass ihre Anwendung beim Unterricht sich gewiss nutzbringend erweisen wird. Die vom Herausgeber angenommenen zehn Abtheilungen sind gebildet aus Uebungen im Umfange von 5 Tönen bei stillstehender Hand, mit Liegenlassen einzelner Töne, mit Fortrücken der Hand, fürs Handgelenk, im Terzen-, Quarten- und Sextenspiel, für Fingerwechsel auf einer Taste, fürs Unter- und Uebersetzen (Vorübungen fürs Tonleiterspiel), Tonleitern (in den verschiedenen Bewegungen), gebrochene Accorde, Octavenübungen. — Es kann somit diese Sammlung wegen des vollkommen genügenden Uebungsstoffes als Grundlage beim Unterricht empfohlen werden. E. W. S.

**Briefkasten.** *F. P.* in *L.* Der Irrthum, dessen Ursache wir nicht mehr ausfindig machen können, ist gern berichtigt worden, wenn uns eine etwas frühere Rüge auch lieber gewesen wäre. — *W. Sch.* in *S.* Wiesbaden ist der vergessene Name der betr. Stadt. Weiteres Nähere wissen wir nicht anzugeben. — *M. G.* in *V.* Die nachgefragte Schrift wird im 7. Bande enthalten sein, welcher noch in diesem Jahre zur Versendung gelangt. — *Dr. M. B.* in *W.* Wir bitten Sie, uns gef. den Termin der Einsendung jener textlichen Besprechung angeben zu wollen. — *T. K.* in *B.* Sie scheinen die Westermeyer'sche Fabrik gar nicht zu kennen. Wir wünschen Ihnen diese Bekanntschaft. — *R. B.* in *H.* Wir können von Novellen keinen Gebrauch machen. In Betreff der Ihrigen sind wir ganz Ihrer Ansicht: wir halten sie für das ber. Blatt für zu gut.

# Anzeigen.

---



---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 6. September 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 37.



## Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Hören wir also den Dichter selbst!

„Was die Wissenschaft beschreibt und die Religion vorschreibt, das führt bekanntlich die Kunst unmittelbar in lebendiger Wesensform, in der Erscheinung, vor.

Wie die Wahrheit und die Tugend in sich vollendet keines Aussengegenstandes zur Bekräftigung, zum Erproben ihrer Stichhaltigkeit bedürfen, so auch die Kunst, so demnach auch das Drama.

Innerhalb der Grenzen seiner Handlung vollzieht sich die jeweilige Idee; und zum Darthun derselben bedarf es nur der im Drama handelnden Personen, nicht eines Publicums von Zuschauern. Werden Wirkungen erzielt durch irgend etwas im Drama Geschehendes, so kommen dieselben ästhetisch nur soweit in Betracht, als sie unter den handelnden Personen selbst ausgeübt werden. Wie dieselben Alles, was sie nun thun, nur im Hinblick auf Mithandelnde thun, so wissen sie keinesfalls von draussen befindlichen an ihrem Loose Theilnehmenden."

So theoretisch unanfechtbar die letzt angeführten Sätze dastehen, einen so grossen praktischen Irrthum bergen sie in sich, wenn durch dieselben die Aufführung des jeweiligen musikalischen Dramas für überflüssig, die Aufführbarkeit als nicht zum Wesen des vollgiltigen dramatischen Kunstwerkes gehörig erklärt wird. Dass der Dichter der „Rose vom Libanon" nicht ansteht, diese äussersten praktischen Consequenzen zu ziehen, zeigt ein später folgender Satz:

„Eine Welt ausser der im Drama gibt es, wie wir wissen, für die handelnden Personen nicht: sie bilden selbst jene der bar-natürlichen gegenüber als Correctiv dienende, vertragen also keine Zwischenacte; denn wohin gehen, da für sie keine zweite Welt besteht und doch vor der eigenen der Vorhang gefallen? Mein Drama ist also fernerhin, um mich des Ausdruckes zu bedienen, einactig; und kommt eines der früheren, z. B. das vorliegende, dieser Forderung nicht nach, so muss ich das tadeln."

Hiermit negirt P. Lohmann unbedingt die Wichtigkeit geistiger und physischer Ruhepuncte für den durch aufregende dramatische Eindrücke angegriffenen Zuhörer resp. Zuschauer, der für ihn überhaupt nicht existirt. Und solche Momente der Ruhe, der Sammlung sollen doch die Zwischenacte vorstellen, nichts Anderes. Uns sterblichen Menschen, die wir eben auch von physiologischen Gesetzen abhängen, ist nur eine gewisse Portion Auffassungsvermögen zugewiesen worden, über welche hinaus wir nicht kommen, welche einmal überschritten sich gewöhnlich später durch Störungen des physischen Organismus, mindestens einer regelrechten Gehirnthätigkeit rächt. Der Zuhörer (Zuschauer) muss aber berücksichtigt werden, da erst, wenn das Kunstwerk in vollendetster Darstellung leibhaftig vor den Erstgenannten hintritt, es seine Mission erfüllt. In

welchem schroffen Gegensatze befindet sich hier Lohmann gegenüber Richard Wagner! Wagner erachtet das „musikalische Drama" (oder mit anderen Worten das von ihm intendirte „Gesammtkunstwerk der Zukunft") erst dann fix und fertig, wenn zu den Grundelementen „Dichtung" und „Musik" ein drittes nicht minder wichtiges, „Idealität der Darstellung" hinzutritt. Er ist von der Unerlässlichkeit vollendetster Darstellung so sehr durchdrungen, dass er ein eigens zu erbauendes Theater mit den weitgehendsten, an unseren deutschen Opernbühnen absolut nicht zu erreichenden Einrichtungen für nothwendig hält, um seiner bedeutendsten Schöpfung die volle Wirkung zu sichern!

Die Herren Lohmann und Huber dagegen haben sich unseres Wissens noch niemals ernstlich darum bemüht, dass ihr gemeinsam geschaffenes Drama von der Bühne herab dem Publicum entgegentrete, in welchem Falle doch allein über die Lebensfähigkeit desselben ein entscheidendes Urtheil abgegeben werden könnte! —

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu P. Lohmann's „Vorrede" zurück.

Der Hauptsache nach stimmt der Autor mit den in Wagner's „Oper und Drama" ausgesprochenen Principien überein, wie er schreibt: „Da sie, die handelnden Personen, überhaupt nur zu dem Zweck auftreten, eine dem Dichter ewig giltig dünkende Idee zur Erscheinung zu bringen durch das Ergebniss ihrer Aller Handlungen, so dürfen sie schlechterdings nicht irgend Etwas an sich tragen, das gegenüber dem Ewig-berechtigten unbrauchbar oder störend wäre. Störend oder ganz unbrauchbar aber ist jegliches Vorurtheil, jegliche conventionell-historisch gegebene Thatsache, jeder im Sinne einer begrenzten Bildungsstufe „fertige" Begriff, überhaupt also jede Mitgabe und Eigenheit eines jeweiligen Publicums in seinen Trieben, Anschauungen und Kenntnissen im Gegensatz zu dem Menschen unmittelbar Angeborenem; denn sie zu überwinden, würde eben nicht diejenige menschliche Wesenheit hinreichen, wie die Kunst — als die es nur mit Aeusserungen unmittelbaren Lebens zu thun hat — solche darbietet und fordert." In den nächsten Sätzen sehen wir aber nun, wie P. Lohmann das von ihm mit leidenschaftlichem Drange aufgesuchte „Rein-Menschliche" zum Theil auf anderem Pfade zu finden glaubt, als R. Wagner. „Da nun andererseits das Erscheinen unmittelbarer Lebens-Aeusserungen sich nicht wohl unter der Gestalt von Wahrheit und Tugend, als den Darstellungsformen der Wissenschaft und Religion denken lässt, so schliesst sich vom Drama nicht minder jegliche Didaxis aus. Und nicht minder auch jegliche Ausdrucksform nur mittelbaren Lebens, ich meine: die Beschreibung, die Erzählung, der Bericht. (?)

„Was folgt aus diesem Allen? dass unser Drama, Hand in Hand mit den Ergebnissen neuester Naturforschung, des persönlichen Gottes enträth, seine Figuren durchaus nach den Gesetzen ursprünglichen menschlichen Wesens handeln und ausgehen, einzig auf einander angewiesen sein, von jeglichen Vorschriften gesonderter Wissenschafts- und Religionslehre unbeeinflusst lässt."

„Für mich ist jeder aus irgend einer Zeit aufgegriffene Stoff nur in einflusslosen Aeusserlichkeiten historisch-conventionell gegeben, seinen inneren Verlauf gestalte ich jedesmal als eben jetzt geschehend, in ganz ursprünglicher menschlicher Weise frei von national-socialen Einschränkungen einem mir als höchst vorschwebenden seelischen Ziel entgegen; und dieses zwar unter der freudig selbst-auferlegten Pflicht: auch die subtilsten Forderungen einer geistig bohrenden Dramaturgie auf Aristoteles' Pfaden zu befriedigen, dies zumal in Sachen der Schuldbegründung und Sühne." „Ich habe den dichterischen Rohstoff im Drama vom Ballast einschränkender conventioneller Zuthaten zu befreien getrachtet, und vor allen Dingen auch den, von Richard Wagner noch heilig gehaltenen mystischen Nebel zerstreut."

Was den letzten Punct anbelangt, so stellen wir uns insofern auf Seite Lohmann's, als wir zwar in dem durch das „Volk" (in welchem doch das reine Menschenthum sich am unverfälschtesten ausspricht) überlieferten Mythus eine besonders ergibige Fundgrube wahrhaft humaner Ideen (das Wort im höchsten Sinne genommen) erkennen, ausserdem das mit dem Mythus gewöhnlich verknüpfte Wunder als dem geheimnissvollen, zauberischen Charakter der Musik überhaupt besonders entsprechend finden, zugleich aber von der Ueberzeugung durchdrungen sind, dass sich nach den seither errungenen Erfahrungen die reinen Menschlichkeitsideen auch in einem völlig frei erfundenen Stoffe zur vollständigsten künstlerischen Geltung bringen lassen.

Was P. Lohmann's dramatischen Dichtungen, so auch der „Rose vom Libanon", eine ganz aparte Stellung in der Gegenwart anweist, ist der Umstand, dass der Dichter schon von vornherein auf innigste Umschlingung seiner Geisteskinder durch die Schwesterkunst Musik rechnet, dass er als das echte und eigentliche Drama — als höchsten Ausdruck der Gattung — jenes Drama ansieht, „welches schon erleuchteten Geistern verflossener Jahrhunderte geradezu als das Urbild dramatischen Schaffens dünkte: das musikalische."

Es ist dieser unbedingte Voranschlag der musikalischen Wirkung bei Beurtheilung der Lohmann'schen Bühnendichtung durchaus mit in Rechnung zu ziehen, wenn wir nicht scheinbare Lücken derselben als wirklich solche, als unvermittelte, verletzende Gedanken- und Gefühlssprünge empfinden sollen. Die Musik hat hier, wie überall, auszugleichen, die Contraste zu versöhnen durch die ihr gegebene unbedingte Macht über unser Gemüth. Wir glauben es im Voraus zu errathen, dass auch in Wagner's „Götterdämmerung" der Musik eine ähnliche Vermittlerrolle zwischen den theilweise jäh abgerissenen, einander schroff gegenüberstehenden Scenen und Situationen zugewiesen sein dürfte.

Ganz besonders interessant und hiermit im Wagner'schen Sinne echt modern ist die „Rose vom Libanon“ als Gesammtkunstwerk durch das hier zu Tage tretende Verhältniss zwischen Dichter und Musiker, präciser gesprochen die unbedingte Souveränität des Ersteren über den Letzteren. Der Dichter nimmt nicht nur in weitgehendster Weise die Mithilfe des Musikers in Anspruch, sondern bestimmt auch die Principien, nach denen der Letztgenannte die erbetene Hilfeleistung einrichten soll. Peter Lohmann schreibt dem Musiker geradezu vor, wie er seine Dichtung componirt sehen will, und Josef Huber fügt sich — aus innerer Ueberzeugung natürlich — bis ins Detail dem Ansinnen des Dichters, dem hiermit in solenner Weise jene Herrschaft im Drama eingeräumt ist, von welcher R. Wagner das Heil der ganzen Kunstgattung abhängig macht, die aber bisher nur bei Vereinigung des Dichters und Musikers in einer Person möglich schien. Hören wir also P. Lohmann's Anschauungen über dramatische Composition, wie sie derselbe am Schlusse seines Vorwortes zur „Rose vom Libanon“ niedergelegt hat.

„Es ist nun Sache der Tonkunst, wie im vorliegenden Einzelfalle, so für alle ähnlich gearteten, der neuen dramatischen Weise als getreue Schwester sich zu gesellen. Was noch dem Beethoven als Form galt, heisst für uns Formel; diese Selbstbefreiung erst macht continuirliches Begleiten des Componisten an dem Gange dramatisch zusammenhangender Dichtwerke möglich. Die Form dramatischer Tonkunst ist nunmehr vom Laienstandpunct zum streng künstlerischen fortgegangen; hat sie in den Zeiten der Nummernoper Potpourris, Melodienansammlungen, dramatisch gefärbte Vocal-„Suiten“ geschrieben: so muss sie jetzt symphonisch gestalten, zu grossen Bauten langathmig sich zusammennehmen, unverrückbar auch ihrerseits die Lösung des Conflictes im Auge, mit eben so viel Grundgedanken, als der Dichter Figuren ins Feld schickt, continuirlich einheitsvoll, indem sie alles Einzelne dem Ganzen unterstellt, majestätisch in ihrem psychologischen Begründen und Entwickeln verfahren.“

Der Dichter schliesst mit der Frage: „Hat das nun Josef Huber vermocht? Hat er in seiner Musik zur „Rose vom Libanon“ deren Grundideen von der „Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Sehnens, Drängens, Strebens mit Umgehung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit“ musikalisch beweiskräftig veranschaulicht? Darüber spreche die Geisteswelt ihr Urtheil.“

Ehe wir an die motivirte Beantwortung dieser Frage als den Kernpunct vorliegender Untersuchung gehen, wollen wir erst noch ein wenig bei der Dichtung, ihrer Gesammtanlage, der Grundidee, der Charakteristik der Personen und einzelnen hervorstechenden Details verweilen.

(Fortsetzung folgt.)

**Hugo Brückler.** Neun Gesänge aus Scheffel's „Trompeter von Säkkingen“, Op. 2. Heft 1: Gesänge „Jung Werner's“. 1 Thlr. 12½ Sgr. Heft 2: Gesänge „Margaretha's“. 12½ Sgr. Dresden, L. Hoffarth.

Der entschieden talentirte, leider der Kunst zu früh entrissene Componist (Brückler starb, soviel wir wissen, Anfang vorigen Jahres zu Dresden in blühendem Jugendalter) bietet hier im Gewande durchaus eigenartiger, dabei kerngesunder musikalischer Gestaltung eine Reihe eben so schöner als psychologisch-wahrer Seelengemälde, aus denen das ernsteste, mit fast peinlicher Sorgfalt festgehaltene Streben nach möglichst erschöpfender Darstellung des den Gedichten zu Grunde liegenden ideellen Gehaltes zu erkennen ist und auf deren eingehendere Besprechung wir, im Hinblick auf den uns knapp (?) zugemessenen Raum, nur ungern verzichten. Nur auf einen Zug köstlichen Humors sei es uns vergönnt aufmerksam zu machen; wir meinen in Heft 2, No. 7 die Stelle: „Ich kann mein Freud nicht bergen, dass ich kein Schreiber ward“, — wo die letzten fünf Worte den Componisten veranlassen, unter vielfachen Wiederholungen derselben ein zopfig-contrapunctisches coloraturenreiches Sätzchen aufzubauen, welches alsbald in eine banale italienische Cadenz ausmündet. Dass sich in den Liedern übrigens einige harmonische Extravaganzen finden, kann gerade bei einem so strebsamen, noch in der Entwickelung begriffenen Talent nicht Wunder nehmen; so scheint uns allerdings, um nur ein Beispiel anzuführen, der Schluss von Heft 2, No. 4




etwas gewagt, umsomehr, als der Anfang des folgenden Liedes keineswegs für eine Auflösung jener Schlussdissonanz gehalten werden kann. Doch beeinträchtigen diese Einzelnheiten kaum den Werth der ganzen Sammlung, die wir hiermit künstlerisch reifen (jedoch nur solchen) Sängern, denen zugleich ein wirklich tüchtiger Pianist zur Seite steht, aufs Wärmste empfehlen, in der Ueberzeugung, dass letztere uns dankbar für den Hinweis sein werden.

B . . . u.

**Franz Wüllner.** „Die Flucht der heiligen Familie" (von Eichendorff) für 3 Solostimmen mit Begleitung von kleinem Orchester, Op. 13. Partitur 25 Sgr.
—— Drei Chorlieder für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester, Op. 16. Partitur 1 Thlr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Wüllner bekundet in den drei als Op. 16 bezeichneten Frauenchören ein artiges Talent für Detailmalerei; die vom Dichter skizzirten Stimmungsbildchen weiss er mit äusserst zart aufgetragenen Farben reizend zu coloriren. Im engen Anschluss an den Text arbeitet der Componist die Einzelnheiten desselben sorgfältig aus, ohne die Einheit und den Fluss des Ganzen aus dem Auge zu verlieren. Harmonik und Melodik sind — zweckentsprechend — einfach und anspruchslos; die formelle Anlage der Stücke ist die des mit freien Wiederholungen ausgeschriebenen Strophenliedes. Die Orchesterbegleitung, an welcher sich ausser dem Streichquartett abwechselnd noch Flöten, Oboe, Clarinetten, Fagotte und Hörner betheiligen, ist mit vieler Sorgfalt gearbeitet. Im Wesentlichen dasselbe gilt von dem anderen der eingangs genannten Werke (Op. 13); nur dass hier die an sich schon breitere Anlage des Stückes durch harmonische und melodische Einförmigkeit zur fühlbaren Länge gesteigert wird. Bei dem oben erwähnten engen Anschluss der Musik an die Textesunterlage war übrigens nur auf den gedanklichen Inhalt dieser letzteren Bezug genommen; denn mit den Worten selbst springt Wüllner ziemlich willkürlich um. Stellen wie:




aus Op. 13, oder:




von ebenda, stehen keineswegs vereinzelt da.

**B. . . . u.**

---

**Gustav Brah-Müller.** „Freudvoll und leidvoll". Zehn Charakterstücke für Pianoforte, Op. 21. 2 Thlr. Dresden, F. W. Arnold.

Dieser ist ein Poet von Geblüt, ein Epigone immerhin, aber einer, zu welchem man den Progonen hätte Glück wünschen können. Diesmal sind es Schubert und Beethoven, die in gewissem Sinne als Vorväter des Componisten gelten können, mit welchen diese Zeilen die Bekanntschaft zu vermitteln helfen sollen. Völlig richtig wäre es immer nicht, ihn so schlechtweg einen Epigonen zunächst Schubert's zu nennen, denn er ist von vornherein eine ihm congeniale Natur und hätte den Schubert nicht studiren dürfen, um in Betreff der Harmonik, die ich hierbei zunächst im Auge habe, sich zu freierem Schalten mit den vieldeutigen Tönen zu ermuntern, wenn auch im Allgemeinen zugegeben werden muss, dass diese Compositionen ohne einen voraufgegangenen Schubert nicht möglich wären. Wir finden G. Brah-Müller nämlich bestrebt, den Umkreis, den Schubert uns zu eigen gegeben, in eigener Art zu einem Ring zu erweitern, während die reinepigonischen Naturen theils sich zufrieden innerhalb der überlieferten Peripherie des erwählten Meisters bewegen, eher noch diesseits sich beschränkend, theils auch ihr Muster unfreiwillig parodiren, in der Meinung, dessen Eigenthümlichkeit consequent weiter zu entwickeln.

Die zehn Stücke, die uns hier geboten werden, lassen sich unter einander classificiren wie folgt: a) kleinere Formen: No. 2. Heimlichkeit. No. 8. Umdüsterung. No. 10. Gedenkblatt; jedes im Umfange von 2 Seiten und ziemlich leicht (etwa auf die Stufe III nach L. Köhler's Eintheilung in seinem „Führer" gehörig); b) von mittlerem Umfang: No. 1. Sirene. No. 3. Primula veris. No. 5. Am Wasser. No. 6. Waldesnacht. No. 7. Fern; jedes 4 Seiten, für mittlere Spieler (etwa auf Stufe 4—5 nach Köhler) erreichbar, wenn auch meist wohl nur für feiner musikalische Leute, No. 1 und 5 am meisten naiv-ansprechenden, die anderen mehr sentimalisch - bedeutsamen Inhalts; c) grössere Formen: No. 4. Mit fliegenden Fahnen. No. 9. Katastrophe; auf dieselbe Weise von einander im Charakter verschieden, je 8 Seiten, ziemlich über den Bereich des eigentlichen „Clavierunterrichtes" hinausliegend, prächtige Concertstücke, die den Pianisten bestens empfohlen sein sollen, den Pianisten nämlich, welche, um etwas Neues spielen zu mögen, nicht persönlich mit dem Autor befreundet oder „liirt" sein müssen. (Die Ladenpreise sind a) $7\frac{1}{2}$, b) 10, c) 15 Sgr.) Musikalisch scheinen mir am entschiedensten die Stücke „Katastrophe", „Waldesnacht", „Fern", „Umdüsterung", „Heimlichkeit" hervorzuragen; — dies sei hier gleich vorausgenommen.

In der Harmonik des Verfassers ist anstatt des freien, anscheinend willkürlichen Umspringens mit bestimmten Tonalitäten, wie es Schubert kennzeichnet, ein Drängen nach der letzten Consequenz erkennbar, welche sich aus der Temperatur der Töne ergibt, nach einer Verschmelzung der Tonarten, weitester Interpretation der ausdrücklich angegebenen, und einem Componiren „blos noch in Tönen überhaupt", — mit Ausnahme natürlich der Stücke und Stellen, in welchen der Verfasser eine naive Gemüthslage, Zustände willkommenen Behagens, zweifelloser Freude wiederzugeben gedachte. Dazu kommen dann aber noch kühne Anticipationen der auflösenden Accorde, starke Beleuchtung der Vorhalte durch wiederholte Stellung auf den Taktaccent, wonach gelegentlich sogar der Lösungsaccord nur unbetont und flüchtig erscheint, ferner ebenso kühne Verzögerungen, fast Verspätungen der Auflösung, mo-

dulatorisch lose Verbindungen, welche ungewohnte Ansprüche an den Hörer stellen, wenn er den Zusammenhang verfolgen soll, endlich auch Verknüpfungen, bis zu deren Dreistigkeit die Kritik nicht mehr mit dem Autor zu gehen vermag. Schein-Modulationen nämlich, sei es durch einstimmige (oder unisone) Tonfolgen, die auch keine Accorde umschreibend repräsentiren, oder doch mit Auslassung wesentlich das Ohr leitender Intervalle, die es hören müsste, um eine Modulation, gleichviel ob von engstem oder von weitestem Umfange, zu verstehen. Die Behauptung, es werde an den betreffenden Stellen gleichwohl verständlich modulirt, könnte nur etwa durch Berufung auf die Theorie von den latenten Harmonien begründet werden sollen, wie solche beim Singen oder Hören z. B. einer Volksmelodie ohne Begleitung unwillkürlich stillschweigend von uns supplirt werden. Und wirklich sind auch Modulationen durch solche latente Harmonien nicht völlig ausgeschlossen! Der bekannteste Fall ist hier der beliebte Sinneswechsel eines einzeln hinausgezögerten Tones in Bezug auf seine Eigenschaft als Accordintervall, wie denn auch pag. 13—14 der Sammlung eine solche latente Modulation (so muss man es nennen) vorkommt, wo das *E* seine Bedeutung als Grundton aufgibt, um die der Terz des sodann accordisch-unvermittelt eintretenden C dur anzunehmen. Schon dieses einfache Manoeuvre bedarf aber, wie bekannt, eben jener Zögerung, um den Hörer gleichsam hinaushaltend zum Errathen des Kommenden zu disponiren. Es scheint nicht weiter anwendbar zu sein, als soweit die auch mit unbewaffnetem Ohr leicht wahrnehmbaren, also am stärksten empfundenen Obertöne es ermöglichen, mithin ausser dem Wechsel des Grundaccordes nur noch die latente Modulation durch den Septimenaccord. (*E* z. B., wenn man dadurch von *A* nach *C* modulirt, wird aus dem 2. Oberton von *A* dritter von *C*, der Septimenaccord enthält bekanntlich die Obertöne bis zum 5., bis dahin werden letztere gemeiniglich noch stark empfunden und vermitteln unbewusst den Uebergang.) Darüber hinaus aber scheint das Ohr keines verstehenden Hörens (*entendre*) ohne ein materielles (*ouir*), keiner Auffassung subintendirter (stiller) Accorde fähig zu sein, es versagt der Zumuthung, complicirtere Gebilde, oder gar mehrere in rascher Folge zu suppliren, naturgemäss den Dienst; und von dem Organ eine Function zu verlangen, die es auszuführen weder vermag noch lernen kann, erweist sich endlich als ebenso verstandeswidrig, wie wenn man für ein Instrument Töne schreibt, die es gar nicht oder nur mühselig besitzt. Es klingt dann eben schlecht, und das Raffinement deckt sich im Ergebniss mit dem blossen Ungeschick, *tant pis* für den Autor. — Die Obertöne ermöglichen ferner allerdings das Ueberspringen aus einer Octave in die andere in einem und demselben Tongange, allenfalls auch das Ersetzen eines Tones durch seine Quinte, sodass für den Grundton sein erster oder sein zweiter Oberton (nur wiederum meist in anderer Octave) fungirt; — unser Componist geht aber hierin (an der Stelle p. 19, Z. 4, T. 2) gewiss an die äusserste Grenze der Verständlichkeit, wenn er einmal *b* als Vorhalt zu *a* riskirt und dazu verlangt, dass wir aus dem angegebenen Accord *b-d-f-a* die drei unteren Intervalle zu dem darnach erscheinenden *gis* aus der Nachwirkung suppliren und diesen nicht gegebenen Accord *b-d-f-gis* als Septimenaccord zu dem 3 Octaven tiefer erscheinenden D moll-Accord verstehen sollen — wenn auch *b-d-f* an sich als zusammen ein reiner Dreiklang leicht nachwirkt und der Accord *b d-f-gis* wenigstens materiell mit dem Hauptseptimenaccord *b-d-f-as* übereinklingt, der durch Rückschluss bei Erscheinen des D moll enharmonisch als *b-d-f-gis* verstanden werden müsste. In der folgenden Schlusszeile *de iure* durch die Accorde *g-b-d*, *g-h-d*, *g-h-dis*, *gis h-dis*, *a-cis-e* modulirend, bedient sich der Autor, indem er *de facto* nur den ersten und den letzten voll erscheinen lässt, aller dieser Principien: Veranschlagung der Nachwirkung des Gehörten, Verlegung um Octaven, Ersatz durch die Quinte (*dis* statt *gis*), nebst Gebrauch von Vorhalten; zugleich — interessant, aber gefährlich. Ein wichtiges Moment einer höheren Rechtfertigung liegt allerdings darin, dass die Lösung aller dieser Räthselchen nichts Anderes ist, als was man acht Takte vorher mit dem A dur-Accord schon wusste, dass also die Zweifel nur humoristisch angeregt, und darauf durch eine desto lustiger enttäuschende Ueberraschung alle mit einem Mal wieder gehoben werden. Ueber die hier erreichte Grenze dürfte der Autor aber sicher nicht hinausgehen, ohne ins Aschgraue zu gerathen. Erheblichen Schaden hat übrigens derartiges Versuchen nur in dem Stück „Sirene“ gethan, an dem ohnehin vergleichsweise das Wenigste zu verderben gewesen wäre; die Begleitung ist öfters übeltönig geworden und die Solostelle, wenn man nicht durch Verlegung des kleinen Arpeggio um 2 Sechszehntel zurück nachhilft, unmöglich. Auch anderwärts kann übrigens durch ein paar vernünftig hinzugefügte Noten abgeholfen werden. Ueberhaupt lasse man sich durch diese ausführliche Erörterung einer Frage, die anders nicht erörtert werden kann, nicht zu der Annahme bewegen, als werde man nun allenthalben harmonistischen *faux-pas* in dem Werke begegnen; — ausser den angeführten Stellen streift der Autor die Gefahr nur, und nirgends macht seine Harmonik, wo sie etwa den Schein der Grübelei annimmt, deshalb den Eindruck, als wäre Armuth an Erfindung die Schuld daran. Es ist nun aber einmal die Pflicht der Kritik, deutlich zu sagen, was sie sieht. —

Was die Stimmenführung angeht, so scheint, bei allen polyphonischen Fähigkeiten, die ihm den Apparat völlig gefügig machen, doch die Neigung des Autors mehr auf Homophonie zu gehen, wie sich das bei einem neuerungstüchtigen (man „setze“ nicht etwa „neuerungssüchtigen“) Harmoniker sich erklärt. Der Spielbarkeit der Stücke kommt dies natürlich zu statten.

Melodisch im strengen Sinne ist Brah-Müller nicht, und zum Schrecken aller etwaigen Rossinisten und

exclusiven Schubertianer muss ich berichten, dass auf den 43 Seiten sich höchstens zwei vollständig ausgeprägte Melodien zum Nachpfeifen für Liebhaber (meist „Meelodien“ gesprochen) befinden; — nur die „Sirene“ singt eine, und so hübsch sie ist, wäre sie doch für keinen Odysseus allzugefährlich gewesen, zumal die Gute, wie gesagt, sich auf der Leier dazu gelegentlich zu vergreifen scheint. Die zweite Melodie aber, im Schlussstück, gehört eingeständlich nicht dem Componisten. Dafür ist seine nichts weniger als unmelodische Phraseologie desto lohnender, und ihre fast überall hervortretende individuale Neuheit (zusammen mit der Harmonik) gibt dem Hörer Kunde von einem reichen und eigenartigen Gemüthsleben. Wie bei erster Bekanntschaft mit allen bedeutenderen Componisten, scheint Einem hier eine neue Welt sich aufzuthun, indem wirklich die eigene uns in ein neues Licht gesetzt wird, und darauf, statt des noch so soliden Musikmuchens je länger je lieber, kommt es denn doch eigentlich an, wenn man von einer Musik, nachdem man sie kennen gelernt, soll sagen dürfen, wie von dieser: sie würde fehlen, wenn sie nicht da wäre. (*Deesset, si abesset.*) Wo Brah-Müller's Phraseologie nicht neu ist, beruht sie auf dem Beethoven-Studium, und in diesem Puncte könnte bei unserem Componisten eher von Epigonenthum die Rede sein. (S. o.) Das octavenweise Ausbreiten eines und desselben Tones über den ganzen Tonumfang, wie mit ausgespannten Riesenarmen, oder wie hinaufstarrend in den leeren Himmel, das hartnäckige Verweilen auf demselben Ton in einer Stimme, sodass alle übrigen Linien an dieser einen geraden sich desto schärfer abzeichnen — in verschiedenartigster Ausdruckstendenz —, der etwas gewagt materialistische Klang von Terzen in der Tiefe des Claviers — sie sind Beethoven'sches Erbgut. Es will dies zwar immer auch nicht allzuviel sagen; denn wo die Uebernahme solcher Agentien auf blosser Nachahmung beruhte, würde die Wirkung doch fehlschlagen. Am wenigsten natürlich ist die thematisch-einheitlich consequente Gestaltung Ihm nachzuahmen, und im höchsten Grade zeichnen sich dadurch zwei Stücke dieser Sammlung aus: „Fern“, von dem sich sagen lässt, dass Beethoven, hätte er sich solcher Formen bedient, so geschrieben haben würde, und „Umdüsterung“, welches im Ausdruck lastender Melancholie dem berühmten Dmoll-Andante des Op. 10, No. 3 nichts nachgibt. Von den zwei grossen Stücken ist „Katastrophe“ von Beethoven'scher Zürnensgewalt und auch an Kraft der Entrückung ins Ueberirdische seiner fast würdig.

Anlässlich der Letzteres behandelnden Stellen ist in Bezug auf Handhabung des Taktes zunächst ein interessanter Versuch zu notiren, denselben anscheinend gänzlich aufzugeben. Wenigstens hat der Verfasser zweimal 5 Zeilen lang (in Parallelstellen p. 36 und 40) unter Vorschrift „Sehr langsam“ keine Taktstriche mehr, und nachdem die Stelle vorüber, geschrieben: „Im Takt“. Hat dieses nun heissen sollen, dass jene fünf Zeilen ausser dem Takt, nämlich ausser allem Takt gespielt werden sollen — während sie freilich in dem überhaupt vorgezeichneten $^2/_4$-Takt nicht gespielt werden können —, so liegt ein Irrthum vor; denn Takt ist in der Musik eine elementare Nothwendigkeit nicht blos in dem Sinne, dass er für Elementarschüler metronomisch verbindlich sei, und wenn die Stelle wirklich gar keinem Takt zu unterwerfen wäre, so läge sogar eine Verirrung vor. Dem ist aber nicht so. Die letzten zwei Takte des $^2/_4$-Taktes sind bereits, unter leichtem *ritardando*, als zusammen ein $^4/_4$-Takt zu interpretiren und lenken, indem darnach die Achtel gleich den früheren (ritardirten) Vierteln gemessen werden, in einen ganz wohlverständlichen *alla breve*-, hier besser gesagt $^8/_4$-Takt hinüber, von dem 5 Takte vorliegen, die als zweimal 2 und 1 (Uebergangs-)Takt zu phrasiren sind; von den folgenden sechs Takten „Im Takt“ (mit Taktstrichen) sind dann wieder vier als zusammen noch ein $^8/_4$-Takt zu verstehen, und durch folgende zwei Takte im $^4/_4$-Takt geht es vermittelst eines *accelerando* wieder in wirklichen $^2/_4$-Takt und „Erstes Tempo“ hinüber, und ist nirgends die Continuität unterbrochen. Es ist also mit dem Weglassen der Taktstriche weiter nichts gesagt, als dass die Interpretation dem Spieler überlassen bleiben und er möglichst wenig „nach dem Takt“ spielen solle, worauf der wahre Sinn des „Im Takt“ als die Vorschrift „ein wenig fühlbar nach dem Takt“ (*a misura*) zu bezeichnen ist (um den Hörer wieder taktgewiss zu machen) und dann erst von Tempo I°. an die Sache wieder wie gewöhnlich „im Takt“ geht. Der Autor hat also keine „Taktlosigkeit“ begangen, wohl aber bei der Bezeichnung einigermaassen sich selbst missverstanden.

An anderer Stelle (in dem Stück „Primula veris“) hat der Autor sich den Scherz erlaubt, durch sechszehn Takte einen imaginären $^3/_4$-Takt (der einmal vorgezeichnet war) zu schreiben, während in Wahrheit eine Folge von 4 eintaktigen Phrasen im $^2/_2$-Takt, darauf 3 zweitaktigen und einer siebentaktigen im $^2/_4$-Takt vorliegt, deren letzte (geschriebene 2) Takte als eine, so zu sagen, respectivische „Verkürzung“ einer viertaktigen Phrase anzusehen sind, die ein Schulmeister so:



hineinzucorrigiren versucht sein möchte, weil er ohne seine achttaktige Elle nicht auskommt, statt der authentischen Version,



mit welcher in den realen $^3/_4$-Takt wieder hinübergelenkt wird. Die durchgehende Achtelbewegung erleichtert die (intellectuelle) Täuschung bei dem Taktwechsel. Interessant, und nicht gefährlich. Der Eindruck ist (bei glattem Spiel) der einer fröhlich sich überstürzenden Hast, wie sie im Charakter des von Frühlingslust beseelten Stückes liegt, — nur dass hier dem Spieler um so weniger in Hast der Darstellung umschlagen darf, was Darstellung der Hast ist.

Das Stück „Mit fliegenden Fahnen" ist an naiver Fröhlichkeit der grössere Bruder dieser „Primula veris".

Als besonders ideenreich und stimmungsvoll ist auch noch die Nummer „Waldesnacht" hervorzuheben. Die prächtig breiten Phrasen versetzen uns in das Dunkel der Buchen, durch deren dichtes Grün der herbstlich goldige Sonnenschein ruhig erwärmend hereinströmt; dann überraschen uns Wunderlichkeiten des Waldlebens possierlich beginnend, ungeheuerlich endend — wir werden nachdenklich, und zurücksinkend lassen wir den Blick an dem grauen Stamme emporschweifen, daran das Haupt lehnt; eine grüblerische Stimmung bemächtigt sich unser, der wir eine geraume Zeit und immer tiefer nachhängen — plötzlich reissen wir uns daraus auf, fast stürmisch unwillig — aber siehe da: Ruhe umgibt uns tröstend, die Sonne lächelt herein; was Unmuth werden wollte, ist wohlthuende Schwermuth geworden, und der Wald, mit uns einverstanden und lichtverklärt, entlässt uns mit mächtig ernstem Rauschen, wie er uns empfangen.

In diesem Poem wäre beispielsweise die doppelt contrapunctische Stelle geeignet, einen Recensenten, wie die oben erwähnte in No. 3 den Spieler, zu einem Gallimathias zu verleiten, indem er für Grübelei im Ausdruck nähme, was Ausdruck der Grübelei, d. h. derjenigen Gemüthslage ist, in welcher wir uns bei dieser (halb verdriesslichen, halb strebsam wohlthuenden) Thätigkeit befinden.

Und abermals würde einen solchen der Gallus Matthiae zum Narren halten können, wenn es sich um Beurtheilung der naiven Stellen handelte und er darauf käme, sie trivial zu finden. Ich könnte z. B. sehr leicht eine Stelle aus dem „Gedenkblatt" herausreissen, in der die Begleitung zu dem Thema „Lang, lang ists her" in der That an die grossen Mailänder Leierkasten erinnert, denen man als Junge in der Vaterstadt stundenlang nachtrödeln mochte — sie waren mit einem Schimmel bespannt und orgelten grosse Räuberopernarien und Ouverturen her —, ich könnte die Stelle herausreissen und schreien: „Wie entsetzlich trivial! Schämt man sich nicht, „uns" u. s. w. Dabei hätte ich denn nur vergessen, dass die Stelle durch den Zusammenhang ihren guten Sinn erhält, nämlich etwa den einer lustigen Selbstverhöhnung darüber, dass es doch im Grunde nur eine dumme Geschichte gewesen sei, die zu all den Gedichten den Anlass gegeben; ich hätte vergessen, dass dann unmittelbar an die „triviale" Stelle anknüpfend, indem die massige Begleitung sich verflüchtigt, doch noch ein Laut der Schmerzen, ein Nachseufzer aus jener Zeit herüberdringt:




sei es, weil die entschwundene „doch schön" gewesen, sei es in dem Gefühl, dass wir dem Wechsel der Illusionen nun einmal preisgegeben sind und selbst Hohes, Edles ohne sie nicht wäre. Wie dem auch sei: an der Person oder Sache, der „zum Gedächtniss" diese Stücke niedergeschrieben sind, sind sie für uns jedenfalls das Beste — mögen sie recht viele und recht feine Spieler oder solche finden, die es daran, unter Leitung verständiger Lehrer, weiter werden wollen — denn ohne Verständniss behandelt, werden Dissonanzen, Missklänge, und

„Vergebens wird die rohe Hand
Am Schönen sich vergreifen —
Man kann den einen Diamant
Nur mit dem andern schleifen." —

**Dr. C. Fuchs.**

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

**Wien.**

(Münchener und Wiener Opernverhältnisse.)

(Fortsetzung.)

Es beleuchtet zugleich in interessantester Weise die Richtung Betz', dass er sich zur Eröffnung seines Wiener Gastspiels von Herbeck diejenige Rolle erbat, die ihn am wenigsten anstrenge, und zwar den Hans Sachs aus den „Meistersingern"; NB. den unverkürzten Sachs, während die auf zwei Drittel zusammengestrichene Rolle unseren einheimischen (Betz an Stimmmitteln überlegenen) Bariton Beck derart erschöpft, dass er jed „Meistersinger"-Aufführung als eine Art Martyrium betrachtet. Mit dem Vorstehenden ist die principiell contrastirende Richtung des Berliner und des Wiener Baritons zur Genüge gekennzeichnet. Ich habe es voriges Jahr versucht, den Lesern des „Musikalischen Wochenblattes" eine eingehende Parallele Beck's und Betz' vorzuführen.

Als Wagner-Sänger — soweit es hier nicht auf feuriges Temperament ankommt, denn dieses ist nicht unseres Gastes Stärke — durch vollendetste Aussprache, Phrasirung und Declamation unübertrefflich, zeigt sich Betz in Rollen anderer

Richtung so recht als das Prototyp des hochintelligenten, aber kühlen norddeutschen Sängers. Wie Betz sich nie von einer ihm zugewiesenen Rolle fortreissen lässt (und wäre sie selbst dämonischer oder ausgelassen übersprudelnder Natur, wie der Fliegende Holländer, Hans Heiling, Don Juan), so vermag er auch nicht ein sinnlich warm empfindendes süddeutsches Publicum mit sich fortzureissen. Mehr Denker, als sich einer spontanen Empfindung überlassend, spricht Betz überwiegend zu unserem Verstande, nicht zu unserem Herzen.

Todfeind des bei uns und gar in Italien vielbeliebten „Loslegens", tritt Betz nie aus einer reservirt-maassvollen Haltung heraus. Man empfängt bei ihm stets den Eindruck, dass der Sänger mit doppelter, dreifacher Kraft singen könnte, eine Manier, die mitunter, z. B. in der fast ganz auf gemüthlichen Conversationston angelegten Rolle des Hans Sachs, vortrefflich am Platze, ein andermal befremdet. Selbstverständlich ist mit dem Vorstehenden durchaus kein Tadel ausgesprochen, sondern nur die eigenthümliche Sonderstellung des mit Recht gefeierten Sängers betont. Seine Meisterleistung wird immer der erwähnte Wagner'sche Sachs bleiben, in dieser Partie hat er nirgends einen Rivalen zu scheuen, wenn ihm auch Beck in Wien und vor Allem Gura in Leipzig (jeder in seiner Art) nahe kommen mögen.

Schon bei seinem ersten heurigen Sachs-Debut errang Betz trotz merklicher Indisposition einen durchschlagenden Erfolg, acht bis zehn Hervorrufe wurden ihm zu Theil. Wahre Triumphe feierte der Gast bei den Reprisen der „Meistersinger", besonders bei der zweiten, wo er bereits wieder vollständig Herr seiner Mittel geworden war.

Beinahe im gleichen Verhältnisse wie die Disposition des Gastes hob sich der Totalcharakter der jüngsten „Meistersinger"-Aufführungen. Die letzte (vom 29. v. M.) kann eine relativ recht anständige, wenn auch noch immer keine Musteraufführung genannt werden. Wirklich treffliche Leistungen, wie immer, boten die HH. Pirk (David) und Lap (Beckmesser). Hr. Lap, sonst ein Sänger nicht zweiten, sondern dritten Ranges, wird in den „Meistersingern" geradezu ein Mittelpunct des Interesses, — die beste Illustration des Satzes: „Es wächst der Mensch mit seinen höheren Zwecken".

Frl. Ehnn und Hr. Labatt thaten als Eva und Walter wenigstens ihr Möglichstes. Hr. Mayerhöfer (Kothner) wurde so heiser, dass er sich die Partie herzhaft punctirte, um endlich schwierigere Momente („Jedes Meistergesanges Bar stell ordentlich ein Gemässe dar") an Hrn. Kraus zu überlassen, der sich mit allen Ehren aus der Affaire zog. Das Orchester leistete wieder Ausserordentliches in präciser, ja virtuoser Lösung der ihm zugewiesenen Aufgabe, dieselbe aber wie gewöhnlich grösstentheils als selbständige Symphonie nehmend und die Sänger wenig berücksichtigend. Das Haus war bei jeder der drei „Meistersinger"-Vorstellungen in allen Räumen ausverkauft, und donnernder Beifall folgte den Actschlüssen.

Weitere Gastdarstellungen des Hrn. Betz waren der Fliegende Holländer, Hans Heiling, Graf Luna im „Troubadour". Als Holländer wirkte er (bei einheitlichster, feinsinnigster Darstellung) schwächer, als in irgend einer anderen von ihm bei uns gesungenen Wagner-Rolle. Er vermochte nicht die dämonische Gluth Beck's vergessen zu machen, und selbst die geheimnissvoll vertiefende Darstellung des Schweriner Baritonisten Hill war unseres Erinnerns wirksamer. Eine höchst edle und geistvolle, wenn auch mehr pointirte, als aus dem Vollen geschöpfte Leistung war der Marschner'sche Heiling. Ueberrascht hat Hrn. Betz' Interpretation des Verdi'schen „Luna" und noch mehr des Gastes glänzender Erfolg in dieser auf derbe Effecte angelegten Rolle. Hr. Betz hat die Partie förmlich veredelt, er nahm sie ernster vielleicht, als es dem Componisten selbst lieb gewesen wäre, hätte er der Darstellung beigewohnt. Das Publicum stellte sich vollständig auf die Seite des überdies besonders gut disponirten Gastes und rief ihn auf offener Scene, wie nach den Actschlüssen zu wiederholten Malen.

(Schluss folgt.)

## Berichte.

**Baden-Baden.** Bei jeder Matinée für classische Instrumentalmusik, welche in den neuen Salen stattfindet, ist der Andrang des Publicums gegenwärtig so gross, dass man glauben muss, es sei unmöglich, dass der Saal noch voller werden könne. — Aber dennoch ist er das nächste Mal noch stärker besetzt. In unserer 11. Matinée (am 29. August) hatte der Zudrang aber wohl seinen Gipfelpunct erreicht. Kein Wunder. Johannes Brahms spielte und dirigirte; Johannes Brahms, der unter den jüngeren Componisten der Gegenwart unbestritten den ersten Rang einnimmt. Es sind jetzt 19 Jahre, dass Robert Schumann in einem begeisterten Artikel auf den damals 19jährigen Jüngling, als auf den Tondichter hinweist, der da kommen musste, um Das anzubauen und weiterzuführen, was er (Schumann) gegründet und erstrebt, und der vor Allem berufen sei, die Kunst auf „Neue Bahnen" zu führen. Dieser prophetische Ausspruch des grossen Meisters machte Brahms mit einem Schlage berühmt; die Augen der gesammten Musikwelt waren auf ihn gerichtet, und die ersten Werke, die er kurz darauf veröffentlichte, rechtfertigten auch vollkommen die hohen Erwartungen, die man von ihm hegen musste. Beethoven und Schumann waren die Meister, die er sich als Vorbild erwählt hatte, deren Gedankenfülle er aber sofort mit seiner Individualität durchdrang und mit einer Sicherheit in seinem Ideenkreis weiterführte, welche bei seiner grossen Jugend doppelt überraschen musste. An Widersachern hat es ihm auch von Anfang an nicht gefehlt — dies war aber gerade der beste Beweis für seine künstlerische Bedeutung, und so ist er von Jahr zu Jahr mit einer Selbständigkeit und Consequenz auf seinen Bahnen weiter geschritten, welchen selbst seine Gegner (von dem nie aussterbenden grossen Stamme der Philister) ihre Hochachtung schliesslich nicht versagen konnten. Jetzt steht er als der Erste unter den jüngeren Meistern da; nur auf sich selbst fussend, keiner speciellen Richtung sich anschliessend, hat er eine ganze Reihe von gewichtigen Werken für Clavier, Kammermusik, Orchester und Gesang geschaffen, unter denen auch nicht ein unbedeutendes ist; denn selbst das kleinste Lied trägt das Gepräge eines originellen Geistes und ist mit vollem künstlerischen Ernste geschaffen. Seit Jahren verlebt Brahms die Sommermonate mit besonderer Vorliebe in unserem schönen Oosthal, wo er in seiner idyllischen Wohnung in Lichtenthal schon mehr als ein bedeutendes Werk entworfen oder vollendet hat. Einer Einladung der Administration, sowie dem Wunsche seiner vielen Freunde und Verehrer folgend, erklärte er sich jetzt bereit, aus seiner Villegiatur heraus in die Oeffentlichkeit zu treten und in einer unserer classischen Matinéen mitzuwirken. Wie hochwillkommen für Alle dieser Entschluss war, beweist der enthusiastische Empfang, der ihm bei seinem Erscheinen bereitet wurde. Brahms trat bei uns als Componist und Pianist zugleich auf. Als letzterer hat er in der musikalischen Welt sich zuerst bekannt gemacht. Schon als 14jähriger Knabe erregte er in Hamburg Aufsehen durch sein Clavierspiel, und wenn auch später, in Folge seiner schöpferischen Thätigkeit, die Pianisten-Carrière in den Hintergrund treten musste, so hat er doch allenthalben, wo er sich als Clavierspieler hören liess, — sei es in Interpretation Bach'scher, Beethoven'scher, Schubert'scher, Schumann'scher, oder seiner eigenen Werke — die wärmsten Sympathien erregt und namentlich in Wien die gerechteste Anerkennung gefunden. Brahms als Pianist ist selbstverständlich mehr als Virtuos; das Clavierspiel ist für ihn nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Er beherrscht die Technik mit souveräner Macht, aber sie ist für ihn nur das nothwendige Instrument zur Mittheilung seines künstlerischen Ideenganges. Er producirt nicht sich, sondern er reproducirt die von ihm erwählten Meisterwerke, und zwar in vollkommener Weise. Sein Vortrag des prachtvollen Schumann'schen Amoll-Concerts — eines Werkes, das man immer mehr schätzen lernt, je öfter man es hört — war ein Meisterstück in jeder Beziehung. Diese geistige Durchdringung, welche uns alle Schwierigkeiten des Mechanismus völlig vergessen lässt, diese Grösse und Freiheit der Auffassung und bei aller Wärme und Ueberzeugungskraft diese classische Ruhe des Vortrags sind nicht zu übertreffen. Man kann dieses Schumann'sche Werk

nicht vollkommener hören, als es uns durch Brahms geboten ward. Der Erfolg war auch ein ganz enormer; der Beifall und Hervorruf wollte nicht enden. Unser Curorchester unterstützte den Meister in vorzüglicher Weise. Es folgte ihm mit einer Aufmerksamkeit und einem Feuer, welchem man die Sympathie, die alle unsere Künstler für Brahms hegen, vollkommen nachempfand. Auch der grosse Concertflügel von Bechstein in Berlin, welchen Herr Alfermann aus seinem Magazine bereitwilligst zur Disposition gestellt hatte, verdient alles Lob. Er kam unter den Meisterhänden von Brahms zu voller Giltigkeit, nachdem er auch schon in den Concertvorträgen der Gebrüder Thern sich als ausgezeichnetes Instrument bewährt hatte. Von nicht geringerem Interesse war natürlich das zweite Auftreten von Brahms als Componist und Dirigent. Er hat unseres Wissens bis jetzt nur drei Werke für Orchester veröffentlicht: zwei Serenaden und sein grosses Pianoforte-Concert mit Orchester in Dmoll. Für die hiesige Aufführung hatte er seine reizende Serenade in Adur für kleines Orchester gewählt, ein instrumentales Meisterstück, nicht minder originell in der Instrumentation, wie in der musikalischen Durchführung. Die Serenade ist für Blasinstrumente (3 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner), Altviolen (hier achtfach besetzt), Violoncelle und Contrabässe, ohne Violinen, geschrieben. Die Blasinstrumente sind fast durchweg obligat gehalten, führen theils die Melodie, theils treten sie als selbständige Gruppe dem Streichorchester gegenüber auf. Hierdurch werden reizende Klangfarben, sowie eine Reihe von Soli erzielt, wobei nach und nach sämmtliche Bläser einzeln in den Vordergrund treten. Das Werk ist selbstverständlich im edelsten und reinsten Stile gehalten. Es besteht aus fünf Sätzen: einem würdevollen Allegro moderato, einem keckeu Scherzo, dessen Trio auf einen grossen Orgelpunct der Violen gebaut ist, einem tief und gross angelegten Adagio voll wärmster Empfindung, einem sinnigen Menuetto und einem schwungvollen Rondo. Es ist schwer zu sagen, welchem Satze man den Vorzug ertheilen soll, jeder ist charakteristisch in seiner Art. Das Adagio ist aber, sowohl seinem Ideenreichthum, wie seiner breiten Ausführung nach, der bedeutendste, und gerade im Adagio wird der Meister des Stiles am vollkommensten erkannt. Die Ausführung war eine ganz vorzügliche; die Künstler unseres Curorchesters leisteten durchweg Ausgezeichnetes. Sie spielten sämmtlich mit einem Eifer, einer Liebe und einem Verständnisse, welche ihnen zur höchsten Ehre gereichen. Der Componist, welcher zugleich ein musterhafter Dirigent ist, wird sicher seine Freude daran gehabt haben. Rauschender Beifall folgte nach jedem Satz; mehrfacher, stürmischer Hervorruf ehrte den Meister nach Verdienst am Schluss. — Das hauptsächliche musikalische Interesse dieses Instrumentalconcertes hatte sich begreiflicher Weise auf Johannes Brahms concentrirt; indessen wurde hierdurch den beiden anderen Mitwirkenden die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Publicums keineswegs entzogen. Frl. Helene Heermann trug zwei kleine Pièceu — „Die Junge und die Alte", Dialog von Godefroid, und „Gavotte Ludwig's XIII.", transscribirt von Frl. Heermann selbst — auf der Harfe mit vielem Beifall vor. Die Harfenspieler sind schlimm daran, wenn sie „classisch" sein sollen. Kein Classiker hat sich jemals um ihr Instrument gekümmert, — weder Bach noch Händel, weder Haydn noch Mozart, noch Beethoven, selbst nicht einmal die grossen Romantiker Weber, Schubert oder Schumann! Nur Spohr hat einige Sonaten für Harfe geschrieben, — weil nämlich seine Frau zufällig Harfe spielte; er hat sich aber, als guter Ehemann, mit der Violine sogleich daneben gesetzt und Duos geschrieben, die zwar recht solid, aber auch ein wenig langweilig sind. Die Harfe ist eben ein durchaus modernes und romantisches Instrument, sehr schön, aber auch sehr schwer. Nur Harfenspieler selbst können in der That wirksam dafür schreiben, aber selten sind die Harfenspieler gute Componisten, und noch seltener die Componisten gute Harfenspieler. Eine Folge davon ist die Repertoiredürre für dieses poetische Instrument, das zwar schon Orpheus und König David zu hohen Ehren gebracht haben, aber leider, ohne dass ihre Musik auf die Nachwelt gekommen wäre! — Frl. Heermann hatte zwei einfache und nicht schwierige Stücke gewählt, die sie aber musikalisch sehr geschmackvoll, mit schönem Ton und vieler Grazie spielte. Die Gavotte Ludwig's XIII. ist mit Geschick transscribirt; Frl. Heermann kennt ihr Instrument ausgezeichnet gut und versteht es, die verschiedensten Tonfarben aus seinen Saiten zu locken. Mit beiden Pièceu, namentlich aber mit der Gavotte, hatte sie schmeichelhaften Erfolg; sie wurde zweimal gerufen. Als Violoncellvirtuos und Componist trat Herr J. Reuchsel aus Paris auf. Derselbe war schon von seinem wiederholten früheren Auftreten bei uns gut accreditirt. Herr Reuchsel ist ein ernsthaft strebender, solider Künstler, der für das Violoncell mit Geschmack und Talent schreibt und dasselbe als tüchtiger Virtuos behandelt. Was an Ton zu wünschen übrig bleibt, ist offenbar ein Mangel des Instrumentes und nicht des Spielers; seine Cantilene ist namentlich sehr warm und empfindungsvoll. Er spielte die beiden Sätze (Andante und Rondo) des Goltermann'schen 3. Concertes, von denen uns namentlich das Andante sehr befriedigte, und zum Schluss eine „Idylle" eigener Composition für Violoncell und Orchester, „Im Dorfe" betitelt, ein heiter gehaltenes, dankbares Salonstück, unter lebhaftem Beifall und Hervorruf. Das Concert wurde durch die Gmoll-Symphonie von Mozart unter Herrn Könnemann's Direction eröffnet. Abgesehen von der Menuett, welche im Allegro molto, also entschieden in zu raschem Tempo, genommen wurde, war die Aufführung eine recht befriedigende und fand entsprechenden Beifall.

(R. P. im Baden-Badener „Badeblatt".)

**München**, Ende August. Die wichtigsten musikalischen Ereignisse der letzten zwei Wochen waren dem künstlerischen Wirken Hans von Bülow's zu verdanken, so die am 18. d. M. in allen Theilen mustergiltig vollendete, über jede Kritik erhabene dritte Aufführung von „Tristan und Isolde", welcher, nebenbei gesagt, wiederum zahlreiche auswärtige Kunstcelebritäten — darunter Frau Gräfin von Muchanoff, Joachim, Stockhausen und die Pianisten Hartvigson und Bache aus London — anwohnten, und das in Ihrem Blatte bereits annoncirte, am Vorabend des Geburts- und Namensfestes unseres Königs am 24. d. M. von der Musikalischen Akademie (k. Hoforchester) unter gef. Mitwirkung und Leitung des Hrn. v. Bülow veranstaltete ausserordentliche Concert zum Besten des Richard Wagner-Vereins für die Nationalbühne in Bayreuth, das in jeder Beziehung glänzend ausfiel. — Der k. Odeonsaal war, trotz der stillen Saison und der enormen Preise für München, gedrängt voll, und schon eine halbe Stunde vor Beginn des Concertes waren alle Sitzplätze vergriffen. — Eröffnet wurde dasselbe mit Richard Wagner's „Faust"-Ouverture. Dieses Tonstück war für München fast neu, da es ausser im Jahre 1865, in einer Hoftheaterweihaufführung unter des Meisters eigener Leitung, nur noch einmal im Winter 1868—69 unter Bülow's Direction producirt wurde und damals nicht die ihm gebührende Würdigung fand. Diesmal hatte dasselbe, welches von dem Elite-Publicum mit äusserster Andacht angehört wurde (es sei hier eingeschaltet, dass von dem bayerischen Volksschullehrercongresse, welcher hier vom 21.—24. d. M. tagte, wenigstens 400 Lehrer, deren musikalische Ausbildung in Bayern bekanntlich die stärkere Seite bildet, und denen die Musikalische Akademie mit anerkennenswerthem Takt den Zutritt zu ermässigten Preisen ermöglichte, im Saale anwesend waren), den allerentschiedensten Beifall. Ausser Wagner selbst vermöchte wohl kaum ein Dirigent dieses Werk mit solcher Hingabe zu dirigiren als Bülow, dessen kritisch-ästhetische Abhandlung über dasselbe beweist, wie tief derselbe in das grossartige Werk eingedrungen ist. — Bülow wurde, als er am Dirigentenpulte erschien, mit minutenlangem, donnerndem Beifallssturm empfangen. Er lehnte die Ovation ab und wies auf das Orchester als die eigentlichen Veranstalter des Concertes hin, welchem die Anerkennung gebühre. Nach der „Faust"-Ouverture sang Frau Math. Mallinger, der schmerzlich vermisste Liebling der Münchener, vom Publicum mit jubelnden Zurufen begrüsst, mit der gleich süssen Stimme und demselben tiefen Gefühl wie dereinst das Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser", dann spielte ein sehr begabter ehemaliger Schüler Bülow's, Hr. Fritz Hartvigson aus London, das lebensprudelnde Concertstück in Fmoll, Op. 71, von Weber mit grosser Bravour und technischer Vollendung und erntete reichen Beifall. Mit der Wiedergabe der sogenannten Briefarie der Donna Anna

aus „Don Juan", welche durch den hartnäckigen Ausfall des Mozart'schen Meisterwerkes auf der Hofbühne hier schon länger als 6 Jahre nicht mehr zu Gehör gebracht wurde, erzielte Frau Mallinger einen Triumph, wie sie ihn selbst wohl noch nicht — was viel sagen will — in München erlebt haben mag. Die vollste und wärmste Anerkennung wurde auch Hrn. Vogl für seinen mit feinstem musikalischen Verständniss empfundenen Vortrag von „An die ferne Geliebte" von Beethoven, welcher Cyklus von Hrn. v. Bülow am Clavier auswendig und in höchster Vollendung begleitet wurde, zu Theil, und Hr. v. Bülow selbst — als Pianist von Neuem mit Jubel empfangen — spielte dann die Beethoven'sche Sonate in Es dur, Op. 31, No. 3, in bekannter unvergleichlich meisterhafter Weise, die alle Kritik verstummen macht. Den zweiten Theil oder Schluss des Concertes bildete die gewaltige Cmoll-Symphonie Beethoven's, welche unter Bülow's ebenso feinfühliger als energischer Leitung von dem Hoforchester in solcher Kunstvollendung durchgeführt wurde, wie man sie allerdings lange nicht, wenn überhaupt je so weihevoll hier gehört hat. Dirigent, Orchester und Publicum waren von dem unvergänglichen Meisterwerke und der Ausführung in gleichem Maasse hingerissen; ja es hatte sich in wechselseitiger begeisternder Wirkung eine solch hochgradige Feststimmung entwickelt, dass der Beifall und die Hervorrufe Bülow's am Schlusse von Seite des Publicums und des Orchesters (Bülow musste wenigstens ein halb Dutzendmal erscheinen) kein Ende nehmen wollten. Als Unicum sei bemerkt — mag es Hrn. Ferdinand Hiller gefallen oder nicht —, dass Hr. v. Bülow das ganze Riesenconcert dirigirt hat auch ohne nur ein Notenblatt vor sich zu haben. — Hr. Hartvigson spielte einen Flügel von Bechstein, den dieser eigens für das Concert von Berlin hierher gesandt hatte, und Hr. v. Bülow einen Flügel von Bösendorfer aus Wien. — Heute findet sich bezügl. des Concertes folgende „Oeffentliche Danksagung an die Musikalische Akademie" in den Münchener Blättern: „Die hochherzige Initiative, welche Sie, verehrungswürdigste Künstlergenossenschaft, mit der Veranstaltung einer ausserordentlichen Musikaufführung am 24. d. M. in Gemeinschaft mit den Sie so bereitwillig unterstützenden Solokräften, wie: Frau Mathilde Mallinger, den HH. Dr. Hans v. Bülow, Fritz Hartvigson aus London und Hofsänger Heinrich Vogl, ergriffen haben, verpflichtet zunächst die Mitglieder des Vereins, dessen patriotischen Zweck Sie mit so überraschend bedeutendem materiellen Erfolg fördern halfen, zur tiefsten, unauslöschlichsten Dankbarkeit. Sie haben sich damit aber auch ferner den Ruhm erworben, in Deutschland das erste Hoforchester gewesen zu sein, das mit einer freien, wirklich uneigennützigen That für die Förderung jener bedeutungsvollen Idee eingetreten ist, einer That, welche als glänzendes Beispiel künstlerischer Pflichterfüllung Ihren Schwester-Instituten Deutschlands voranleuchten und in der Geschichte des zur Ausführung gelangenden deutschen Nationaltheaters in Bayreuth eine erste Stelle einnehmen wird." — Richard Wagner selbst gedenkt dieser Künstler in einem Briefe, welchen er aus Anlass dieses Concertes an den Vorsitzenden des Wagner-Vereins schrieb, mit folgenden ehrenden Worten: „Wenn ich Sie bitten muss, allen hierbei betheiligt gewesenen Künstlern meinen besten Dank auszurichten, so möchte ich hierbei noch im Besonderen des k. Hoforchesters gedenken, von welchem Sie mir melden, dass seine so entscheidend wichtige Mitwirkung von den Mitgliedern dieser künstlerischen Körperschaft als eine freie That ihrer Theilnahme an der Unternehmung gern und willig geleistet wurde. Wie Sie, geehrter Herr, vermuthlich durch Ihre Anregung diesen schönen Entschluss des k. Hoforchesters hervorgerufen, glaube ich auch Sie am schicklichsten mit der gewünschten Ausrichtung meines Dankes an dasselbe beauftragen zu dürfen, und ersuche ich Sie, bei dieser erfreulichen Gelegenheit den geehrten Herren Hofmusikern meinerseits die besondere Versicherung zu geben, dass ich der Zeiten unserer gemeinschaftlichen Wirksamkeit mit vorzüglich angenehmer Erinnerung eingedenk bin. — In unserem gegenseitigen Verkehre zeigte es sich stets, dass Künstler, sobald es um wahrhafte Leistungen der Kunst sich handelt, stets glücklich sich verständigen können; wofür mir sowohl die noch jetzt berühmt gebliebenen Aufführungen meiner Werke, welche wir damals zu Tage förderten, als auch die gute und freundschaftliche Gesinnung Bürgschaft leistet, welche über alle Wechsel der Umstände und Verhältnisse hin uns vereinigt erhalten hat."

## Concertumschau.

**Esslingen.** Concert des Oratorienvereins am 18. Aug.: Chöre von Ph. E. Bach (aus dem Oratorium „Auferstehung und Himmelfahrt Christi"), E. F. Richter, Ch. Fink (Geistliches Chorlied) und Mendelssohn, Duette von Marcello (Psalm 411, Arien von Mendelssohn, J. S. Bach und Händel, Orgelphantasie Op. 23 von Ch. Fink.

**Johanngeorgenstadt.** Kirchenconcert zur Weihe des neuen Gotteshauses und der neuen Orgel am 27. August: Chöre von O. Lorenz, Mohr (Hymnus) und Schneider (Hallelujah), Terzett aus Haydn's „Schöpfung" (Frau A. Troll, HH. Cantoren Meissner und Röder), Arie aus Mendelssohn's „Paulus" (Hr. Meissner), Orgelcompositionen von J. Schneider (Phantasie und Fuge in Dmoll) und Höppner (Adagio), vorgetragen von Hrn. Meissner, Orgelsonate Op. 42 von G. Merkel, gespielt von Hrn. Cantor Böhlig.

**Salzburg.** Festconcert des Mozarteums am 17. Aug.: Volkshymne, Pastoralsymphonie von Beethoven, Chorlieder von Hauser, Mair und Mendelssohn, Gmoll-Concert von Mendelssohn (Hr. Breitner), Gesangvorträge des Hrn. Bletzacher.

**Sondershausen.** 14. Lohconcert: Esdur-Symphonie von Rietz, Ouverturen von Gade („Im Hochland") und Schumann („Julius Cäsar"), „Am Meer", Phantasiestück von A. König, Variationen aus dem Dmoll-Quartett von Schubert (in mehrfacher Besetzung), Concert für vier Violinen mit Orchester von L. Maurer (HH. Uhlrich, Seitz, Kämmerer und Reinboth). — Am 19. zu Ehren des anwesenden Hrn. Reinecke aus Leipzig veranstaltete Matinée: „Manfred"-Ouverture, Musik zu „Kurprinz Friedrich" und Manuscriptconcert in Emoll, 1. und 2. Satz, von C. Reinecke, Concert für vier Hörner von R. Schumann (HH. Pohl, Bauer, Franke und Bartel), Contrabassconcert von Abert (Hr. Laska), Clavierstücke von Schumann, Chopin und Hiller. (Mit Berlioz, Liszt und Wagner, die doch sonst in Sondershausen eine nachahmenswerthe Beachtung finden, ist der Leipziger Gast verschont worden.)

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Dem Hofopernpersonal sind neuerdings ansehnliche(?) Gehaltsaufbesserungen bewilligt worden. Theodor Wachtel wird auch in diesem Winter wieder im Hofoperntheater singen und nebenher noch in Pest, Brünn, Bremen, Darmstadt, Cöln, Düsseldorf und Rotterdam gastiren. Hr. Riese trat vergangene Woche im Kroll-Theater als Edgard und als Florestan auf. Die Titelrolle in der „Lucia" (am 31. Aug.) wurde von Frl. Denay gesungen, einer Schülerin des Musikdirectors Wüerst, welche bereits früher mit Erfolg im hiesigen Opernhause und längere Zeit an der Grossen Oper zu Paris aufgetreten war. Uebrigens erreichte am letzterwähnten Abend die Opernsaison des Kroll-Theaters ihren Abschluss. Ebenso haben am 31. August die Opernvorstellungen im Königstädtischen Theater mit „Don Juan" unter Mitwirkung der Gäste Frl. Hoppe (Zerline) und Hr. Burchhardt (Octavio) ihr Ende erreicht. — **Bremen.** Das Stadttheater wurde am 1. Sept. mit den „Hugenotten" eröffnet. — **Dresden.** Als fernere Gastrolle des Frl. Orgeni ist die Marie in der „Regimentstochter" (27. Aug.) zu erwähnen. — **Frankfurt a. M.** Am 8., 10. und 12. Oct. wird das Florentiner Quartett hier concertiren und dann eine Rundreise durch Deutschland antreten. Das neuliche Gastspiel des Hrn. Richard hat

— dem Vernehmen nach — zu einem Engagement an die hiesige Bühne geführt. Der Sänger ist bestimmt, die durch den Weggang des Hrn. Coloman-Schmid entstehende Vacanz zu besetzen. Frl. v. Hasselt-Barth und Frl. Prohaska setzten ihre Gastspiele während der vergangenen Woche an drei Abenden hier fort. — **Graz**. Im Landschaftlichen Theater wird im Laufe dieser Saison der Tenorist Hr. Naudin von der Pariser Grossen Oper einige Mal auftreten. Auch mit Hrn. Betz sind Gastspielunterhandlungen angeknüpft worden. — **Hamburg**. Nach halbjähriger Pause hat das Stadttheater am 1. Sept. seine Pforten wieder geöffnet; als Eröffnungsoper gab man den „Lohengrin". — **Prag**. Ende August gastirte hier ein Frl. Zuhorz — **Stuttgart**. Die Wintersaison des Hoftheaters wurde am 1. Sept. mit Wagner's „Holländer" inaugurirt. — **Wiesbaden**. Capellmeister Carl Müller aus Rostock (?) ist zum Director des hiesigen Curorchesters ernannt worden.

## Kirchenmusik.

**Leipzig**. Thomaskirche am 31. Aug.: „Lobet den Herrn, alle Heiden" von J. S. Bach; „Vom Himmel hoch", Loblied von Rich. Müller. Am 1. Sept.: Chor („Heilig ist Gott der Herr") aus dem Oratorium „Die letzten Dinge" von Spohr. — **Chemnitz**. St. Johanniskirche am 1 Sept.: „Herr, höre mein Gebet", Chor a capella von M. Hauptmann. St. Jacobikirche am 1. Sept.: Schlusschor („Suche den Herrn von ganzem Herzen") aus dem Oratorium „Absalon" von Fr. Schneider. — **Dresden**. Frauenkirche am 31. Aug.: Toccata und Ricercare für Orgel von Joh. Pachelbel (1653—1706); Motette („Zagt nicht auf dunklen Wegen") von Naumann; Choralvorspiel „Wer nur den lieben Gott lässt walten" von F. W. Marpurg (1718—95); Arie („An dich, mein Gott, zu denken") von X. — **Magdeburg**. Domkirche am 1. Sept.: „Gebet unserm Gotte die Ehre allein", Hymne für Männerchor von G. Flügel. — **Wien**. K. k. Hofcapelle am 1. Sept.: Messe in G nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 1. Sept.: Nelson-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Eybler und Czerny. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 1. Sept.: Messe in B von Führer mit Einlagen von Franz Richter, Cherubini und Krenn. Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 1. Sept.: Paukensolo-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Mendelssohn und Schubert. Dominicanerkirche am 1. Sept.: Heilig-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Rotter und Mozart. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 1. Sept.: Messe in D nebst Einlagen von Rotter.

## Opernübersicht.

(Vom 25. bis 31. August.)

**Leipzig**. Stadtth.: 26. Stumme von Portici; 29. Margarethe; 31. Tannhäuser. Franzius-Th. in Gohlis: 25. u. 28. Regimentstochter; 26., 27. u. 29. Pariser Leben; 30. Fortunio's Lied. — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 27. Fidelio; 29. Nachtlager von Granada; 31. Stumme von Portici. Kroll-Th.: 25. u. 31. Lucia von Lammermoor; 26. Norma; 27. u. 29. Fidelio; 28. Nachtlager von Granada; 30. Zauberflöte. Louisenstädt. Th.: 25. u. 26. Czaar und Zimmermann. Königstädt. Th.: 25. Martha; 26. u. 31. Nachtlager von Granada; 28. Freischütz; 30. Barbier von Sevilla. Woltersdorff-Th.: 26. u. 27. Münchhausen's Testament (Hopp), Dorothea. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 25. Blaubart; 26. Perichole; 27. u. 30. Urlaub nach dem Zapfenstreich; 27., 29. u. 30. Hanni weint, Hansi lacht; 28. Banditen; 31. Schöne Helena. — **Breslau**. Lobe-Th.: 25. u. 29. Pariser Leben; 30. Grossherzogin von Gerolstein. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 26. Tannhäuser; 27. Regimentstochter; 30. Czaar und Zimmermann. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 25. Wilhelm Tell; 27. Lucia von Lammermoor; 30. Waffenschmied. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 29. Fidelio. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 25. Undine. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 25. Fidelio; 27. Weisse Dame. — **Prag**. Neustädt. Th.: 27. Rigoletto; 30. Hugenotten. — **Wien**. K. k. Hofopernth.: 25. Rienzi; 26. Troubadour; 28. Don Juan; 29. Meistersinger; 30. Zauberflöte; 31. Favoritin.

## Rückblick.

Im Laufe des Monats August waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 69 Vorstellungen mit 16, Wagner in 19 V. m. 6, Donizetti in 15 V. m. 4, Mozart in 15 V. m. 3, Meyerbeer in 14 V. m. 5, Lortzing und Suppé in je 13 V. m. je 3, Verdi in 13 V. m. 2, Rossini in 12 V. m. 2, Weber in 12 V. m. 1, Kreutzer in 8 V. m. 1, Auber in 7 V. m. 3, Flotow und Hopp in je 7 V. m. je 2, Gounod in 5 V. m. 2 verschiedenen Werken, Beethoven und Halévy in je 5 V., Bellini, Boieldieu, Schenk und Usiglio in je 3 V., Adam und Nicolai in je 2 V. mit einem Werke und Maillart und Marschner je einmal vertreten.

## Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), „Vehmrichter"-Ouverture. (Sondershausen, 11. Lohconcert.)

Bruch (M.), „Frithjof auf der See" für Männerchor und Orchester. (Leipzig, Jubiläumsconcert der Pauliner.)

Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Sondershausen, 13. Lohconcert.)

— — „Morgenhymne" für Männerchor und Orchester. (Leipzig, Jubiläumsconcert der Pauliner.)

Gernsheim (F.), „Germania", Männerchor mit Orchester. (Altdorf, Concert im k. Schullehrerseminar.)

Goldmark (C.), „Sakuntala"-Ouverture. (Breslau, Concert der Breslauer Concertcapelle am 22. August.)

Hiller (F.), „Ostermorgen" für Sopransolo, Männerchor und Orchester. (Leipzig, Jubiläumsconcert der Pauliner.)

— — „Aus der Edda", Männerchor mit Orchester. (Altdorf, Concert im k. Schullehrerseminar.)

Liszt (F.), „Faust"-Symphonie. (Sondershausen, 11. Lohconcert.)

— — „Festklänge". (Sondershausen, 13. Lohconcert.)

— — „Tasso". (Breslau, Concert der Breslauer Concertcapelle am 22. August.)

— — „Gaudeamus igitur", Orchesterhumoreske. (Sondershausen, 10. Lohconcert.)

Pfyffer (F.), Symphonie in Bdur. (Zürich, 1. [sommerliches] Symphonieconcert in der Tonhalle.)

Raff (J.), Festouverture. (Sondershausen, 10. Lohconcert.)

— — Concert für Violine mit Orchester. (Coblenz, Gesangfest am 28. Juli.)

Reinecke (C.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Sondershausen, 12. Lohconcert.)

Scholz (B.), Capriccio für zwei Claviere. (Cöln, Soirée des Tonkünstlervereins.)

Vierling (G.), „Zur Weinlese" für Männerchor und Orchester. (Leipzig, Jubiläumsconcert der Pauliner.)

Volkmann (R.), Ouverture zu „Richard III." (Sondershausen, 10. Lohconcert.)

Wagner (R.), Einleitung und Finale aus „Tristan und Isolde" und Kaiser-Marsch. (Baden-Baden, von Prof. Nohl veranstaltete Aufführung.)

Weyermann (M.), Emoll-Sonate für Clavier und Violine. (Swinemünde, Concert des Frl. M. Stresow.)

Wüllner (F.), „Deutscher Siegesgesang" für Männerchor und Orchester. (Coblenz, Gesangfest am 28. Juli.)

Zopff (H.), „Dolce far niente" und Serenade, Orchesteridyllen. (Sondershausen, 13. Lohconcert.)

## Journalschau.

Echo No. 35. Ein Bericht aus Prag. Nachrichten und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 35. Ueber die Mundhaltung beim Gesang. Von H. Hugo. — Recensionen (Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart von L. Nohl, sowie Compositionen von O. Reinsdorf [Op. 5, 16 und 6] und R. Volkmann [Op. 68]). — Nachrichten und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 36. Besprechungen (Compositionen von H. Urban [Op. 6] und J. Rheinberger [Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben"]). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Richard Wagner bereitet eine höchst interessante Schrift „Ueber Schauspieler und Sänger" zum Druck vor, auf die wir unsere Leser im Voraus aufmerksam machen.

* Wie wir mittheilen können, wird sich R. Wagner im nächsten Herbst auf eine Inspectionsreise bez. der Sänger und Sängerinnen für die „Nibelungen"-Aufführungen begeben und dabei u. A. auch Leipzig berühren. Für die Tenorpartien steht die Mitwirkung der HH. Niemann und Diener bereits in sicherster Aussicht. Bestätigen sich die Hoffnungen, welche der Dichter-Componist von der künstlerischen Zukunft des Hrn. Diener hegt, so haben wir in diesem einen ebenso exquisiten Wagner-Sänger zu erwarten, wie Hr. Niemann bekanntlich einer schon ist.

* Nach der „N. B. M." ist das Engagement der Instrumentalisten für die Bayreuther „Nibelungen"-Aufführungen in die Hände der HH. Wilhelmj und de Swert gegeben.

* Dem verstorbenen Componisten Silcher wird in Tübingen, wo derselbe Universitäts-Musikdirector war, ein Denkmal errichtet werden, zu dem der König von Württemberg bereits einen Beitrag gesteuert hat.

* Das Wiener Gastspiel des Hrn. Betz aus Berlin wurde, wie begonnen, so mit den „Meistersingern" beschlossen. Dasselbe war von den ehrendsten Auszeichnungen für den ausgezeichneten Künstler begleitet.

„Echo" macht seine Leser auf eine irrthümliche Notiz in unserem Blatt aufmerksam. Dieselbe befindet sich in No. 33 und betrifft Pariser Opernaufführungen. Die Berichtigung will wissen, dass die dort zuerst genannte Oper noch nicht aufgeführt wurde, und dass die Acten über den Werth des Mermet'schen Werkes bereits seit Jahren geschlossen seien. Uns ging die gerügte Mittheilung von sonst höchst gewissenhafter Seite zu.

* Aehnlich verheissungsvoll wie im vor. Jahre das Altonaer Verlagsbureau eine gegen R. Wagner gerichtete Brochure ihres Verlags schon vor deren Erscheinen ankündigte, annoncirt jetzt die Firma Braun & Weber in Königsberg die demnächstige Versendung einer Schrift des Titels: „Richard Wagner, ein Wort der Aufklärung über die „Nibelungen"-Trilogie". Der Verfasser wird auch hier nicht genannt, trotzdem er nach der Versicherung der Verlagshandlung als Musikkritiker und Componist hochgeschätzt und rühmlichst bekannt ist. Derselbe wird sich, „Wagner's Verdienste in seinen älteren Werken gebührend anerkennend, speciell gegen die Nibelungen als eine Monstrosität" wenden. Die HH. Braun & Weber lassen jedoch in ihrer Anzeige einige Zweifel an der Prosperität dieses Unternehmens durchblicken, denn sie legen bez. der Absatzfähigkeit dieses Artikels ebensoviel Gewicht auf die „elegante äussere Ausstattung" desselben, wie auf die von diesem neuen musikalischen Don Quixote gehandhabte „geistreiche Sprache".

* Auch Hannover soll nun seine Opernschule erhalten, und zwar durch den Kammersänger Hrn. Koch, welcher sein bis jetzt in Cöln bestanden habendes Gesanginstitut nach Hannover überführt und es daselbst mit einer Opernschule verbindet. Nur wollen derartige Opernschulen nicht recht gedeihen, wie Beispiele aus Berlin und Leipzig bezeugen können.

* Ein Theil des Pester Nationaltheaters (die Malersäle) ist am 27. August durch Feuer zerstört worden.

* Die so pomphaft angekündigte Amerika-Reise der Frau Lucca hat sich nach den Berichten des „B. B.-C." und anderer Berliner Blätter zerschlagen, da der Unternehmer die contractlich festgesetzte Caution nicht aufzubringen vermochte. Dafür wird die Sängerin, welche übrigens wegen angeblich „neuralgischer" Schmerzen in den Brustmuskeln ihre Gastspiele in Mannheim und Frankfurt a. M. abgeschrieben hat, im Winter in Cairo gastiren. — Diesem entgegen wollen die neuesten Nachrichten wissen, dass Frau Lucca die Reise nach Amerika schon angetreten habe.

* Die seit Devrient's Weggang erledigte Directorstelle am Carlsruher Hoftheater ist nunmehr wieder besetzt worden und zwar, der „Cöln. Ztg." zufolge, mit dem seither in Stuttgart lebenden Dichter Dr. Köberle.

* Das Programm der Eröffnungsvorstellung (1. Sept.) des neuen Cölner Stadttheaters lautete: Jubel-Ouverture von Weber, dramatischer Prolog von Müller von Königswinter, symphonischer Prolog (Andante patetico, Allegro scherzando, Appassionato, Ballabile, Ouverture, in zusammenhängender Folge) von Ferd. Hiller, „Minna von Barnhelm" von Lessing.

* Nach einer Mittheilung der „Neuen Zeit" wird Holstein's „Haideschacht" im Laufe der nächsten Saison auch in Magdeburg zur Aufführung gelangen.

* Eine von dem Pianisten Döhler hinterlassene Oper ist dem Wiener Hofoperntheater zur Aufführung übergeben worden. Die nächste Novität dieser Bühne wird übrigens Thomas' „Hamlet" sein, der — wie wir hören — sich auch auf der Leipziger Bühne in Vorbereitung befindet.

* A. Rubinstein's demnächst beginnende amerikanische Concertreise wird eine achtmonatliche Dauer haben.

* Franz Liszt verlässt Mitte dieses Monats Weimar und geht für den Winter nach Pest. In der laufenden Woche besuchte ihn R. Wagner mit Gemahlin.

* Bilse kehrt erst im November nach Berlin zurück, um daselbst den neuen grossen Concertsaal (Unter den Linden) zu eröffnen; vorher wird er noch in Breslau, Liegnitz, Görlitz, Dresden, Leipzig, Halle, Magdeburg und Hamburg mit seiner Capelle concertiren.

* Das schöne Neue Stadttheater Leipzigs, der vielgepriesenen Musikstadt, hat seit Anfang d. M. keinen Heldentenor mehr. Hr. Director Haase hat Hrn. Gross, den Künstler, welcher seit Jahren dieses Fach in ehrenvollster Weise vertrat, der, wie sich ein Leipziger Localberichterstatter ganz richtig äussert, „so recht aus innerster Seele heraus und mit wärmster Hingabe ein Priester seiner Kunst ist und der das, was ihm von Natur versagt (eine sympathische Stimme), im reichsten Maasse durch künstlerischen Ernst, Begeisterung, musikalische Gediegenheit und höchste Correctheit ersetzt", ziehen lassen; einen Ersatz für den Scheidenden zu finden, ist ihm vielleicht gar nicht ernstlich in den Sinn gekommen. — Für Hrn. Gross gestaltete sich die Abschiedsvorstellung als Tannhäuser am 31. Aug. zu einem wahren Fest, und die vielfachsten und herzlichsten Auszeichnungen mussten ihm Zeuge von der Anerkennung sein, deren er sich hier in so hohem Grade zu erfreuen hatte. — Das Leipziger Opernpublicum dürfte aber denn doch endlich der Rücksichtslosigkeit, mit welcher es von einem anscheinend nur auf Gelderwerb ausgehenden Theatermonarchen behandelt wird, müde werden.

**Auszeichnungen:** Hr. Hofopernregisseur Ed. Sigl und Frau Kammersängerin Sophie Diez in München haben die neugestiftete Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst erhalten. — Die Maestri Petrella, Platania und Gaetano Palloni sind mit dem italienischen Kronenorden decorirt worden, und zwar die

ersteren Beiden mit dem Comthurkreuz und der Letztere mit dem Ritterkreuz desselben.

**Gestorben.** In Paris starb vor Kurzem der am dortigen Conservatorium 40 Jahre als Professor thätig gewesene Jos. Tariot. — In Genua verschied der Violinvirtuos F. Bolognesi und in Mailand der Conservatoriumsprofessor und Pianist G. Brida. — Der um Hebung der amerikanischen Musikzustände verdiente Componist und Musiklehrer Dr. Lowell Mason ist am 11. August im 81. Lebensjahre in Newyork verschieden.

## Kritischer Anhang.

**J. Helm.** Die Formen der musikalischen Composition in ihren Grundzügen. 116 Seiten. Erlangen, And. Deichert 1872.

Der Verfasser, Lehrer am bayerischen Schullehrer-Seminar zu Altdorf, ist bei Abfassung dieser Formenlehre von dem Grundsatze ausgegangen, dass die musikalische Bildung des künftigen Volkslehrers durch die Allseitigkeit volksthümlicher Bildung geboten und der Hauptzweck des Musikunterrichtes an Seminarien die Erlangung eines wirklich musikalischen Denkens und Fühlens sei. Von diesem Gesichtspuncte ausgehend, sind die Einführung in die Formenlehre und deren einzelne Abschnitte auf möglichst einfache und leichtfassliche Weise bearbeitet und zur Veranschaulichung sorgfältig gewählte Muster aus den Werken unserer Tonmeister S. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven u. A. beigegeben. Vorzüglich gelungen sind die analysirenden Interpretationen (S. Bach's Edur-Fuge aus dem 2. Theil des „Wohltemperirten Claviers", dreier Menuette, sowie der Hauptform und der Rondoform an diesbezüglichen Sätzen aus je drei verschiedenen Sonaten von Haydn, Mozart und Beethoven). Da bei allen diesen Erläuterungen stets das Verstehen dieser Formen, nicht das eigene Schaffen in denselben als Resultat angestrebt ist, so genügen die allerdings sehr knappen Andeutungen über die Anwendung der Grundformen, sowie der in gedrängtester Kürze das Kunstgeschichtliche behandelnden Abschnitte. Es ist beim Gebrauche dieses Werkchens jedenfalls Rücksicht auf mündliche Unterweisung von Seiten eines Lehrers genommen, und es sind darum hier nur die geeigneten Anknüpfungspuncte vorbereitet. Als seinem Zwecke entsprechend empfehlen wir das Buch der Kenntnissnahme und der Verwendung in geeigneten Fällen. (Unter mehreren im Verzeichnisse nicht angeführten Druckfehlern findet sich einer, den wir zu erwähnen **nicht** umhin können: Beethoven hat nämlich das deutsche Adelswörtchen von beigelegt erhalten.)

E. W. S.

**L. Stark.** Nachtmusik für zwei Violinen, Viola und Violoncell, Op. 60. Partitur und Stimmen 25 Sgr. Wien, J. P. Gottbard.

Die in der letzten Zeit von den Componisten fast gänzlich vernachlässigte Quartettmusik ist durch dieses „Ständchen" um eine nicht werthlose Nummer bereichert worden. Die Themen des ungefähr in der Form eines Sonaten-Andantes gehaltenen Stückes sind nobel und ansprechend, wenn auch nicht gerade originell; die „Mache" ist geschickt, die Stimmen sind meist selbständig melodisch gehalten, und der Stil überhaupt ist durchaus quartettmässig. Strenge thematische Durcharbeitung der Motive geht dem Satz allerdings ab; indess ist man wohl kaum berechtigt, diese von einer „Nachtmusik" in demselben Grade wie bei einer Sonate zu verlangen.

B . . . . u.

**Briefkasten.** *W. L.* in *F.* Das Gathy'sche Lexikon, welches kürzlich in einer neuen, von A. Reissmann redigirten Auflage erschienen ist, enthält auch Biographisches, doch ist dasselbe von Ungerechtigkeit (s. H. Bellermann) einerseits und übertriebener Gerechtigkeit (s. A. Reissmann im Vergleich zu Bargiel, Berlioz, Brahms etc.) andererseits nicht ganz freizusprechen. — *R. Sch.* in *M.* Wir hätten aus begreiflichem Grunde Ihren werthen Brief beinahe zurückgehen lassen. Wars Vergessen? — *Dr. K.* in *Q.* Der verbindende Text ist von R. Pohl und bei Breitkopf & Härtel hier zu dem Preis von 20 Ngr. erschienen. — Eine zuverlässige Adresse J. B.'s wissen wir nicht. Das Sicherste wird noch Mannheim sein.

---

[339.] **Offene Stellen für Musiker.**

Gesucht: Ein Musikdirector für den Verein der Musikfreunde in Reichenberg in Böhmen. Adr. **Ferd. Gerhardt** daselbst. — Ein Dirigent für den Neuen Gesangverein zu Königsberg i. Pr. Adr. Rechtsanwalt **Stambrau** daselbst. — Ein 1. Violinist und ein Violoncellist (Solospieler) für das k. Theater zu Wiesbaden. — Je ein Professor für Flöte und Waldhorn an das Conservatorium zu Prag. Adr. Director **J. Krejzl** daselbst.

[342.]

# Königliche Musikschule in München.

Mit Beginn des Schuljahres 1872—73 haben sich am 1. oder 2. October sowohl Neueintretende als auch in der Anstalt Verbleibende, sowie Hospitanten für Chorgesangs- und Orchesterschule — von 9—12 oder 3—6 Uhr auf dem Secretariat (kgl. Odeon, 2 St., Aufgang breite Steintreppe) persönlich anzumelden.

## Uebersicht des Unterrichts:

I. **Gesangsschule:** a) ***Sologesang*** (HH. Hofsänger Dr. Härtinger und Jul. Hey); hierbei obligatorisch: ***Rhetorik*** (Hr. Peter Cornelius) und Gymnastik (Hr. Hoftänzer Flerx); b) ***Chorgesang:*** (HH. Hofcapellmeister Wüllner und Musikdirector O. Hieber) allgemein obligatorisch.

II. **Clavierschule:** a) ***Clavierspiel*** als ***Specialfach*** (HH. C. Bärmann jr. und Giuseppe Buonamici); b) ***Clavierspiel*** als obligatorisch. c) ***Orgel*** (Hr. Professor Rheinberger).

III. **Orchesterschule:** ***Violine*** (HH. Concertmeister Abel und Jos. Walter, Hofmusiker Brückner); ***Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott*** und ***Horn*** (HH. Hofmusiker Werner, Sigler, Freitag, Vizthum, Bärmann sen., Chr. Mayer und Strauss).

IV. **Theorieschule:** a) ***Harmonielehre*** (HH. P. Cornelius und E. M. Sachs) obligatorisch; b) ***Contrapunct, Formenlehre*** und ***Instrumentation*** (Hr. Professor Rheinberger).

---

Wöchentlich finden Gesammtübungen für Streichquartett und Streichorchester (Hr. Concertmeister Abel), sowie für Blasinstrumente und vollständiges Orchester (Hr. Hofcapellmeister Wüllner) statt, welch letztere einerseits das Studium grösserer Werke zum Zwecke haben, andererseits den Compositionsschülern durch Vorführung ihrer Arbeiten und Ueberlassung der Direction Uebung verschaffen. Für dramatische Vorübungen der Sologesangschüler (eventuell vor geladenem Publicum) ist der Musikschule das **k. Residenz-Theater** zur Verfügung gestellt.

Zur allseitigen Ausbildung im Chorgesang wird die oberste Chorgesangsclasse zu den von der k. Vocalcapelle veranstalteten grösseren oratorischen Aufführungen beigezogen.

---

Das Honorar beträgt auf das Schuljahr 60 Thlr. für geborene Bayern; 80 Thlr. für Nichtbayern. Honorarermässigung oder eventuell Befreiung können nur geborene Bayern von hervorragender Befähigung bei amtlich nachgewiesener Dürftigkeit nachsuchen. — Honorar für Hospitanten der Chorgesangsschule vierteljährig 3 Fl., für Hospitanten der Orchesterschule monatlich 2 Fl. (in beiden Abtheilungen ohne Nachlass).

---

**Prospecte** (Statuten) **à 18 Kr.** sind in den hiesigen Musikalienhandlungen zu haben. Auswärtige belieben sich an das **Secretariat der k. Musikschule** zu wenden.

**München,** den 10. August 1872.

**Die Königliche Hofmusikintendanz.**

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

**J. Pickenhahn in Leipzig,**

**Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.**

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[343.]

[344.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

**Musikalien, musikalischen Schriften etc.**

bestens empfohlen.

[345.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

**Sonate (Cmoll) für Pianoforte**

von

***Franz v. Holstein.***

Op. 28. Preis 1 Thlr.

[346.]

**Concerte**

**August Wilhelmj.**

Mitwirkende:

Fräulein **Olena Falkman** aus St. Petersburg.

Herr **Carl Heymann** aus Cöln.

Tournée durch Norddeutschland und Oesterreich

**vom 20. October bis 10. December.**

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.



Leipzig, den 13. September 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ
## für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 38.





### Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.**

(Fortsetzung.)

Schon Beethoven hatte eine Vorstellung von der Bedeutung der in der Sonatenform auftretenden Gegensätze. Nach Schindler's Mittheilung bezeichnete er die Sonaten Op. 14 (Edur und Gdur) als Dialoge zwischen Mann und Frau, oder zwischen einem bittenden und einem widerstrebenden Princip, die Sonate Op. 90 (Emoll) als einen Streit zwischen Kopf und Herz. Diese Auffassung wird sich wohl nicht auf die genannten Sonaten beschränkt haben; in Beethoven's späteren Jahren namentlich, als seine innere Welt sich immer dramatischer gliederte, lässt sich annehmen, dass sich bei ihm ein entschiedenes Bewusstsein über diesen Punct bildete, oder wenigstens sein Gefühl die Bedeutung jener Gegensätze immer sicherer erfasste. Auch Wagner bemerkt in seiner programmatischen Erläuterung der „Coriolan"-Ouverture, dass man, „ohne im Mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Ausdrucke ihres Gegenstandes nach als Darstellungen von Scenen zwischen Mann und Weib auffassen" könne. Alle diese verschiedenen Benennungen für die Gegensätze besagen im Principe Ein und Dasselbe. Sie bezeichnen die Elemente der Persönlichkeit und zugleich das Wesen der Welt, welches wir mit jener als identisch zu betrachten berechtigt sind, wofern wir in der Musik den Ausdruck des letzteren erblicken dürfen. Wie die empirische Persönlichkeit die Einheit von Kopf, einem männlichen, activen (wir substituiren diesen letzteren Ausdruck aus später anzugebendem Grunde für den oben angeführten: „widerstrebend") und Herz, einem weiblichen, passiven („bittenden") Princip ist, so trägt auch das Wesen der Welt innerhalb seiner Einheit den Dualismus eines männlichen und eines weiblichen Princips implicirt. Das weibliche ist das Princip der sinnlichen Wirklichkeit, der sinnlichen Erscheinung, und mit dem männlichen, als dem sich verwirklichenden geistigen untrennbar verbunden, mit ihm sich nothwendig ergänzend und erst die Idee der Persönlichkeit vollendend. Und zwar ist die sinnliche Wirklichkeit nicht zu be-

trachten als ein vom männlichen Princip erst zu beseelendes, *a priori* todtes Material, sondern sie ist ein wesenhaftes, lebendiges, dem männlichen in gewissem Grade selbständig gegenüberstehendes, von diesem gleichsam bewusst angeschautes, wenn auch, wie gesagt, untrennbar mit ihm verbundenes Princip.*) — Wie das Sonnenlicht erst sichtbar wird an den es zurückwerfenden Körpern, so bedarf das männliche Princip zu seiner Lebensbethätigung des weiblichen.

Noch deutlicher veranschaulicht sich dieser Dualismus auf Grund der Einheit an der musikalischen Harmonie. Die Harmonie setzt als solche selbständige Elemente voraus, welche in harmonischem Verhältniss zu einander stehen. Während nun in der consonanten (tonischen) Harmonie der Dualismus als solcher nicht empfunden wird, kommt er uns in der Dissonanz zu klarem Bewusstsein, insofern deren Wahrnehmung einerseits ein Element bedingt, welches die Idee der Consonanz gleichsam aufbewahrt — denn nur unter der Voraussetzung dieser erscheint ja die Dissonanz als solche — und die Dissonanz empfindet; andererseits ein Element, an welchem die Dissonanz sich als sinnliche Empfindung verwirklicht, verkörpert, für das Consonanzbewusstsein sich objectivirt.**)

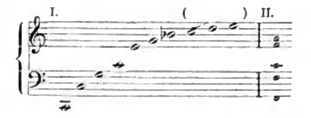
Wir sehen nun im Symphoniesatze das Verhältniss dieser beiden Principe zu einander sich verschiedenartig gestalten, mehrere Entwickelungsstadien durchlaufen.

Im ersten, in der Haupttonart auftretenden Thema, seine hauptsächlich die Tonalität explicirende Weiterentwickelung mit inbegriffen, finden wir beide Principe in unmittelbarer (aber natürlich den Dualismus nicht aufhebender) Einheit. Die sinnliche Wirklichkeit ist der unmittelbare Ausdruck des Geistes, Kopf und Herz befinden sich in ihren Lebensäusserungen im Einklang. Diesem Verhältniss entspricht der Zustand der Kindheit. Das Kind ist die unmittelbare sinnliche Objectivirung des Wesens der Welt; sein Selbstbewusstsein ist noch nicht selbständig entwickelt, es verschwimmt ganz mit der Aussenwelt, es ist wesentlich Allgefühl. Das Kind ist ebensowohl ganz Sinnlichkeit, wie ganz Geist, indem dieser rückhaltlos sich in jener kundgibt, in diesem Sinne in der Sinnlichkeit aufgeht. Im Hinblick auf dieses Verhältniss des Kindes zum Wesen der Welt lässt die religiös-mythische Vorstellung das Kind unmittelbar mit Gott verkehren; die „Engel" der Kinder „im Himmel schauen das Angesicht Gottes"; ihnen gehört das „Himmelreich"; das höchste Ziel des Menschen ist, wenn auch nicht zu sein, so doch zu „werden wie die Kinder" (den Standpunct der Kindheit mit Bewusstsein zu erringen). Desgleichen berichten die nationalen Mythen von dem Verkehr der Götter mit der Menschheit in deren Kindheit. In der Kindheit ferner treten die geschlechtlichen Unterschiede, wenn schon vorhanden, doch sehr zurück. —

Im Seitensatz scheidet nun die absolute Persönlichkeit ein selbständiges Abbild ihres Wesens aus sich aus, in welchem zunächst das sinnliche Moment überwiegt. Deshalb ist auch in diesem Abbilde das Gefühl der Abhängigkeit von der Urpersönlichkeit vorherrschend. Diesem Zustand entspricht das schärfere Auseinandertreten der geschlechtlichen Unterschiede, dem analog die Scheidung von Kopf und Herz. Das Selbstbewusstsein hat sich entwickelt, es ist aber noch ganz in Stimmung getaucht; ein das frei-selbständige Gegenübertreten ausschliessendes natürlich-instinctives Einheitsgefühl bindet noch Object und Subject an einander.

Was das tonale Verhältniss des Seitensatzes zum Hauptsatz betrifft, so erfolgt in der durch Haydn und Mozart festgestellten Form des Symphoniesatzes, die wir als die in gewissem Sinne normale anzuerkennen haben, bei zu Grunde liegender Dur-Tonalität, eine Wendung nach der Dominante der Haupttonart.

Die Tonalität der Dominante steht in der nächsten verwandtschaftlichen Beziehung zu der der Tonica. Einen objectiven Beweis für die apriorische Wechselbeziehung beider zu einander bietet das Phänomen der sogenannten Naturharmonie. Bekanntlich erklingen z. B. zu dem angegebenen Contra-*C* folgende Obertöne (I.)




Mit Hinzutritt des *b* wird die reine Dreiklangsharmonie zu einer Septimenharmonie, die ihrer natürlichen Tendenz nach die Auflösung in die Unterdominante (II) erfordert. Man könnte nun einwenden: Auch das zweigestrichene *d* findet sich als Oberton vor, ohne dass eine harmonische Beziehung erkennbar ist. Darauf wäre zu erwidern, dass *d* (wie alle höheren Obertöne) nur schwach vernehmbar, sowie, dass die Tendenz nach der Unterdominantenharmonie dem Gefühle ganz gemäss und natürlich ist; oder, dass es dann auch willkürlich sei, die Obertöne bis zum eingestrichenen *g* als Grundlage der Harmonik zu acceptiren. — Nun ist aber dem Seitensatz die Tonalität der Oberdominante eigenthümlich: diese Erscheinung erklärt sich folgendermaassen. Während die tonische Harmonie die Einheit der beiden Elemente versinnlicht, setzt der Hinzutritt der kleinen Septime einen objectiv in Kraft getretenen Dualismus voraus, indem er ein bedingtes Verhältniss der gegebenen Harmonie zu einer unausgesprochenen, transscendenten (Unterdominant-Harmonie) zum Ausdruck bringt, zu welcher

*) Schon Wagner hat die Gegensätze von Mann und Weib, Kopf und Herz, Gott und Menschheit in seiner Deutung des Lohengrin-Mythus (in der „Mittheilung an seine Freunde") in Beziehung zu einander gesetzt.

**) Eine weitere Ausführung und Begründung der obigen, wie der später nachfolgenden Thesen muss sich der Verf. für das Erscheinen seiner ganzen Arbeit vorbehalten.

jene gegebene selbst im Verhältniss der Oberdominante steht. In der Wendung vom Hauptsatz zum Seitensatz erkannten wir aber eine Ausscheidung des Bedingten aus dem Unbedingten durch das Unbedingte, also einen schöpferischen Act des Letzteren, nicht das Innewerden eines Abhängigkeitsverhältnisses, welches blos der Dominante prädicirt werden kann; folglich erforderte dies eine Wendung von der Tonica zur Oberdominante.*)

Dass der durch die Wendung nach der Dominante blossgelegte Dualismus die Einheit der beiden Principe zur Grundlage hat, geht aus dem Umstande hervor, dass die Dominante nur unter Voraussetzung einer Tonica als solche erscheint. Dominante und Tonica sind also einander ergänzende, correlate Principe.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Die Vorzüge der Lohmann'schen Dichtung bestehen in einer wahrhaft poetischen, dabei grösstentheils originellen, nur hie und da Wagner verwandten Sprache, vor Allem aber in dem künstlerischen Ernst und der streng dramatischen Einheit der Composition. Lohmann geht geraden Weges, unverrückbaren Schrittes auf sein Ziel los, ohne nach rechts oder links zu schauen. Inwiefern sich an einzelnen Stellen die „Idee" gar zu absichtsvoll breit macht, darauf werden wir noch zu sprechen kommen.

Für jetzt verfolgen wir den Gang der Handlung. Als Träger derselben erwählte sich der Dichter folgende Personen: a) einen greisen „Fürsten", der in seiner milden Passivität — er greift nur mittelbar in die Handlung ein — entfernt an Wagner's „König Marke" erinnert; b) und c) dessen Töchter M a y s u n a und M a j a, welche der Dichter gleichsam als die Verkörperung zweier einander diametral entgegengesetzter Principe hinstellt. Wenn Maysuna uns als stolzes Weib voll unersättlichen Ehrgeizes und ungezügelten Liebesdranges entgegentritt, das sich einzig und allein nur in Glück und Genuss, in Pracht und Glanz wohl fühlt, so lebt und webt dagegen Maja, das Prototyp des echten, still in sich befriedigten Weibes, ganz in friedlicher Ruhe, wenn es sein muss: Entsagung. M a j a liebt mit der ihr eigenen keuschen Innigkeit den ihr geistig wahlverwandten d) A b d u l, ihres Fürsten Feldherrn, den uns Lohmann ohne weitere hervorstechende Eigenthümlichkeiten als einen durchaus gesunden, männlich kräftigen Charakter zeichnet, der, wie man sagt, Kopf und Herz auf dem rechten Flecke hat; e) einen „Eroberer" A s a a d, der in seinem maasslosen Streben nach Ruhm, Glanz, Glück (aber gerade dem ihm momentan nicht erreichbaren) sich vollkommen neben Maysuna stellt. Er unterscheidet sich von Letzterer aber sehr charakteristisch dadurch, dass ihm ein einmal erreichtes Ziel (auch wenn es das glänzendste) nichts gilt, in ihm vielmehr die gesteigertste Lust nach neuen kühnen Unternehmungen anregt, während Maysuna gerade in dem B e s i t z e d e s G l a n z e s, der Macht sich wohl fühlt und nur in der Liebe dem Wechsel nachjagt.

Da trotz der Betonung des von allem conventionell-historischen Beiwerk abgelösten rein Menschlichen das Drama nicht völlig abstract in der Luft schweben darf, bestimmt der Dichter als Zeit der Handlung (ungefähr) das Jahr 1000 nach Christi Geburt, die Tracht und Bauweise im maurisch-arabischen Stile. —

Der e r s t e Aufzug spielt in einer Halle des fürstlichen Schlosses. Wenn sich der Vorhang hebt, erschallen Stimmen von draussen: „Wehe, wehe; schon nahet der Abend, unser Loos ist trauerverhüllt!"

Der F ü r s t naht, auf M a j a gestützt. Es folgen A b d u l und Schaaren von K r i e g e r n, „die zu beiden Seiten der Bühne aufziehen".

Der Fürst beklagt sich in Worten bitterer Ironie über die Verzagtheit der Seinen und schmäht vor Allen den Feldherrn Abdul, der ihm die Schlacht verloren; am Schlusse seiner zürnenden Ansprache verbannt der Fürst den Unglücklichen aus seiner Nähe und schreitet unversöhnt hinaus.

A b d u l wendet sich sonach an die Krieger:

„Traf je ein Tag mich thatenlos,
Und wisst ihr mir die Zeit zu nennen,
Wo nicht mein Arm für Euch bewehrt,
So mag dies Wort aus harter Seele,
Das Wort des Zornes, Wahrheit werden,
Gerecht Gericht sei dann dies Wort!
Weh aber euch, wenn diese Klage
Zum Unrecht wird an edlem Werk!
Gern hätt ich Dank und Lob verschmäht
In Glückes Schooss nach frohem Siege;
Nun mich das Elend hat getroffen,
Sei eure Klage euch zum Fluch:
Verhasst nicht minder bleibet Alle,
Wenn ihr des Unglücks spotten könnt,
Verhasst, o Fürst, sei deine Macht,
Die ihrer eigenen Opfer lacht!"

(Wir citiren die ganze Stelle, weil sie am besten Abdul's Charakter beleuchtet.) M a j a sucht milde zu beschwichtigen („Engel der Treue mögen dich schir-

---

*) Es ist vielleicht mehr als eine müssige Analogie, wenn man in der Wendung I—V die Centrifugal-, in V—I dagegen die Centripetalkraft versinnlicht findet. Jene erstere würde der Thätigkeit der planetenbildenden Ursonne, diese der Gravitation der Planeten nach dem Centralkörper entsprechen.

men" etc.), dann vernimmt man den früheren Klageruf der Mannen des Fürsten, jetzt aber auf die Worte: „Wehe der Stunde, die Herzen scheidet, die den Zwiespalt ins Haus gebracht!"

Maysuna, die im Hintergrunde gelauscht hat, tritt in Aufregung hervor (3. Auftritt) mit den Worten:

„Sorglose Träumer, sehet die Frucht der faulen Saat! Oft zwar hab ich sie verheissen, doch mein Mahnen verscholl im Taumel". Abdul will vordringen, doch Maja sucht ihn mit dringenderen Worten, als früher, zur Versöhnung zu stimmen; er möge sich bezwingen, in allen Zweifeln, in allen Gefahren wird ihre Liebe um ihn sein.

Abdul lässt sich erweichen: „Kein Zug der Milde war an ihm zu finden, als ich nach Trost und um Verzeihung rang. — Und doch: er ist im Elend und dein Vater ists . . . . . . ich muss verzeihen!" — Dann wendet er sich an Maja, ihr „mildes Auge lehre ihn verzeihen und vergessen", und eilt mit seinen Kriegern fort; Maja blickt ihnen lange nach und entfernt sich ebenfalls.

(4. Auftritt.) Maysuna, allein geblieben, tritt rasch vor. Ihr Monolog zeichnet ihren Charakter aufs Schärfste:

„Ausgestossen aus ihrer Mitte, wohin soll ich wenden den sehnenden Blick? — In langen Jahren trachtete ich, beseligend Feuer zu entfachen in jeder Brust; ich wollte in Schmerzen ringen und jagen nach Seelenglück, in Liebe glühend alle Herzen mir gewinnen. — Vergebens! — Wie ich mich mühte, wie ich rang: umsonst mein Eifer: zum Athem des Simum ward meine Liebe, verzehrende Pest, versengendes Feuer; sie dörrte das Mark, verbrannte die Herzen; wo ich mich nahte, schwand Vertrauen, wo ich Entzücken wollte verbreiten, welkte die Blüthe, dorrte das Kraut. Wohl klagte man da, wohl schries in mir: wahre Liebe fordert Entsagen, fordert Treue als erstes Gebot: thörichte Treue, schlimmes Entsagen, meine Liebe muss gewinnen, meine Treue fordert Siege, im Besitze nur mag ich lieben, treu sei einzig das stolze Glück!

Ihr aber, die ihr im Unglück banget, schwindet dahin mit eurem Wahn: dem Sieger entgegen jauchze mein Herz!" (Maja ist aufgetreten und hört das Folgende:) „Stärke soll sich zur Stärke gesellen. Wenn er in seiner Heldenpracht dann des Thrones Stufen ersteiget, zu der hoffenden Seele sich neiget: dem Sieger entgegen jauchze mein Herz, ihn lobet der Erdkreis, ihm dienet die Stärke.

Winden und Wogen gebent der Held;
Was den Sinnen der Besten gefällt,
Muss vor seinen Wünschen sich neigen.
Gepriesen sei, gewaltiger Held!"

(5. Auftritt.) Maja, Maysuna entwickeln hier angesichts der verhängnissvollen Lage ihre einander schroff gegenüberstehenden Lebensanschauungen, Maja preist die Macht der entsagenden Liebe, Maysuna das berauschende Gefühl, das im Genusse des Ruhmes, des Glanzes, der Pracht liegt. Jedes der Mädchen sucht das andere für seine Ansichten zu gewinnen, begreiflich ohne Erfolg: hier ist keine Versöhnung möglich, der Spalt klafft immer tiefer.

(6. Auftritt.) Maja bleibt allein zurück: „Nun bin ich einsam und dem Loos verfallen, das seit Gedenken jedem Guten droht; doch mir im Herzen keimt ein selger Trost, ein Freund im Schmerz, ein holder Hoffnungsstrahl: es will die Liebe solche Prüfung haben, um sich am wohlerworbnen Heil zu laben. Die Seele bangt, nichts Eignes soll uns bleiben, kein Ort, wo sich das sorgenschwere Haupt dem mütterlichen Boden anvertraue, dem mütterlichen Arme, der seine Kinder von sich stösst. Doch ist es wahr, dass tief in Nöthen ein unnennbar Gefühl sich regt — Vertrauen auf die eigene Kraft, Vertrauen auf gerechte Sache: so mag uns bald ein Tag erstehn, nach so viel Pein, nach so viel Schmerzen. Laut aus der Seele Zweifelsnacht hör ich den Ruf des Trösters schallen: die Unschuld siegt, o habe Muth!"

(7. Auftritt.) (Der Fürst tritt auf, ihn begleiten Maysuna und Gefolge.) Der Fürst nimmt schmerzlich Abschied von der geliebten Stammeshalle seiner Väter und wendet sich dann bittend an Maysuna, sein Lieblingskind, „das in der Zeit des Glückes gejubelt und ihm um die Stirne Lorbeer geflochten", sie möge ihn jetzt in bitterer Noth nicht schnöde verlassen, sondern ihm auf dem Gange ins Elend ihre Stütze leihen. Maysuna bleibt unbewegt und lässt den Vater mit den Seinen ziehen.

(8. Auftritt.) Maysuna.

„Es weicht, es schwindet ihr Grabgesang,
Es endet die Zeit der Trauer!
Nein, immer noch hallet es fort,
Und nicht vergessen kann ich ihre Klage:
Gedanke, der mich schaudern macht,
Da Sang der Reue um verlorne Tage,
Da Lied der Kindheit scheinerfüllt. —

Hinweg! Ein heitrer Morgen bricht heran,
Die Lieder der Vorzeit leben aufs Neue,
Zum Spiel wird das Leben, das Schaffen zur Lust.
Es nahet, es kommt, es fordert Willkommen,
Es tritt in die Halle mit Siegesgewalt.
Wie die funkelnden Waffen blinken,
Ehre und Ruhm ist ihr Panier!
Froher begrüsste ich nimmer die Sonne!
Willkommnes Leben, glanzvoller Tag."

(9. Auftritt.) Asaad erscheint unter dem Jubelgeschrei seiner Krieger. Asaad schaut um sich, er fühlt sich am Ziel, doch soll als Preis des Sieges, zum Gruss dem Sieger der Besiegte nahen!

Maysuna tritt hervor und huldigt dem Todfeind der Ihrigen mit den Worten: „Verehrter Held und Sieger, sei willkommen. Wenn zwar des Fürsten

schwergetroffene Seele am fernen Saum der Wüste sich verirrt: Sieh mich, die Tochter, dir zu Füssen flehen um deine Gnade, um dein gütig Wort.“ Asaad nimmt die Knieende, von ihrer Schönheit bezaubert, in Gnaden auf, er glaubt nun endlich den Gipfel seiner Wünsche erstiegen zu haben, und in Maysuna's, des herrlichsten Weibes Armen von seinen Thaten wonnig ausruhen zu können. „Posaunen auf und auf ihr Siegsgesänge: das Ziel ist da, hellauf in Jubelton!“

Unter stürmischem Jubelchor der Krieger Asaad's und Hochrufen auf ihren Herrn fällt sonach der Vorhang.

Wir müssen es uns leider versagen, das dramatische Gedicht in all seinen Details wie bisher zu begleiten. Der Inhalt des zweiten Actes ist im Wesentlichen folgender.

(Fortsetzung folgt.)

---

**Joachim Raff.** Drei Clavierstücke, Op. 164. 1) Sicilienne. 2) Romance. 3) Tarantelle. Berlin, Bote & Bock.

Der fruchtbare Componist bietet uns in seinem Op. 164 wiederum drei charaktervolle Stücke, welche die Aufmerksamkeit der Clavierspieler um so eher verdienen, als sie dankbar und von nur geringer Schwierigkeit sind.

Die Sicilienne erhält ihren eigenthümlich-nationalen Charakter hauptsächlich durch die im ganzen Stück vorherrschende Rhythmik, die, in der Introduction bereits angedeutet, im ersten Thema (D moll) zuerst typischen Ausdruck erhält und im ferneren Verlaufe sich zu sequenzartigen Nachahmungen gestaltet, wobei einige dissonirende Zusammenklänge auf dem ersten Taktttheile (wie auf Seite 4 im vorletzten, auf Seite 5 im ersten Takte) eigenthümlich wirken. Das zweite Thema des Mittelsatzes (D dur) erscheint uns doch etwas zu einfach und durch die Reprise zu sehr in die Länge gezogen, wodurch es ermüdend wirkt.

In No. 2 besteht das eigentliche Romanzen-Thema (E moll), wenn man die buchstäbliche Wiederholung der ersten und die figurirte der zweiten viertaktigen Periode abrechnet, aus nur 8 Takten. Die Melodik desselben hat beinahe italienisch-sentimentalen Charakter und wird, dem entsprechend, im weiteren Verlaufe durch mannichfache und geschmackvolle Colaraturen ausgeschmückt. Bei seinem zweiten Erscheinen leitet das Thema in ein ziemlich dürftiges Zwischensätzchen in G dur über, dessen Motive sich mit entsprechender Steigerung weiter ausspinnen und den Eintritt des Hauptthemas in E dur im *ff* wirkungsvoll vorbereiten. (Im 1. Takte dieses E dur-Satzes wundert es uns, dass der Componist den orthographischen Fehler begangen hat, *fisis* anstatt *g*, welches sich in *fis* auflöst, zu setzen; im 2. Takte klingt die Terzenverdoppelung im Bass und in der Mittelstimme, die bei ihrer Auflösung eine sehr fühlbare Octavenfolge verursacht, hart.) Am Schlusse tritt das Thema, gleichsam ermüdet von der kurz vorhergegangenen Leidenschaftlichkeit, noch einmal in sehr ruhiger, getragener Einkleidung auf und leitet durch eine kleine Coda zum Schlusse hin. — Die Form dieser Romanze beruht mehr auf dynamischem als modulatorischem Element, nämlich auf einer tonischen und psychologischen Steigerung und Schwächung.

In der Tarantelle ist Raff in seinem eigentlichen Element. Mit einer Leichtigkeit und Frische sprudeln die Töne wie aus einem Wiesenquell und gestalten sich, ihrer eigenen Spur folgend, zu einem Ganzen, dessen Form von der Natur selbst geschaffen scheint. Sehr hübsch ist u. A. die sehr geschickte und zwanglose Verwebung der beiden Themen in doppelt-contrapunctischer Weise auf Seite 10 und 11. — Diese Tarantelle übertrifft fast die beiden anderen Stücke noch an Claviermässigkeit und ist als vortreffliche Etude zur Gleichmässigkeit, Rundung und Leichtigkeit des Anschlags warm zu empfehlen. *ß.*

---

# Feuilleton.

## Zeichen und Wunder.

Was wir Menschenkinder doch für leichtfertige Geschöpfe sind! Kaum ist der Tag des bärbeissigen, zerstörungswüthigen Kometen vorüber, so leben wir in *dulci jubilo* und in die geretteten Tage hinein, als ob wir es schwarz auf weiss hätten, dass der Kalender des Herrn Kometen mit unserem identisch sei, oder dass nicht blos Familienverhältnisse ihn gegen sein Erwarten bisher stark beschäftigten und der Zusammenstoss nicht etwa in einigen Wochen doch erfolgen könnte. Wahrlich — ich fasle nicht! Fühlt Ihr denn nicht, wie die Welt in den alten Angeln schlottert — wie sie „schlappt und überall klappt“, in ihren Nieten gelockert und ob der Zeichen und Wunder stöhnt, die da geschehen.

Ja, Zeichen und Wunder geschehen!

Dort, wo des Rheines Ufer flach geworden, liegt des Stromes grösste Stadt, die da genannt wird das heilige Cöln und der Hauptsitz ist der Jesuiten und der Wagner-Hasser. Eines Tages beschlossen die Obersten des Volkes und der Stadt, dem Herrn einen neuen Tempel zu bauen. Sie trugen Steine herbei und mühten sich eifrigst, und als der Tempel fertig war, nannten sie ihn: Theater und zogen ein mit Sang und Klang. Der Oberpriester Rabbi Hillel — Hiller wollt ich sagen — schwur sich in seinem Herzen, dass hier nur alte, ehrwürdige Kunst gepflegt und die Schwelle des Tempels nie durch den Schmutz der neudeutschen Schule verunreinigt werden dürfe. Deshalb dichtete er dem Herrn zu Lieb und dem Volke zu Trotz einen Lobgesang und nannte ihn: „Symphonischer Prolog“. In diesem symphonischen Prolog hatte er fünf Sätze zu Freud und Leid verknüpft mit Namen: 1) *Andante patetico*, zu deutsch: „Nur langsam voran“. 2) *Allegro scherzando*, zu deutsch: „Unser Vorwärtsschreiten ist nur Spass“. 3) *Appassionato*, zu deutsch: „Leidenschaftlicher Hass den Gegnern“. 4) *Ballabile*, zu deutsch: „Springen vor Zorn“ und endlich und zwar zum Schluss

5) Ouverture, zu deutsch: „Ich fange stets dort an, wo andere aufhören".

Und wie sich Rabbi Hiller auch bemühte, nur alte Musik zu componiren und jede „neue Idee" von sich fern zu halten, so geschah es doch, dass vor dem unverständigen Volke der Symphonische Prolog nicht gefallen hat, sondern ist. Die Weisen des Volkes suchen den Grund dieses unerhörten Ereignisses darin, dass Gott sein Antlitz von Rabbi Hiller deshalb abgewandt, weil er mit dem Heiligsten gefrevelt und seinem Lobgesange einen Namen vorgesetzt, welchen sonst nur die verdammte Rotte Korah, so da genannt: Fortschrittsmusiker — an die Spitze ihrer Werke zu stellen pflegen.

Und ob dieser Ungnade des Allmächtigen erhob sich innerliches Wehklagen im Lager der Rückschrittler und Jubel in dem ihrer Feinde, welche trotz dieser furchtbaren Zeichen und Wunder noch immer nicht aufhören, Gott zu versuchen, indem sie an dessen Strafgericht nicht glauben wollen und die Schuld an der Niederlage Rabbi Hiller's — lediglich der unbedeutenden, nichtssagenden Mache seines Lobgesanges zuschreiben.

Ja — es geschehen Zeichen und Wunder! Hiller durchgefallen! In Cöln durchgefallen! In seinem Cöln, allda er Stadtcapellmeister ist, und wo seine Leibwache die famose Brochure: „Das Gründerthum in der Musik" in dunkler Absicht ans Licht der Welt geschickt, selbst so dunkel, wie der Name des Verfassers. Doch — dass Dr. Mohr diese Brochure geschrieben, ist ebenso wenig Wunder, als dass selbige Herrn Paul Lindau gefallen; aber dass ein Mann wie Stade sich die Mühe nahm, über das Pamphlet zu schreiben, war zu viel Ehre für Hrn. Dr. Mohr's Stilübung; denn einerseits besitzt Stade zu wenig Derbheit, um solchen mohrschwarzen Thaten nach Gebühr zu begegnen, und andererseits ist dieser Mohr nicht mehr weiss zu waschen.

Ja — es geschehen Zeichen und Wunder!

So hat der Frauenkampf an der Berliner Oper ein eigenthümliches Ende gefunden, ähnlich dem, in welchem zwei Löwen im Kampfe sich gegenseitig aufgezehrt, sodass beide bis auf die Schwänze unsichtbar geworden. Beide kämpfenden Theile haben sich nämlich zurückgezogen. Der erste im Gefühle des an ihm begangenen Unrechtes überliess dem anderen damals freiwillig das Feld. Der andere

„In die Flucht geschlagen,
Glaubte zu jagen"

und zieht jetzt selbst als besiegt von dannen, besiegt durch den neuen Geist, durch die gewaltige Logik der Thatsachen. Das Volk ist schon einmal so starrköpfig und will an der neuen musikalischen Richtung Gefallen finden, und weil das dumme Volk aller Bekehrung nach rückwärts trotzt, so straft man es — und kehrt ihm den Rücken.

So mag das niedliche Primadönnchen gedacht haben, als es trotz der persönlichen Auszeichnungen, die ihm stets geworden, seinen bisherigen Wirkungskreis plötzlich verliess, um überseeische Begeisterung kennen zu lernen. Oder mag der Dame in Stunden einsamer Einkehr der Gedanke gekommen sein, dass die Welt selbst von einer Drehorgel hie und da ein neues Stück beansprucht und dem armen Orgelmann die Auslage macht, neue Walzen in seine alte Orgel einsetzen zu müssen? Da der Mensch jedoch einen von der Drehorgel verschiedenen Organismus besitzen soll und sein Repertoire nicht auf dem mühelosen Wege der Walzeneinsetzung vergrössern kann oder den Psalmenruf der Welt: „Singt dem Herrn ein neues Lied!" nicht verstehen will, so geht er lieber — nach Amerika.

Und Europa lässt sie ziehen, das undankbare Europa stellt keine lebendige Mauer zwischen Meer und Land, um die Enteilende nicht hindurchzulassen und das Schiff mit eiserner Hand zurückzuhalten — fällt ihr nicht deputationenweise zu Füssen — das undankbare Europa!

Doch — trösten wir uns! Noch bleibt uns der Verfasser einer neuen Parodie des „Meistersinger"-Textes: „Die Wagnersänger von Richard II.", welche, nach dem Bruchstücke zu schliessen, welches ich zu Gesichte bekam, ein reichhaltiges Inhaltsverzeichniss von Alledem ist, was der Verfasser von jenem herrlichen Texte nicht versteht. Vom Erhabenen zum Lächerlichen, also von Richard I. zu Richard II., ist nur ein Schritt.

Und die Welt jubelt nicht auf, wie sie es früher gethan, wenn sie vermeinte, dass durch derlei Dinge der Zukunftsmusik ein Schlag versetzt sei. — Die Welt lächelt kaum über derlei Mückenanstrengungen, einen Coloss zum Wanken zu bringen, — ja — es geschehen Zeichen und Wunder!

Wahrmund.

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

Wien.

(Münchener und Wiener Opernverhältnisse.)

(Schluss.)

Das hochinteressante Gastspiel Betz' fordert von selbst zu Vergleichen heraus, was uns sonst an Gästen in jüngster und halbvergangener Zeit geboten wurde, und habe ich diesfalls noch einige Daten aus der abgelaufenen Saison nachzutragen. Zu einem Engagement hat nur das auf sechs Rollen ausgedehnte Gastspiel der liebenswürdigen Prager Sängerin Frl. Bertha Dillner geführt.

Mit ihrer nicht gerade blühenden, vielmehr etwas gepressten, jedoch nicht unsympathischen Stimme, der einnehmenden Bühnenerscheinung, der tüchtigen Schule, der natürlichen Grazie im Spiel und Vortrag debutirte Frl. Dillner recht glücklich als Page in den „Hugenotten". Später bewies sie ihre Verwendbarkeit in den verschiedenartigsten Rollen: Aennchen („Freischütz"), Frau Fluth („Lustige Weiber"), Margarethe („Faust"), Zerline („Don Juan"), endlich Venus („Tannhäuser"). Frl. Dillner hat im Wesen viel Aehnlichkeit mit Sgra. Bennati [neben Sgr. Patierno voriges Jahr der glänzendste Stern der Franchetti'schen Operngesellschaft im Theater an der Wien], freilich gehört sie einer edleren Sphäre an, als die anmuthige Französin. Im Hofoperntheater gastirte Sgra. Bennati heuer viel weniger glücklich. Bei sehr anziehenden Einzelmomenten, besonders als Page Oscar im 4. Acte des Verdi'schen „Maskenball", wusste sie sich im Ganzen nicht in das deutsche Publicum zu finden und dieses nicht in sie, auch erwiesen sich Mittel und Ausbildung für eine Residenzbühne nicht recht ausreichend.

Die durch obligaten „stürmischen Beifall" ihrer zahlreichen Verehrer illustrirten Eintagsgastspiele der Frau Murska haben auch heuer nicht gefehlt; wohl nur der kehlenfertigen Kroatin zu Liebe hat man sich mit der Uebersiedlung von „Dinorah", „Nachtwandlerin" ins neue Haus so sehr beeilt; aus ästhetischen Gründen hätten hundert andere Opern den Vorzug verdient.

Gegen Schluss der Saison 1871—1872 hat sich uns einmal wieder die Berliner Primadonna Frl. Aglaja Orgeni vorgestellt, in der Absicht, sich bei unserem Publicum für ihren Wiener Misserfolg von 1866 zu rehabilitiren. Der Erfolg entsprach auch diesmal nicht den Erwartungen der Gastin.

Frl. Orgeni ist eine gut musikalische, gebildete und intelligente Dame, leidet aber bedauerlicher Weise an einem chronischen Halsübel, daher wir über ihren Gesang heuer ebenso wenig ein fixes Urtheil haben, wie 1866.

Zu der hoch aufgeschossenen, schlanken, hysterisch-blassen österreichischen Generalstochter (Frl. Orgeni heisst eigentlich v. Gregr) bildete die mit ihr Ende Juni als Gast alternirende rosenwangige, üppige Frau Friederike Grün in ihrer strotzenden Gesundheit einen ergötzlichen Gegensatz. Frau Grün errang als Elvira im „Don Juan" durch sympathische Stimme und gute Schule einen sehr hübschen Erfolg, während ihre beiden [illegible] Debuts (Elisabeth im „Tannhäuser", Selica) abfielen. [illegible] Frau Grün so viel Talent, als Naivetät und guten W[illegible]

[illegible] des Fürst[illegible]

wäre eine dramatische Sängerin ersten Ranges. Als Elisabeth zur Hälfte Salondame, zur Hälfte Soubrette (dies ihr eigentliches Gebiet), machte Frau Grün aus der Selica-Rolle ein unendliches Schlummerlied, d. h. sie sang meistentheils zum Einschlafen.

Gänzlich verunglückte einige Wochen früher das Gastspiel zweier Dresdener Wagner-Sänger, die sich draussen im deutschen Reich glaube ich eines guten Rufes erfreuen. Die HH. Jäger und Schaffganz gastirten gleichzeitig als Lohengrin und Telramund im „Lohengrin", dann noch allein Hr. Schaffganz als Wolfram im „Tannhäuser" und Tell in der Rossini'schen Oper. Beide Herren bringen schön germanische, Niemann'sche Heldengestalten mit, Hr. Schaffganz ausserdem die für Wagner so unbedingt nöthige, deutliche Aussprache. Nun sind wir über leider mit den Vorzügen der Dresdener Gäste auch fertig. Hr. Schaffganz steht durch seine complet reizlose Stimme einzig unter den deutschen Baritonisten da, auch sein Forciren und Distoniren passt nicht für uns. Hr. Jäger, in Spiel und Gesang ein unfertiger Naturalist, der nicht zwei, drei Takte rein zu intoniren vermag, kam bei seinem Wiener Debut nicht dazu, den dritten Act des „Lohengrin" zu singen*). Der Gast missfiel in den zwei ersten Acten derart, dass er sich nothgedrungen heiser meldete und nun Hr. Labatt die Partie zu Ende sang.

Von günstigem Erfolge begleitet war ein im strengsten Sinn ephemer gebliebenes Gastspiel der Pester Primadonna Frau Pauli-Markovics. Die Sängerin, von ihrem letzten Wiener Gastspiel (Juli 1867) bei uns noch in gutem Andenken, sang mit lebhaftem Beifalle die Margarethe in den „Hugenotten". Die Stimme hatte im Kärntnerthortheater kräftiger und sympathischer geklungen, im Uebrigen ist sich Frau Pauli theils gleich geblieben — im graziös-pikanten Vortrag; theils hat sie Fortschritte gemacht — in der Technik. Als Frau Pauli's Specialität erschien ein Triller von seltener Egalität und Elasticität. Dass die Sängerin ihr Gastspiel so rasch abbrach, das hatte Gott Hymen auf dem Gewissen. Frau Pauli wollte in Wien engagirt sein, aber der Operndirection durchaus auch ihren Ehegatten mit in den Kauf geben, ein harmlos Menschenkind vom Stamme derer, die der Dichter so treffend „gute Leute, aber schlechte Musikanten" nennt. Herbeck wollte auf dieses Doppelengagement begreiflich nicht eingehen; so reiste denn die Sängerin missmuthig wieder ab.

Mit Frau Pauli gastirte zugleich ein Frl. Tellini (vom Stuttgarter Hoftheater) als Valentine. Sie errang einen anständigen Achtungserfolg, den sie zur einen Hälfte dem angenehmen, gut geschulten Mezzosopran, zur anderen guten Freunden verdankte. Für Wien erscheint uns die Dame weder bezüglich der Mittel, noch deren Verwendung (es mangelt dramatisches Temperament, auch schwankt die Intonation) als eine passende Acquisition. Weitere Gastdarstellungen des Frl. Tellini (Agathe, Selica) mussten dieses Urtheil nur bestätigen.

Wie stehts endlich mit den Repertoireverhältnissen unserer Hofoper?

Das Schicksal des „Feramors", der einzigen Novität der abgelaufenen Saison, lockte nicht zur Vorführung von Werken ähnlichen, vielleicht dem verunglückten Kinde der Rubinstein'schen Muse kaum ebenbürtigen Werthes. Immerhin mag zugegeben werden, dass eine so reich dotirte, von der Theilnahme des Publicums finanziell unabhängig gestellte Bühne, wie das k. k. Hofoperntheater zu Wien, es auf „Experimente à la Feramors" wohl ankommen lassen kann. Von diesem Standpuncte aus hätte man es immerhin mit Bruch's „Loreley" oder „Hermione", Langert's „Fabiern", Verdi's „Aida", Holstein's „Haideschacht" wagen können. — Halt! entgegnet Herbeck, wir können uns nicht auf zweifelhaften Erfolg versprechende Novitäten einlassen, bevor wir nicht alle bedeutenderen älteren und bekannten Repertoirewerke aus dem alten ins neue Opernhaus hinübergeführt haben. Gerade mit dieser an und für sich unanfechtbaren Bemerkung hat aber Herbeck einen weiteren wunden Fleck seines Directionsgebahrens berührt. Gewiss sollen möglichst viele ältere „accreditirte" Werke neu einstudirt und scenirt werden, gewiss müssen diese als das Bewährte den Stock und Stamm des Repertoires jeder bedeutenderen Opernbühne bilden. Aber unerlässlich ist in dieser Neuscenirung eine gewisse ästhetische Rangordnung, und von dieser wurde bei uns — ganz äusserlichen Rücksichten zu Liebe — gar oft in schreiendster Weise Umgang genommen. Man bedenke nur, wir haben die abgeschmackte „Nachtwandlerin", die noch langweiligere „Dinorah", die derbe „Lucrezia", die verstaubte „Favoritin" auf dem Repertoire, während den edlen Meistern Gluck, Spontini, Spohr u. s. w. die Pforten des Musentempels am Ring ganz oder zum Theil verschlossen sind. Ausser den vier erstgenannten Opern sind im Verlaufe der Saison 1871–72 „Euryanthe", „Hans Heiling", „Weisse Frau", „Wasserträger", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Der Waffenschmied", die „Entführung aus dem Serail" aus dem alten ins neue Haus befördert worden; die letztgenannten fünf Opern haben die Unzulänglichkeit des neuen Operntheaters für die Spieloper neuerdings ins grellste Licht gestellt. Als nächstes neu zu scenirendes Werk ist Mozart's „Weibertreue" (Così fan tutte), als nächste Novität die grosse Shakespeare-Parodie „Hamlet" von A. Thomas (!) vorgemerkt, wie es heisst: in Folge höheren Wunsches der Intendanz, dem die Operndirection unbedingt gehorchen muss.

Sollte man es glauben, dass man in Wien noch immer sich mit fruchtlosen italienischen Opernversuchen erschöpft, die sich doch nur um einzelner besonders hervorragender Sänger und Sängerinnen willen (C. Patti, Artôt etc.) selbst dem grossen Publicum gegenüber lohnen? Da gab es von April bis Juni eine Stagione der Franchetti'schen (Bukarester) Gesellschaft im kleinen Strampfer-Theater unter den Tuchlauben (früher Concertlocal des Musikvereins). Die Gesellschaft kam gänzlich zur Unzeit: zu früh, indem die Ohren der Italianissimi noch von den Nachtigallentönen der Patti widerhallten, zu spät im Hinblick auf das eben eingetretene prachtvolle Frühlingswetter.

Hr. Franchetti brachte ausserdem zwar in Hrn. Patierno (dem seit den vorjährigen Vorstellungen im Wiednertheater berühmten Riesentenor) das Wunderthier mit, mit welchem eine italienische Stagione lebt und stirbt. Aber wie viel büsste dieser in grossen Räumen so hyperkräftige Magnet an Anziehungskraft in dem kleinen Theater ein! Da man von dieser Colossstimme nie ein *piano* vernahm, fehlte bald jeglicher Maassstab auch für das effectvollste *forte* und *fortissimo*. Die übrigen Mitwirkenden der Franchetti'schen Gesellschaft waren die im italienischen Sinne sehr gut geschulte, aber herzlich uninteressante Primadonna Sgra. Fossa, die distonirende Altistin Sgra. Gruytz, der tüchtige Bassist Milesi und der treffliche Bariton Bertolasi, der einzige echt dramatische Sänger der Strampfer'schen Stagione. Man gab die Opern „Ernani", „Trovatore", „Traviata", „Lucia", „Othello", „Mosè". Der Besuch der einzelnen Vorstellungen war trotz aller journalistischen Reclame ein äusserst mässiger, das Auditorium aber extrem enthusiastisch.

Der Dirigent, Capellmeister Sulzer (Sohn des greisen israelitischen Cantors), leistete mit dem ihm unterstehenden Materiale das Möglichste. Ein gewisser Zug war dem Ensemble nicht abzusprechen. Aber mit den Details stands freilich arg genug. Der Chor erinnerte consequent an die rührenden Gesänge unserer Mariazeller Wallfahrer, im Orchester bemerkten wir ein paar Herren, die absolut — die Takte nicht zählen konnten.

Noch kläglicher gestaltete sich der Versuch des Hrn. Meynadier (Leiter einer voriges Jahr im Wiener Carl-Theater, heuer im Wiedner-Theater gastirenden französischen Vaudeville- und Operettengesellschaft), mit einer Florentiner Truppe eine dritte italienische Stagione im Carl-Theater zu arrangiren. Bei der Armuth an Novitäten heiteren Genres besserer Richtung in der italienischen Opernlitteratur wurde das Debut der Florentiner Gesellschaft gerade mit einem solchen Werke von Publicum und Kritik wohlwollend begrüsst. Dennoch erhielten sich diese „Educande di Sorrento" von Em. Usiglio, der die Aufführungen selbst dirigirte, nicht über dem Wasser. Man fand das Sujet verzopft, die Musik melodiös, aber ohne alle Originalität, das Zusammenspiel gerundet, die Solisten aber (einen einzigen Bariton abgerechnet) gar zu secundären oder eigentlich tertiären Ranges.

Schon die zweite Reprise der Oper spielte vor leeren Bänken.

*) Es ereignete sich der in den Wiener „Lohengrin"-Aufführungsannalen unerhörte Fall, dass nach dem zweiten Acte sich keine Hand rührte, vielmehr tiefe Stille im Hause eintrat. „Im düsteren Schweigen richtet Gott"; die Textesworte kamen uns unwillkürlich in den Sinn.

Damit war das Schicksal des Unternehmens selbst entschieden. So geräuschlos die sangeslustigen Fremdlinge in Wien erschienen waren, so rasch und spurlos waren sie eines schönen Tages auch wieder verschwunden. Weder Kenner noch Laien weinten ihnen eine Thräne nach. Dr. Th. Helm.

## Bericht.

**Dresden.** Nun der Sommer zur Neige geht, ist der Erste, der die Musikwelt alarmirt — Ullman. Oder doch nicht eigentlich die „Musik"-Welt, vielleicht nur jene Schaaren gelangweilter Menschen, denen jedes Mittel recht ist, sich zu zerstreuen, sich zu unterhalten. Ihnen dient die Musik etwa wie eine Spazierfahrt oder ein Kuchenessen. Diese Musik soll nicht aufregend sein, sondern kurzweilig. Ihr eifrigster Förderer ist Hr. Ullman. Er citirt für die Fördersamkeit seines Unternehmens Hrn. E. Hanslick. Fatal für Letzteren, aber noch lange kein Beweis. Ebensowenig beweist es für ein gutes Ensemble, wenn „sieben berühmte Künstler" ein Septett vorführen. Die individuelle Uebereinstimmung und Bildungsgleichheit ist bei Künstlern, die sich nie zuvor gesehen, sehr problematisch. Aber gar nicht problematisch ist: was Hr. Ullman eigentlich will. Diesmal bekennt er Farbe: im 3. Theil wird comédisirt. Bei dieser Sorte Musikpflege bedarf es weiter keiner Polemik. Möge endlich der bessere Theil des Publicums sich besinnen. Es ist unserer wirklich nicht würdig, jetzt, nach dem Jahre 1870, noch jene eitlen Thorheiten den Parisern nachzuleben, die dem deutschen Charakter und dem deutschen Kunstverständnisse im Grunde fremd sind. — Die auftauchenden Concertannoncen bieten noch nichts Bemerkenswerthes. Nur das Programm der Hofpianistin Mary Krebs — die diesen Winter nicht wieder nach Amerika geht — ist hervorragend: Schumann's Clavierconcert und Beethoven's Tripelconcert mit der k. Capelle. Die Symphonieconcerte der letzteren sollen dieses Jahr etwas fortschrittlicher ausfallen. Wir werden sehen. — Ereignissvoll ist der Eintritt des Hrn. E. Schuch als k. Musikdirector bei der Oper. Er hat gestern erstmalig den „Lohengrin" dirigirt. Ausser H. v. Bülow macht ihm diese Leistung schwerlich Jemand nach. Sichere Klarheit und Festigkeit nicht nur — denn diese Dirigententugenden hatte er bei dem Gastspiel der italienischen Oper hinlänglich bewiesen —, sondern vor Allem das liebevolle Erfassen des Kunstwerkes, die zarte Schmiegsamkeit in die subtilsten Intentionen des Autors, und im Affect die Uebertragung der eigenen Begeisterung auf das Orchester und das Publicum, all dies machte einen höchst sympathischen Eindruck, und es mögen Viele aufathmend eine endlich entsprechende Auffassung des Wagner'schen Musikdramas hierselbst empfunden haben. Das Verdienst wird gesteigert durch die recht mittelmässigen Kräfte bei der heutigen Aufführung. Frl. Orgeni ist keine Elsa. Ihr gezieres, der poetischen Intuition baares Wesen, die dünne, nirgend üppig hervorquellende, sondern eben nur virtuos ausgenutzte Stimme, lassen keine Illusion aufkommen. Frl. Nanitz muss die Ortrud sehr punctiren. Frau Kainz-Prause, die endlich dankenswerth entschlossen die Ortrud studirt hatte, sang nicht — wegen (kaum glaublich!) eines nicht erhaltenen neuen Kleides. Die übrigen Partien überschritten das Mittelgute nicht. Hrn. Jäger's Lohengrin ist eine prächtige Erscheinung fürs Auge. Auch phrasirt er das Wagner'sche Recitativ geschickt und mit guter Aussprache. Aber er detonirt recht häufig und ist nach meiner Meinung zu breitspurig und matt in der Exstase. Die grausam ungeschickten Striche in dieser Oper sind noch geblieben. Hr. Schuch wird sich hoffentlich einigen Milderungen unterziehen. Einen Takt aber möchte ich der Vergessenheit entreissen: ein reizendes Pröbchen wie — „gestrichen" — wird. Seite 152 des Clavierauszugs heisst es bei Wagner:



Da nun der Chor „Welch ein Geheimniss" wegbleiben sollte, des Königs Einsatz S. 162 aber in F steht, so hat „Wer" folgenden Takt hineincomponirt:




Der die Stimmung textlich charakterisirende Chor darf nicht wegbleiben. Wenn aber, so fände sich doch wohl ein um etwas Weniges geistvollerer Uebergang nicht allzuschwer.

L. H.

## Concertumschau.

**Borna.** Am 4. Sept. Concert des Seminars unter Leitung des Oberlehrers Hrn. Sachse: „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, „Scenen aus der Frithjofsage" von M. Bruch (Ingeborg — Frl. Gutzschbach aus Leipzig, Frithjof — Hr. Zehrfeld von ebendaher), Sopranlieder von Rubinstein und Taubert (Frl. Gutzschbach).

**Breslau.** Concerte der Bilse'schen Capelle vom 8. bis 11. Sept. im Springer'schen Saale: „Sommernachtstraum"-Musik von Mendelssohn, „Im Walde", Symphonie von J. Raff, Symphonien in Cmoll von Beethoven und in Dmoll von Schumann, Andante aus dem Bdur-Trio, Op. 97, von Beethoven (orchestrirt von Liszt), Gesangscene von Spohr (Hr. Lüstner), Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt (orchestrirt von Müller), Ouverturen zu „Oberon" von Weber, zu „Leonore" (No. 3) von Beethoven und zu „Tannhäuser" von Wagner etc. — 1. Generalversammlung des Schlesischen Diöcesan-Cäcilien-Vereins mit zwei am 11. Sept. in der Sandkirche abgehaltenen Musikaufführungen. a) Vormittags. 3. Messe von J. L. Hasler († 1610), Lauretanische Litanei von Cornazzano. b) Nachmittags: Fuge in Esdur für die Orgel von Seb. Bach, „Adoramus te, Christe" von Aloys Kothe, „Ave Maria" von M. Brosig, „Miserere mei", Falso bordone von Fr. Witt, „Lauda anima" von M. Hauptmann, „Deus noster", achtstimmig von C. Aiblinger, fünfstimmiges Choralvorspiel für 2 Claviere und doppeltes Pedal von Seb. Bach, „O bone Jesu" von Palestrina (1524–1594), „Misericordias Domini", achtstimmig von Fr. Durante (1684–1755), Deutsches Kirchenlied: „Ich glaub an Gott in aller Noth", harmonisirt von B. Kothe, „Improperia" von Vittoria (1540–1610), „Angelus Domini" achtstimmig von Casciolini (Anfang des 18. Jahrhunderts), Fuge für Orgel nach einem Thema von Rink bearbeitet von M. Brosig. — Symphonieconcert der Lüstner'schen Capelle am 6. Sept.: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverturen von Gade („Nachklänge an Ossian"), Beethoven (No. 3 zu „Leonore") und A. Reissmann (zu Schiller's „Wilhelm Tell") etc.

**Freiburg i. B.** Musikalische Aufführung des Cäcilien-Vereins unter Leitung der HH. F. X. Witt aus Regensburg und Joh. Diebold am 5. Sept.: a) Vormittags in der St. Martinskirche: Sechsstimmige Festmesse von F. X. Witt. b) Abends im Saale des kath. Vereinshauses: „Surrexit pastor bonus", sechsstimmiger Chor von Orl. di Lasso, Lamentation, vierstimmiger Chor von F. X. Witt, „Mein gläubig Herz", Sopransolo von Bach, „Salve Regina", vierstimmiger Chor von Hauptmann, „Ave Maria", Solo und Chor von C. Greith, „Ich danke dir, Herr mein Gott", Basssolo und Chor aus „Paulus" von Mendelssohn, „Herr Jesu Christ", vierstimmiger Chor von Töpler, „Veritas mea", Duett für Tenor und Bass von F. X. Witt, „O Domine Deus", Chor von G. E. Stehle, „Ecce quomodo moritur justus" von Handl, „Te Deum", achtstimmiger Chor von F. X. Witt.

**Königsberg i. d. N.** Gesangvereinsconcert am 2. September: Militairsymphonie von Haydn, Jubelouverture von Weber, Bruchstücke aus „Comala" von Gade, Chöre von J. Wiegers und Möhring etc.

**Magdeburg.** Grosse Musikaufführungen des Kirchengesangvereins und der 2. Liedertafel unter Leitung des Hrn. Musikdirector Rebling (als Concertmeister fungiren die HH. Uhlrich aus Sondershausen und Beck aus Magdeburg) und unter Mitwirkung der Solisten Frau Otto-Alvsleben aus Dresden, Frl. Breidenstein aus Erfurt, der HH. F. Rebling aus Leipzig, v. Milde aus Weimar, Fr Grützmacher aus Dresden (Violoncell) und Hankel aus Dessau (Harfe). Am 13. Sept.: „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt. Am 14. Sept.: Huldigungsmarsch von R. Wagner, Violoncellconcert von Schumann, Schlussscene aus den „Meistersingern" von R. Wagner, 9. Symphonie von Beethoven.

**Sebnitz.** Concert der HH. José J., Nicasio und Manuel Jimenez aus Trinidad de Cuba unter Mitwirkung der zehnjährigen Pianistin Elisabeth Ziegenbalg aus Leipzig: Cmoll-Trio von Mendelssohn und verschiedene Pianoforte-, Violin- und Violoncellstücke. Mit besonderem Interesse wurden die Vorträge der jugendlichen Pianistin entgegengenommen, welchen nach einem dortigen Bericht künstlerische Vollendung in der Ausführung und musikalisches Verständniss inne wohnten, sodass man dem Kinde eine bedeutende Zukunft prophezeihen könne.

**Wiesbaden.** Fünftes Administrationsconcert: Ouverture zum „Fliegenden Holländer" von Wagner, Cdur-Phantasie von Schubert-Liszt und Tarantella für Pianoforte von Liszt (Frau Hallwachs-Heintz), Gesangvorträge der Frau Trebelli und des Hrn. Gura, Violinvorträge des Hrn. Wilhelmj (1. Satz des Beethoven'schen Concertes, Albumblatt von R. Wagner-Wilhelmj etc.).

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Im Opernhause sang am 6 d. M. Frau Artôt-Padilla die Titelrolle in Gounod's „Margarethe". Hr. Theodor Formes beabsichtigt aus dem Hofopernverbande auszutreten. — **Cassel.** Das unlängst erwähnte Gastspiel des Hrn. Müller aus Wien gab Gelegenheit, den tüchtigen Sänger in den Opern „Postillon von Lonjumeau", „Wilhelm Tell" und „Hugenotten" zu hören. — **Darmstadt.** Die Vorstellungen im Interimstheater begannen am 8. September mit Wagner's „Tannhäuser". — **Dresden.** Am 3. d. M. wiederholte Frl. Orgeni nochmals ihre Interpretation der Senta-Partie und liess am 7. die Elsa folgen. Dieser Tage begann im Herminia-Theater die Strampfer'sche Operettentruppe aus Wien eine Reihe von Gesammtgastdarstellungen. — **Frankfurt a. M.** Frl. Prochaska setzte ihr Gastspiel am 1. d. M. als Regimentstochter fort. — **Hannover.** Die für die hiesige Bühne engagirte Sängerin Frl. Therese Singer ist contractbrüchig geworden und bleibt, angeblich zur Fortsetzung ihrer Gesangstudien, in Italien. Am 2. d. M. gastirte hier Frl. Jona aus Berlin als Agathe im „Freischütz". — **Paris.** Frau Marie Sass wird erst vom October 1873 ab wieder an der Grand Opéra auftreten; sie hat während October und November in Madrid und vom December 1872 bis März 1873 in Rom ihren contractlichen Verpflichtungen nachzukommen. — **Weimar.** Die Wintersaison des Hoftheaters ist am 8. d. M. mit den „Hugenotten" eröffnet worden. — **Wien.** Der zufällig hier anwesende königl. preuss. Hofopern- und Kammersänger Hr. Theodor Wachtel ist von der Hofoperndintendanz für ein kurzes Gastspiel gewonnen worden. Der Sänger eröffnete dasselbe am 3. d. M. mit dem unumgänglichen „Postillon" und liess am 6. den Arnold in „Wilhelm Tell" folgen. Zunächst ist noch eine Wiederholung des „Postillon von Lonjumeau" in Aussicht genommen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 7. Sept.: „Adoramus" von Giuseppe Corsi (1667); „Jauchzet dem Herrn", Motette von Mendelssohn. Nicolaikirche am 8. Sept.: „Heilig" von Spohr. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 18. Aug.: „Nach dir, o Gott, verlanget mich", Psalm von Goudimel; „Lob, Ehr und Preis sei Gott" von Joh. Crüger. Am 25. Aug.: Choral „Wach auf mein Herz, und singe", bearbeitet von H. Giehne; „Gott Vater, dir sei Preis", Chor von H. Giehne. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 8. Sept.: „Schlusschor („Suche den Herrn von ganzem Herzen") aus dem Oratorium „Absalon" von Fr. Schneider. St. Jacobikirche am 8. Sept.: „Herr, höre mein Gebet, vernimm mein Flehn", Chor a capella von M. Hauptmann. — **Dresden.** Frauenkirche am 7. Sept.: Orgelfuge in Gmoll von Mozart; „Gott, man lobt dich in der Stille", Motette von X.; Pastorale in Gdur für Orgel von Hermann Schellenberg; „Herr, hilf tragen", Motette von E. F. Richter. Am 8. Sept.: „Bringet dem Herrn, Söhne der Grossen, Ruhm und Triumph", Cantate von Zumsteeg. — **Weimar.** Stadtkirche am 8. Sept.: „Warum betrübst du dich, mein Herz", Motette von Kühmstedt. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 8. Sept.: Messe in B nebst Einlagen von Andreas Bibl. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 8. Sept.: Festmesse von Franz Schubert mit Einlagen von Krall und Randhartinger. Dominicanerkirche am 8. Sept.: Credo-Messe von Mozart mit Einlagen von L. Rotter und Donizetti. K. k. Universitätskirche am 8. Sept.: Messe in C von R. Führer mit Einlagen von Rotter und Mozart. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 8. Sept.: Messe in C von L. Mozart (Vater) mit Einlagen von Jos. Haydn und Bernhardt. St. Salvatorkirche am 8. Sept.: „Ave Maria" (deutsch) von Gounod; „Tantum ergo" von Horak. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 8. Sept.: Messe von J. Haydn mit Einlagen von Stadler und X.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. September.)

**Leipzig.** Stadtth.: 1. Waffenschmied; 4. Regimentstochter; 7. Hamlet. Franzius-Th. in Gohlis: 1. u. 3. Pariser Leben; 2. Schöne Galathea; 4. u. 6. Weisse Dame. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 3. Tannhäuser; 4. Freischütz; 6. Margarethe. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1. Schöne Helena; 2. u. 4. Blaubart; 3. Grossherzogin von Gerolstein; 5. Fritzchen und Lieschen; 6. Hanni weint, Hansi lacht; 7. Urlaub nach dem Zapfenstreich. — **Bremen.** Stadtth.: 1. Hugenotten; 3. Czaar und Zimmermann; 6. Don Juan. — **Breslau.** Lobe-Th.: 4. Fritzchen und Lieschen. — **Cöln.** Stadtth.: 2. Figaro's Hochzeit; 4. Freischütz; 6. Troubadour. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 1. Templer und Jüdin; 3. Fliegender Holländer; 7. Lohengrin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 1. Regimentstochter; 4. u. 6. Pyramus und Thisbe (Ludwig Gellert). — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Lohengrin; 2. Troubadour; 3. Freischütz; 4. Zauberflöte; 5. Barbier von Sevilla; 6. Jüdin; 7. Fra Diavolo. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Hugenotten; 2. Freischütz; 5. Czaar und Zimmermann. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Guido und Ginevra (Halévy); 4. Regimentstochter. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 5. Waffenschmied. — **Prag.** Neustadt Th.: 1. Tromb al Kazar (Offenbach); 3. Martha; 6. Fliegender Holländer. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 1. Fliegender Holländer; 3. Mignon; 5. Krondiamanten. — **Wien.** K. k. Hofoperth.: 1. Fidelio; 2. Prophet; 3. Postillon von Lonjumeau; 5. Mignon; 6. Wilhelm Tell; 7. Tannhäuser. Carl-Th.: 1. Meisterschuss von Pottenstein (G. v. Zaytz); 2. u. 4. Fleurette; 3. u. 6. Prinzessin von Trebisonde; 4. Erwachen des Löwen (Brandl). Theater an der Wien: 6. und 7. Die Pilger (Max Wolf).

## Journalschau.

Echo No. 36. Ein neues wichtiges Choralwerk (das von F. A. L. Jacob und E. Richter herausgegebene „Reformatorische Choralbuch" etc. betr.). — Berichte, Nachrichten und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 36. Uebersichtliche Beurtheilung der Pianofortecompositionen von Chopin, als Prodromus eines kritischen Katalogs seiner sämmtlichen Werke. Von W. v. Lenz. — Recensionen (Compositionen von B. Scholz [Op. 29], E. Frank [Op. 3], O. Weber [Op. 3] und R. Volkmann [Op. 67], sowie von C. G. P. Grädener verfasste Clavierbegleitung zu sechs Violoncellsonaten von Bach und von A. W. Gottschalg herausgegebene Dr. J. Töpfer'sche Choralstudien). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 37. Besprechungen (Compositionen von Dr. O. Bach [Op. 21], B. Hopffer [Op. 12], F. Wüllner [„Die Flucht der heiligen Familie"], C. Goldmark [Op. 19] und J. Haydn [Ouverture]). — Nachrichten und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 8. „Tonkunst". Gedicht von L. F. D. Schubart. — E. J. Hentschel. Musikalisches Charakterbild. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes.

### Musikalische Kannegiesserei.

Didaskalia (in einem Bericht über den Eröffnungsabend des neuen Cölner Stadttheaters mit Bezug auf C. M. v. Weber's Jubelouverture):

„Nach einer kleinen musikalisch-patriotischen Ohrfeige, die uns die Instrumentalisten durch die Verflechtung der preussischen Volkshymne in den Schluss des Weber'schen Werkes ertheilten, rollte der Vorhang in die Höhe" etc.

Süddeutsche Presse (bei Besprechung des neulichen Concertes der Musikalischen Akademie in München):

„Bezüglich der Eröffnungsnummer: „Eine Faust-Ouverture" von R. Wagner sind und bleiben die Meinungen getheilt, zumal man es unterlassen hatte, das allerdings für ein musikalisches Programm ungünstig gewählte Fragment aus dem zweiten (?) Theil von Goethe's „Faust" beizusetzen; es sind nur sechs Zeilen und lauten:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen.
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst."

So aber „gibt sich die grosse Masse der Zuhörer Betrachtungen hin über Ostermorgen, Höllenspuk, Liebestündelei zwischen Faust und Margarethe, über das störende Eingreifen Mephisto's, weil sie das zum Vorwurf erwählte Motto nicht kennen und dadurch bei jeder neu eintretenden Periode des Stückes neuen Täuschungen gegenüberstehen."

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In der „Cölnischen Z." befand sich vor Kurzem folgendes, keines weiteren Commentars bedürfende, dabei durch ein ganz unbegründetes Gerücht hervorgerufene Geständniss des Hrn. Dr. F. Hiller: „An die Redaction der „Cölnischen Zeitung". Ihr geehrter Localberichterstatter spricht von dem Muthe des Hrn. Richard Wagner, bisher „in das Lager seiner Gegner" kommen zu wollen. Nichts wäre weniger heldenmüthig. Seit Jahren werden „Tannhäuser" und „Lohengrin" hier mit Beifall aufgeführt, und der Componist kann einem vollkommenen Triumphe mit der grössten Sicherheit entgegensehen. Da man jedoch mir seitens der Partei die Ehre erzeigt, mich als Gegner zu betrachten und als solchen die Acht über mich verhängt (ich leugne auch keineswegs, dass der grössere Theil dessen, was Hr. Wagner schreibt, componirt, unternimmt, mir sehr zuwider ist), so muss ich doch bemerken, dass ich seine Concert-Compositionen (Ouverture zu „Faust", Kaiser-Marsch, auch das Vorspiel zu den „Meistersingern") in vortrefflichen Aufführungen dem Publicum vorgebracht habe. Hrn. Wagner eines seiner Werke dirigiren zu sehen, muss seine Gegner wie seine Anhänger interessiren, umsomehr, als er sich hierzu eines Taktirstabes und nicht deutscher Prosa bedient. Hochachtungsvoll und ergebenst Capellmeister Dr. Ferdinand Hiller."

* In den grossen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien ist Orgelbaumeister Ladegast aus Weissenfels eingezogen, um mit seinen Gehilfen eine 52 klingende Register zählende Orgel aufzustellen.

* Wien wird während der Weltausstellung neben der regulären Hofoper und der, wie bereits gemeldet, im Prater zu errichtenden Bühne auch noch eine glänzende italienische Oper (mit Frau Artôt-Padilla als Primadonna) erhalten.

* Wagner's „Rienzi" soll am 16. Sept. in ganz neuer Besetzung dem Dresdener Publicum vorgeführt werden.

* Die Berliner Hofopernintendanz beabsichtigt Verdi's „Aïda" zur Aufführung zu bringen.

* Die neue komische Oper „Pyramus und Thisbe" von Ludwig Gellert ist am 4. d. M. im Frankfurter Stadttheater zum ersten Mal in Scene gegangen und beifällig aufgenommen worden.

* Der Tenorist Duprez hat neuerdings eine Oper, „Zephora" betitelt, componirt, welche er am Brüsseler Théâter de la Monnaie zur Aufführung zu bringen hofft.

* Im Laufe dieses Herbstes wird auf der Braunschweiger Hofbühne eine neue, von Heinrich Lindau gedichtete und von Franz Abt in Musik gesetzte Operette zur Aufführung gelangen.

* Eine neue dreiactige Operette, „Die Pilger" von Max Wolf, ging am 6. d. M. im Wiener Theater an der Wien zum ersten Mal in Scene.

* Frau Lucca ist, wie jetzt allgemein berichtet wird, wirklich nach Amerika abgedampft. Man will behaupten, dass sie in dem Engagement mit dem amerikanischen Impresario Gelegenheit findet, sich ein Vermögen von 170,000 Thlr. zu ersingen. Ihr Contractbruch in Berlin wird deswegen natürlich nicht ungeschehen gemacht. — Die „New-Yorker Musik-Zeitung" bereitet schon durch mehrere Nummern hindurch die Amerikaner auf das mit der Ankunft der Lucca bevorstehende Ereigniss vor. Gewagt finden wir die Behauptung des betr. Enthusiasten, dass sich diese Sängerin einen Rollenkreis geschaffen habe, „wie man noch bei keiner anderen Sängerin ihn vorher jemals gefunden hatte". Im Gegentheil ist das Repertoire derselben von jeher nur eng begrenzt gewesen, und die „N.-Z." bemerkt ausserdem noch ganz richtig, dass es nicht einmal immer das Beste war, „das sich ihres allmächtigen Schutzes erfreute". Der Verlust für Europa ist wahrhaftig zu ertragen, auch wenn die von den Berlinern verhätschelte Sängerin nie wiederkehrte.

* Das Kaiser Franz-Musikcorps unter Leitung des Hrn. Saro hat sich nach seiner Mitwirkung bei dem Bostoner Musikkrawall durch eigene Concerte noch 48,000 Thlr. verdient. Wenn man weiss, dass in solchen Fällen die Einnahme derart auf Theilung geht, dass auf den Dirigenten drei Theile kommen, dessen Untergebenen nur je ein Theil zufliesst, so klingt es geradezu unglaublich, dass Hr. Saro, wie die „D. M.-Z." des Näheren mittheilt, nachträglich das Doppelte des Ueblichen nicht blos beansprucht, sondern schliesslich auch erhalten hat. Unter solchen Verhältnissen verlohnt es sich natürlich, in Amerika vorübergehend den Dirigentenstab zu schwingen.

* „Echo" legt sich jetzt auf Cultivirung des Witzes. Es bemerkt zu der Mittheilung, dass Hr. Vogl in München anlässlich der Secularfeier der Universität in Anerkennung seiner Darstellung des Lohengrin eine prachtvoll geschnittene Pfeifenspitze mit der Figur des Schwanenritters vom König erhalten habe: „Da dürfte der weisse Schwan bald schwarz anlaufen".

* Prof. Pruckner in Stuttgart scheint nach der heutigen Anzeige der Direction des dortigen Conservatoriums, in welcher er als Lehrer während des n. Wintersemesters mit aufgeführt ist, von seinem früheren Project, ganz nach Amerika überzusiedeln,

zum Gewinn des in Rede stehenden Institutes wieder zurückgekommen zu sein.

* Impresario Ullman beginnt seinen dieswinterlichen Concertzug am 8. Oct. in Posen.

Joseph Gungl concertirt mit seiner 60 Mann starken Capelle seit dem 5. d. M. in Berlin.

* Charlotte Patti ist nach Amerika abgereist, um daselbst mit Mario eine von Max Strakosch arrangirte Kunsttour zu unternehmen.

* Der neue Musikdirector an der Dresdener Hofoper, Hr. Schuch, den man bisher hauptsächlich als Dirigent italienischer Opern preisen gehört hatte, fand kürzlich in einer Aufführung des „Lohengrin" Gelegenheit, sich nun auch Lorbeeren für das Dirigiren eines echt deutschen Werkes zu gewinnen, und verweisen wir die Interessenten auf das Urtheil, welches bez. dieser Directionsleistung unser geschätzter Hr. Hartmann in seinem heutigen Bericht ausspricht.

* Dr. O. Paul, der 1. Herausgeber d. Blts., ist zum ausserordentlichen Professor in der philosophischen Facultät an der Universität Leipzig ernannt worden.

**Auszeichnung.** Der Herzog von Meiningen hat dem Musikalienverleger C. F. Kahnt in Leipzig „in Anerkennung seiner Verdienste um Förderung der Musik-Kunst" das Prädicat „herzogl. sachsen-meiningenscher Commissionsrath" verliehen.

**Gestorben.** G. Hasselmans, ein gut accreditirter Violinist und Harfenspieler im Haag, starb kürzlich daselbst. — In Neapel segnete der Tonsetzer R. Giannetti vor Kurzem das Zeitliche. — In Turin ist die Sängerin Rosina Feltri-Spalla gestorben. — Die seit längerer Zeit pensionirte k. preuss. Hofopernsängerin Frau Caroline verw. Seidler, geb. Wranitzky, ist dieser Tage im Alter von 78 Jahren in Berlin gestorben. — Am 20. August starb in Amerika der seiner Zeit bei der Römischen Concurrenz preisgekrönte Componist Eugène Prevost.

**Berichtigungen.**

In der vor. No. ist S. 580, Sp. 1, 4. Z. v. u. „mit welchen" in „mit welchem", S. 580, Sp. 2, 9. u. 10. Z. v. o. „zu einem Ring" in „um einen Ring", dieselbe Sp., 28. Z. v. o. „sentimalisch-bedeutsamen" in „sentimentalisch-bedeutsamen", S. 581, Sp. 2, 2. Z. v. u. „Melodisch" in „Melodist" und S. 582, Sp. 2, 6. Schriftz. v. u. „respectivische" in „perspectivische" zu corrigiren.

## Kritischer Anhang.

**Anton Krause.** Drei instructive Sonaten für Pianoforte und Violine, Op. 23. No. 1 22½ Sgr. No. 2 1 Thlr. No. 3 27½ Sgr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

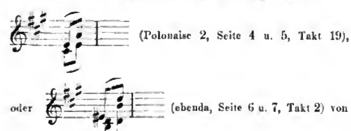
Als technisch beide Spieler fördernde und namentlich das exacte Zusammenspiel derselben übende Studien können diese Sonatinen beim Unterricht wohl verwendet werden. Dass jedoch Kinder die Stücke gern spielen werden, möchten wir bezweifeln, da bei den letzteren Mangel an melodischem Fluss und überhaupt eine gewisse Reizlosigkeit nicht abzuleugnen sind. B. . . . u.

**Hans Schläger.** Nachtstück für Viola (oder Violoncell) mit Begleitung des Pianoforte, 32. Werk. 1 Fl. Wien, Carl Haslinger.

Ein wenig bedeutendes Werk, dem wir keinen Reiz abgewinnen können. B. . . . u.

**A. Saran.** Drei Polonaisen für Pianoforte zu vier Händen, Op. 3. (Neue Ausgabe in einem Heft.) 25 Ngr. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Ansprechende, prätentionslose Musik, deren leichte Ausführbarkeit der Verbreitung der Stücke nur förderlich sein kann. Der Satz ist im Ganzen streng claviermässig; nur vor Stellen wie die unter zwei Spieler vertheilten Terzengänge im Trio der zweiten Polonaise wolle sich der Componist in Zukunft hüten: es ist unklug, die Hände der beiden Spieler einander so nahe zu bringen; am wenigsten aber werden Bindungen wie




zwei Spielern sauber ausgeführt werden. — Ein paar harmonische Unschönheiten in den Stücken sind leicht zu beseitigen: so ziehen wir in Polonaise 3, Seite 8, Takt 7 und 28 als zweites Achtel der rechten Hand ein *c* dem dort stehenden *des* vor; ferner würden wir in Polonaise 2, Seite 6, Takt 11 (vielleicht auch schon in Takt 9) auf dem letzten Viertel lieber Fismoll statt Fisdur lesen. Schliesslich sei als Druckfehler noch ein vergessenes, in Polonaise 1, Seite 6, Takt 22 zum letzten Achtel der linken Hand gehöriges Quadrat (*a* statt *as*) erwähnt. B . . . . u.

**Emil Krause.** Variationen über ein eigenes Thema für das Clavier, Op. 31. 25 Ngr. Hamburg, Fr. Schuberth.

Das Beste an diesem Opus ist noch das Thema, welches melodischen Fluss und Stimmung hat, wenn auch dessen harmonische und Accord-positionelle Einkleidung schon etwas zu sehr ausgebildet und gekünstelt ist. In den Variationen vermissen wir vor Allem selbständig ausgeprägten Charakter: das Figurenwesen darin ist ein rein äusserliches Beiwerk, welches nicht allein, wie es doch sein müsste, jeder Variation einen eigenthümlichen Charakter nicht verleiht, sondern welches man im Gegentheil lieber hinwegwünschen möchte, damit das Thema besseren Raum gewänne, sich in seiner ursprünglichen Gestalt zu präsentiren. Bei keiner Variation begreift man recht, warum sie da ist und was sie aussprechen will, wenn auch die technische Mache im Ganzen genommen nicht übel gerathen ist. Oo.

**J. P. Gotthard.** Gavotte für Pianoforte. 10 Ngr. Wien, J. P. Gotthard.

In diesem kleinen Stück hat der Componist altmodischen Stil und moderne Mittel glücklich zu vereinigen gewusst, und wie uns dünkt, war dies seine Absicht bei der Composition desselben. Die Themen sind einfach und gefällig, Form und Factur sehr geschickt. Da in diesem Stücke den verschiedensten Anschlagsnuancen Rechnung getragen ist, so würde es sich vortrefflich als Anschlags- und gleichzeitig als Vortragsétude eignen. Oo.

**Emanuel Kronach.** 3 Phantasiestücke (Notturno, Capricietto, Marcia triomfale) für Pianoforte, Op. 6. No. 1 und 3 à 15 Ngr. No. 2 10 Ngr. Leipzig, C. F. Kahnt.

Trotz mancher ansprechenden Einzelnheiten vermissen wir in diesen sogenannten Phantasiestücken vor Allem Sichtung und Concentrirung der Gedanken, sodann proportionelles Ebenmaass hinsichts ihrer formellen Behandlung. Es scheint, als habe der Componist absichtlich Alles niedergeschrieben, was ihm die Laune eingegeben, wodurch die Stücke etwas Zerfahrenes, keineswegs etwas „Phantastisches" erhalten haben. Auch die Charakteristik ist keine concentrirte. Im Notturno, dem übrigens bestgearbeiteten unter diesen Stücken, hat der Mittelsatz (Poco più agitato) beinahe leidenschaftlichen Charakter und bewegt sich (kleine *diminuendo*-Nuancen abgerechnet) 4 Seiten lang in ununterbrochenem *forte*. Im Capricietto hat der Componist die Caprice gehabt, recht viele Accente anzubringen, die ebenso gut wegbleiben konnten, wenn nicht gerade sie allein es wären, die das capriciöse Element darin vertreten sollen, ohne deshalb das ganze Stück zu einem Capricietto zu machen. Im dritten Stücke, Marcia triomfale, bietet der Hauptsatz weder etwas Triumphartiges, noch das Mittelsätzchen (Tranquillo e grazioso) etwas sonderlich Graziöses. — Die äussere Factur dieser Stücke, namentlich des Notturno, kann man — die formelle Behandlung abgerechnet — geschickt nennen. Oo.

---

**Ludwig Scherff.** „Die Rose von Bacharach". Romantische Oper in drei Acten. Daraus einzeln: No. 1 Ouverture. Partitur 15 Sgr., Clavierauszug zu vier Händen 25 Sgr.; No 2 Entr'act für Pianoforte zu vier Händen 12½ Sgr.; No. 3 Arioso für Sopran 7½ Sgr.; No. 4 Arie für Tenor 15 Sgr.; No. 5 Romanze für Tenor 10 Sgr.; No. 6 Lied für Tenor 5 Sgr.; No. 7 Trinklied für Tenor 5 Sgr.; No. 8 Lied für Bass 10 Sgr.; No. 9 Duett für Tenor und Bariton 10 Sgr. (No. 3—9 mit Clavierbegleitung.) Hamburg, G. W. Niemeyer.

„Ein saures Amt, und heut zumal! Wohl gibts mit der Kreide manche Qual!" — Wohl hätten wir Viel anzukreiden, wollten wir alle in den oben angeführten Pièçen gegen die gesamte Vernunft und den musikalischen Anstand begangenen Verstösse notiren. Doch halten wir unserem und unserer Leser Interesse ein summarisches Verfahren für zuträglicher. Von den oben unter No. 3—9 angeführten Vocalpièçen gilt in erhöhtem Grade dasselbe, was wir (ebenfalls in der heutigen No. d. Blts) über desselben Autors Lieder aus dem „Trompeter von Säkkingen" sagen. Der Entr'act und die Ouverture stehen damit auf gleicher Höhe. Namentlich die Ouverture ist nichts weiter, als ein aus einigen höchst trivialen Motiven und etlichen nichtssagenden Violinpassagen zusammengeflicktes Machwerk. Dass auch die Instrumentation mit derselben leichtsinnigen Oberflächlichkeit nach der Schablone gefertigt ist, versteht sich nach dem zuvor Gesagten fast von selbst. B . . . . u.

---

**Carl Greith.** „Der Mutter Lied" (Singspiel für die Jugend in 3 Aufzügen von Margaretha Zenner) für Sopran- und Altstimmen mit Pianofortebegleitung zu zwei und vier Händen, Op. 21. 2 Thlr. (Textbuch apart 5 Ngr.) München, Falter & Sohn.

Die Dichterin hat, soweit sich dies aus dem Text der vorliegenden Gesänge zu dem Singspiel erkennen lässt, den kindlichen Ton im Ganzen recht gut zu treffen gewusst. Greith dagegen ist weniger glücklich gewesen; nicht dass seine Schreibweise das jugendliche Fassungsvermögen überstiege, aber an die Gesang- und Claviertechnik sind zum Theil zu hohe Forderungen gestellt, — vorausgesetzt, dass man die dem Stücke beigegebene Titelbezeichnung „für die Jugend" so auffasst, dass das Singspiel nicht nur vor, sondern auch von Kindern aufgeführt werden soll. Zu jenen Schwierigkeiten zählen wir u. A. die gebundenen Sextengänge der rechten Hand in der Begleitung von No 2 („Wechselgesang") und die theilweise ziemlich unbequem liegende Clavierpartie in No. 6 („Lied der Bärbel"). Sind jedoch die kleinen Interpreten im Stande, die bezüglichen Schwierigkeiten zu überwinden, so werden sie gewiss mit Vergnügen an die Ausführung der Greith'schen Composition gehen, denn diese ist fast durchweg ansprechend und melodisch fliessend gehalten und — wie bereits angedeutet — das kindliche Fassungsvermögen nicht übersteigend. B . . . . u.

---

**M. Bisping.** 18 neue Lieder für gemischten Chor. Paderborn, F. Schöningh.

Unter diesen Gesängen, zum Gebrauch an Gymnasien, Realschulen etc. bei vaterländischen (2 davon bei speciell preussischen) Festen bestimmt, zeichnen sich die vom Herausgeber componirten 13 Lieder durch melodischen Fluss und leichtfassliche Harmoniefolge aus und eignen sich deshalb, wie auch No 10, Gebet (lateinisch) von B. Hüls, vorzüglich zu den angegebenen Zwecken. E. W. S.

---

**F. A. L. Jacob.** Myrthenzweige. Eine Sammlung von 54 Gesängen für Trauungen, Op. 27. Görlitz, H. Wollmann's Verlag.

Der durch ähnliche Sammelwerke bekannte Herausgeber bietet hier den Dirigenten kleiner Kirchenchöre Trauungsgesänge für gemischten Chor, zum Theil mit Begleitung. Die Auswahl ist in verschiedenen Schwierigkeitsgraden, doch durchgehends mit Rücksichtnahme auf mässige Kräfte getroffen, weshalb wir das Heftchen empfehlen können. Leider lässt die Correctheit des Druckes Vieles zu wünschen übrig, doch wird hoffentlich jeder Dirigent die zahlreichen Fehler berichtigen können. E. W. S.

---

**Ferd. Möhring.** Normannenzug für Männerchor, Op. 73. Schleusingen, C. Glaser.

Diese dem Reading Männerchor in Nordamerika gewidmete Composition behandelt in schwungvoller und charakteristischer Weise das schöne Gedicht von Scheffel. Obgleich sich uns auch hierbei die Eigenheit des Tonsetzers zeigt, seine Chöre meistens *unisono* beginnen zu lassen, so finden wir dies gerade bei diesem Stoffe treffend. Wenn auch nicht als leichte, so doch als sehr dankbare Aufgabe sei dieses Werk gutgeschulten Vereinen empfohlen. E. W. S.

---

**Aug. Schäffer.** Amate! Cantate! Bibite! für Männerchor, Op. 111a. Schleusingen, C. Glaser.

Der von R. Löwenstein gedichtete Wahlspruch, eine Umschreibung des alten Luther'schen, ist im Ganzen musikalisch nicht uninteressant behandelt. Der Eingang nimmt einen Anlauf zu thematischer Verarbeitung, die sich freilich sehr bald verliert, um dem gewöhnlichen Männergesangssatze Platz zu machen. Das Benutzen solcher lahmer Mittel wie die Dehnung des Wortes „bibite" durch die wiederholten Anfangssylben hätte wohl ohne Schaden für die Wirkung des Gedichtes unterbleiben können, der Tonsatz aber hätte jedenfalls gewonnen, wenn auch ein paar Seiten weniger geworden wären. E. W. S.

**Herrmann Wolff.** Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 9. 1. An Maria. 2. Die blauen Frühlingsaugen. 3. Wohl wandert ich aus. 4. Guter Rath. Einzeln erschienen. Berlin, Bote & Bock.

Aus diesen Liedern blickt noch eine gewisse Unreife hervor, die sich bald in melodischen und harmonischen, bald in declamatorischen und anderen Ungeschicklichkeiten bemerkbar macht. Am freiesten davon ist das dritte Lied, welches überhaupt als das wohlgelungenste, stimmungswahrste zu bezeichnen ist, wenn auch hier zwei (leicht zu beseitigende) Kleinigkeiten etwas störend wirken, nämlich im 7. Takt der für eine Singstimme ungeschickte Sprung von *g* zu *es* und vom 9. zum 10. Takt die plumpe und harmoniewidrige Melodik der Singstimme; beides wiederholt sich im 2. Verse. — Im 4. Liede, einem Ständchen, wird der Rhythmus in der Begleitung, der wahrscheinlich den Charakter einer Guitarre veranschaulichen soll, in seiner fünf Seiten langen Fortführung mit der Zeit geradezu lästig, was im Interesse der zartbewegten, zugvollen Melodik der Singstimme zu bedauern ist. — Die Lieder 1 und 2 weisen auch wohl einzelne glückliche Momente auf, sind aber doch zu sehr von den erstgerügten Eigenschaften angekränkelt, als dass sie in ihrer Totalität einen ungetrübten Eindruck hinterlassen könnten. — Nach den gegenwärtigen Proben scheint der Componist nicht unbegabt, nur fehlt ihm noch die Reinigung und Klärung. Oo.

**Bruno Ramann.** Fünf Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianofortebegleitung, Op. 21. Leipzig, Fr. Hofmeister. In zwei Heften à 15 Ngr.

Die vorliegenden Gesänge verrathen zwar den gebildeten und denkenden Musiker, der stets bestrebt ist, seine Compositionen harmonisch und figuralisch interessant auszustatten und auch dem charakteristischen Ausdruck zu seinem Recht zu verhelfen, der indessen doch nicht vermag, sein Empfindungsleben zu einem solchen Höhegrad der Wärme zu steigern, dass es im Stande wäre, elektrische Funken in die Herzen der Sänger und Hörer zu schlagen. Anflüge wärmeren Empfindens finden sich hauptsächlich in den Liedern 1, 4 und 5, doch entwickelt sich auch hier die Melodik nicht frei und ungehemmt, sondern erleidet oft Störungen durch theils phrasige, theils geradezu unbeholfene Wendungen. Auf die decorative Ausstattung der Begleitung hat der Componist meist grossen Fleiss verwendet, doch ist sie oft zu sehr gekünstelt und mit Härten und Ungeschicktheiten untermischt, wie z. B. das fatale *eis* im dritten Liede, Seite 4, Takt 4; ferner im vierten Liede, Seite 4 die ungeschickte Harmonisirung der Takte 5 und 6 und die plumpe Rückwendung nach Amoll Seite 5 vom ersten zum zweiten Takt u. m. A. — Uebrigens überschreiten die tiefliegenden Lieder No. 3 und 4 den normalen Tonumfang des Soprans und Tenors. Oo.

**Aug. Fried. Dressler.** Sechs Lieder von Th. Storm für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 6. Leipzig, C. F. Peters.

Wiewohl diesen Liedern wärmere Empfindung nicht abzusprechen ist, so macht sich in denselben doch öfters eine etwas eigenthümliche Ausdrucksweise und beinahe kokette Charakteristik bemerkbar. Von geradezu komischer Wirkung ist im zweiten Liede das ganz aus den Wolken fallende *ff* auf der letzten Note (selbst wenn es durch das *cresc.* und *rall.* des vorigen Taktes einigermaassen vorbereitet wird) nach dem im ganzen Liede herrschenden *p* und *pp*; was des Componisten Absicht hierbei gewesen, ist wohl erkennbar, aber blosse Erkennbarkeit und wahrheitstreue Wirkung sind zweierlei Dinge. Uebrigens fehlt zwischen dem 11. und 12. Takte desselben Liedes ein Takt, und zwar nicht allein der äusserlichen Vervollständigung der 4taktigen Periode wegen, sondern auch, weil ein solcher durch eine entsprechende Vertretung durch das Clavier allein gerade an dieser Stelle den Schlussvers: „Sterben, ach sterben soll ich allein“ als eine Wirkung des Vorhergegangenen charakteristisch vorbereiten könnte. Ein recht anmuthig-duftiges Lied ist das dritte. Im vierten, sonst tiefempfundenen Liede begegnen wir in ähnlicher Weise wie im zweiten einem schroffen *forte* auf dem Schlussverse nach vorhergegangenem, nur durch Accente und Nuancen unterbrochenem *piano*. Die Dichtung des vierten Liedes gibt zu einer freudig-bewegten Composition Anlass; deshalb verstehen wir nicht, was den Componisten zu dieser fieberhaft-aufgeregten Auffassung in der Tonart Gmoll, zu dieser Zerstückelung der Textphrasen durch längere Pausen in der Singstimme getrieben haben mag. Sollte für diese Auffassung vielleicht die letzte Verszeile: „Ich sehe die Schatten der Zukunft nicht“, gleichsam wie eine auf Selbsttäuschung beruhende trübe Ahnung, die die Seele während des ganzen Liedes halbbewusst beängstigt, entscheidend gewesen sein? Fast scheint es so; denn dieser Vers erhält im Widerspruch zu dem vorhergehenden *p* wiederum durch ein *ff* eine besondere Betonung. Auch im sechsten Liede huldigt der Componist seiner Manie, dem Schlusse (hier den beiden letzten Verszeilen) ohne gerechtfertigte Ursache ein plötzliches *forte* zu geben. — Eine andere Seltsamkeit ist die allzu knappe Fassung aller dieser Lieder, die (meist im *f*) plötzlich abschnappen, bevor wir darin recht warm geworden sind. —

Trotz dieser Sonderlichkeiten verrathen diese Lieder lyrisches Talent, und es wäre nur zu wünschen, dass der Componist in seinen späteren Erzeugnissen nicht einer so äusserlichen und wunderlichen Originalität nachstreben möge. — Oo.

**Ludwig Scherff.** Die Lieder Jung Werner's (aus Scheffel's „Trompeter von Säkkingen“) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 14. 1 Thlr. 22½ Sgr. Hamburg, G. W. Niemeyer.

—— Die Lieder Margaretha's (aus dito) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 15. 17½ Sgr. Ebendaselbst.

Scherff geht mit einer Naivetät zu Werke, als sei ihm die gesammte bessere Liederlitteratur des letztverflossenen halben Säculums ein Buch mit sieben Siegeln geblieben. Von einer tieferen Charakteristik, von einem Streben, das allgemeine Fahrwasser zu vermeiden und das schon tausendmal (und oft weit besser) Gesagte nicht nochmals zu wiederholen, findet sich in den Liedern keine Spur; die Declamation des Textes und die Harmonik sind mit sorgloser Oberflächlichkeit behandelt; — kurz, Scherff greift überall nur nach dem Allernächstliegenden, sich ihm *quasi* von selbst Darbietenden. Auf Grund dessen, können diese Lieder höchstens als Dilettantenkost verwendet werden. B . . . n.

**Briefkasten.** *Th. B.* in *N.* Ihre Wünsche werden mit Vergnügen erfüllt werden. — *C. W. T.* in *P.* „Leuckart's Hausmusik“ können Sie getrost kaufen. — *B. F.* in *C.* Er bietet sein Blatt jetzt zu einem rein antiquarischen Preis aus, vielleicht wirds ihm trotzdem an Käufern fehlen. — Wir haben bis heute noch keine den bew. Feuilletonartikel betr. gerichtliche Vorladung erhalten, er muss sich schliesslich die Sache doch noch einmal ernstlich überlegt und gefunden haben, dass unser Musikdirector im Grunde den Nagel auf den Kopf getroffen hat. Uns thut es leid, dass dieser spasshafte Process schliesslich gar nicht in Scene gesetzt wird. — *N. L.* in *D.* Derartige Beiträge zur diesjährigen Prämie sind uns erwünscht. Gewisse, von Ihnen angedeutete Angriffspuncte wollen Sie jedoch ignoriren, solchen Kehricht lässt man ruhig auf der Strasse liegen. — *E. F.* in *H.* Nach eigener Erfahrung zu schliessen, dürften Sie jetzt schwerlich Ihre Hoffnung auf einen Flügel oder ein Pianino aus der B'schen Fabrik erfüllt erhalten. Eilt es Ihnen, so lassen Sie sich bez. eines Flügels auf die hiesige Firma Fiedler aufmerksam machen.

# Anzeigen.

[354.] # Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, dem 14. October, können in diese, unter dem Protectorat S. M. des Königs von Würtemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunct, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition nebst Partiturspiel), Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Aesthetik mit Kunst- und Litteraturgeschichte und Geschichte der Musik, und wird ertheilt von den HH. Professor **Stark**, Hofpianist Prof. **Krüger**, Prof. **Lebert**, Hofpianist Prof. **Pruckner**, Prof. **Speidel**, Prof. **Levi**, Prof. Dr. **Faisst**, Kammermusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Concertmeister und Kammervirtuos **Singer**, Franz **Boch**, Kammervirtuos **Krumbholz**, Prof. Dr. **Scholl**, sowie von den HH. **Alwens**, **Hauser**, **Attinger**, **Beron**, **Fink**, Kammervirtuos **Ferling**, **Rein** und **Morstatt**. Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt. Ausserdem ist für die Zöglinge des Clavierspiels Veranstaltung getroffen, das **Kunstpedal** und seine Behandlung durch Unterweisung des Erfinders Hrn. **Zachariae** kennen zu lernen.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 126 Gulden rheinisch (72 Thaler, 270 Francs), für Schüler 140 Gulden (80 Thaler, 300 Francs).

**Anmeldungen** wollen spätestens am Tage vor der den 9. October, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 5. September 1872.

Die Direction des Conservatioriums für Musik
Professor Dr. **Faisst**, Professor Dr. **F. Scholl.**

---



---

[356.] ## Offene Stellen für Musiker.

Gesucht: Ein Concertmeister und ein tüchtiger 1. Fagottist für ein Concertorchester. Adr. **Expedition der „Deutschen Musiker-Zeitung"** in Berlin. — Ein Concertmeister für das Bonner Stadtmusikcorps. Adr. **Hr. Jos. Auweiler** in Bonn.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 20. September 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 39.



## Die geehrten Leser

*des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit vorliegender No. zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.*

*E. W. FRITZSCH.*

## Ueber den sichtbaren Unterschied zwischen Brust- und Falsettstimme.

Nach einem Vortrage, gehalten in der Kieler Universitätsaula, von Dr. med. **Anton Kirchner.**

Unsere physiologische Kenntniss von der Stimme und ihrer Functionirung ist bekanntlich in manchen Theilen noch recht lückenhaft. Trotz der classischen Untersuchungen von Weber und Joh. Müller, die das vor drei Decennien uns noch gänzlich verschlossene Gebiet zuerst dem Dunkel entzogen, harrt noch Manches der Entscheidung. Weber und Joh. Müller waren es nun freilich nicht allein, die sich mit diesem Gegenstande beschäftigten. Bald schlossen sich ihnen andere Forscher, wie Cagniard-Latour, Savart, Bennati, Mayer, Colombat de l'Isère, Duttenhofer, Lehfeldt, Petréquin, Diday, Liskovius, Harless, Merkel, Rinne und Garcia an. Sie benutzten die von diesen festgestellten Beobachtungen als Grundbau und suchten uns unter Anderem namentlich über die Eintheilung der Register und den Unterschied des Brust- und Falsettregisters Aufschluss zu geben. Ich führe hier absichtlich die ganze Reihe der Autoren an, um zu zeigen, wie unsere Kenntniss, speciell das Falsett anlangend, von Joh. Müller her bis etwa auf Garcia, diesen insbesondere ausgenommen, eigentlich in Nichts gefördert und bereichert ist. Es gibt wohl kaum ein ähnliches physiologisches Gebiet, wo die Ansichten, Beobachtungen und Erklärungen der Forscher so weit, wie bei dem oben genannten, auseinandergehen, und es dürfte deshalb nicht uninteressant sein, einen Blick in die hierüber so reichhaltige Litteratur zu werfen.

Es ist kaum glaublich, welche unklaren Vorstellungen man sich über die verschiedenen Stimmregister — namentlich das Falsett — gebildet hat, ja selbst noch jetzt hier und da herrschen. In wie manchen Handbüchern der Physiologie finden wir noch immer die alte Eintheilung in so und so viele Register; und das nicht allein. Wie oft müssen wir nicht auch jede nähere Angabe und Präcisirung der doch jedem Stimmregister anhaftenden Charakteristica vermissen! Eine Kopfstimme z. B. im Sinne Garcia's gibt es bei einigen Autoren gar nicht. Sie scheinen sie nicht zu kennen oder mit dem Falsett zu verwechseln; und doch sind

Kopfstimme und Falsett so wesentlich verschieden von einander. Sowohl der Physiologe als auch der Musiker muss zwischen beiden Registern eine strenge Grenze ziehen. Und nun erst das Falsett selbst. Welch mannichfache Erklärungsversuche hat dieses Register nicht schon erfahren, was für Definitionen hat man nicht bereits hierüber gegeben! Wo man hinsieht, herrscht Uneinigkeit, überall begegnen wir bei den einzelnen Schriftstellern sich widersprechenden Ansichten und Beobachtungen. Es ist ein Chaos, aus dem fast nicht herauszufinden.

Betrachten wir denn dieses Stimmregister etwas näher, sehen wir uns dasselbe, zumal in seinem, jetzt durch die Kehlkopfspiegeluntersuchung auch dem Auge erschlossenen Unterschiede zur Bruststimme, genau an. Gleich auffallend ist, dass eine ältere, schon von Joh. Müller aufgestellte Ansicht, die später von Lehfeldt noch weiter ausgebeutet wurde, auch jetzt noch herrschend ist und von vielen neueren Physiologen noch acceptirt wird. Bei fast allen neueren Schriftstellern, in den meisten physiologischen Lehrbüchern lesen wir noch, dass beim Angeben von Felsetttönen die oberen Stimmbänder stillstehen, die Stimmritze fast verschlossen ist und nur die inneren Ränder der unteren Stimmbänder in ganz geringer Excursion schwingen. — Diese Ansicht ist nicht richtig und beruht auf Beobachtungen, die nicht durch die Praxis am lebenden menschlichen Stimmorgane begründet und bewiesen sind. Ich komme hierauf, sowie auf die Garcia'sche Beobachtung über diese Verhältnisse später noch wieder zurück und will sie hier nur vorerst erwähnt haben, weil sie den Hauptgegenstand meiner Untersuchungen und Beobachtungen ausmachen. — Indess sei es mir vorher gestattet, erst die verschiedenen anderen Hypothesen, wie sie sich in der Litteratur verzeichnet finden, vorauszuschicken.

Mayer und Cagniard-Latour sehen die Verschiedenheiten der Brust- und Falsettstimme darin, dass die Brusttöne durch Schwingungen der unteren Stimmbänder, die Fisteltöne dagegen durch Schwingungen der Morgagnischen Taschen, das heisst: der zwischen den oberen und unteren Stimmbändern befindlichen und taschenförmig ausgespannten Schleimhautfalten des Kehlkopfsinnern, entstehen. Nach Savart entsteht die Fistelstimme durch die in den Morgagnischen Taschen enthaltene Luft — er vergleicht sie mit der Labialpfeife der Jäger —, nach Bennati in den über dem Kehlkopf gelegenen Muskeln. Colombat de l'Isère leitet sie von den Verhältnissen des weichen Gaumens, Duttenhofer von den übrigen, oberhalb des Kehlkopfs befindlichen Theilen her. Andere Schriftsteller, wie z. B. Lehfeldt und Joh. Müller, nehmen an, dass, wie oben bemerkt, nur die innersten Stücke der Stimmenbänder bei den Fisteltönen saitenartig schwingen, oder dass sie z. B. nach Gottfried Weber sich in einzelne erzitternde Theile sondern; bei den Brusttönen dagegen sollen die Bänder in ihrer ganzen Breite und mit grosser Excursion schwingen. — Bischop sucht den Grund in Knotenbildungen und Durchmesserveränderungen der Luftsäule des Windrohrs. Noch andere wie Petréguin und Diday lassen die Stimmwerkzeuge bei den Fisteltönen flötenartig spielen. Nach ihrer Voraussetzung sind die Stimmbänder hierbei so stark gespannt, dass der Luftstrom nicht mehr Kraft genug hat, sie in Schwingungen zu versetzen. Sie sollen wie festere, widerstrebende Wände wirken. Die Stimmritze verwandelt sich dabei in eine Flötenöffnung, und die Schwingungen der Luftsäule erzeugen daher die Tönung. — Valentin bemerkt hiergegen in seinem physiologischen Handbuch mit grossem Scharfsinn: „Lässt sich diese Ansicht durchführen, so muss auch der todte Kehlkopf, so lange nur die Stimmritze offen ist, bei jedem noch so hohen Grade der Spannung der Stimmbänder Fisteltöne erzeugen. — Dies ist aber bis jetzt wenigstens nicht möglich gewesen. Ueberschreitet die Spannung eine gewisse Grenze, so bleibt die Tonbildung aus.“ Ferner können ja selbst bei den höchsten Tönen die Schwingungen der Stimmbänder bemerkt werden. — Ich habe das mehrfach gesehen, und jeder in der Kehlkopfuntersuchung Geübte kann sich täglich davon überzeugen. — Auch bei Angabe der höchsten Falsetttöne bemerkt das Auge des Beobachters jedesmal die entsprechenden Stimmbandschwingungen. — Dodart hat nun ferner die abenteuerliche Ansicht, dass die der Nasenhöhle mitgetheilten Schwingungen die Hauptursache der Fistelstimme bilden. Dagegen sprechen allein schon die unangenehmen näselnden Brusttöne, wie sie ja z. B. bei Kunstjüngern nicht gerade ungewöhnlich sind. Liskovius glaubt endlich, dass die Kehlkopfsknorpel beim Unterschied zwischen Brust- und Falsettstimme die Hauptrolle spielen. Nach seiner Ansicht bewegen sich die Giesskannenknorpel — diese Knorpel bilden die Befestigungspuncte für das hintere Ende der Stimmbänder und haben also mannichfachsten Einfluss auf die An- und Abspannung der Bänder — bei der Bruststimme vorwärts, bei der Fistelstimme aber rückwärts. Die Stimmbänder wären also im ersteren Falle erschlafft und in dem zweiten gespannt. Ihre Schwingungsbogen vergrössern sich daher unter jenen und verkleinern sich unter diesen Bedingungen. Diese theoretische Annahme hat freilich auf den ersten Blick viel Verlockendes, und doch widerspricht sie der praktischen Erfahrung. In *praxi* gestalten sich die Verhältnisse ganz anders, und Funke hat schon längst und erschöpfend nachgewiesen, dass die angegebene Theorie falsch ist. Alles Speciellere hierüber siehe bei Liskovius, „Physiologie der menschlichen Stimme“, Leipzig 1846, und in Funke's „Handbuch der Physiologie“, Band II. — Es würde mich nun jedenfalls zu weit führen, wenn ich die theoretischen Raisonnements der genannten Autoren hier *in extenso* kritisch beleuchten wollte. Theils gestattet der Raum dieses Blattes Solches nicht, theils würde auch eine Analyse der geführten Meinungsverschiedenheiten gewiss bald den Leser ermüden. Ich verweise daher, falls sich noch Jemand hierfür weiter interessiren sollte, auf [illegible] bezüglichen Werke: Liskovius, „Physiologie der Stimme“

Joh. Müller, „Ueber Compensation"; Petréquin und Diday in der „Gazette médicale de Paris", 1844.

Alle citirten Forscher haben nun, etwa Joh. Müller und Liskovius ausgenommen, nur an künstlichen oder todten menschlichen Kehlköpfen oder denen lebender Thiere experimentirt. Die Resultate ihrer Beobachtungen können daher nur zum geringsten Theile auf die Functionen des menschlichen Stimmorgans angewandt werden. Die menschliche Stimme, die einen so complicirten Organismus darstellt, lässt sich nur in ihrer lebendigen, ihr eigenartigen Functionsäusserung gründlich studiren. Es ist doch wahrlich ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Ton des todten und lebenden Organs. Der lebensfrische, zu Herzen dringende Ton der Menschenbrust ist ein anderer, als der todte, kalte und seelenlose Ton. Leider haben, wie eben bemerkt, alle älteren Forscher, mit Ausnahme von Joh. Müller und Liskovius und diese auch nur theilweis, diese Thatsache bei ihren Untersuchungen unberücksichtigt gelassen. Ja selbst in neuester Zeit hält man noch vielfach das Experimentiren am lebenden menschlichen Organismus für nebensächlich. Ich brauche hierauf nun wohl nicht weiter einzugehen. Es wird gewiss jedem Unbefangenen einleuchten, dass von diesem Gesichtspunct aus, von so einseitiger, vorurtheilsvoller und inexacter Forschung sich nie sichere, praktisch verwerthbare Resultate erwarten lassen. Aller Autoritätsglaube muss zu Grabe getragen werden. An Stelle der Hypothesenreiterei muss die durch das Experiment am lebenden menschlichen Stimmorgan bewiesene physiologische Thatsache treten. Dieser Weg ist der allein sichere. Nur so wird unser Forschen zweckmässig sein, nur so wird unser Wissensdurst gestillt, unser Suchen nach Licht und Wahrheit von sicheren, überzeugenden Erfolgen gekrönt. — Von neueren Physiologen haben nur Merkel, Rinne und Czermak am Lebenden experimentirt. Unter ihnen nenne ich zuerst und vor Allen Merkel, der in seinem compendiösen, mit ungeheurem Fleisse gearbeiteten Werke: „Die Anthropophonik" uns viel Interessantes über die hörbaren Phänomene des menschlichen Stimmorgans, die sicht- und fühlbaren Phänomene an und in demselben, die Stellungen und Bewegungen des Kehlkopfs und der übrigen Respirationsorgane während der Stimmangabe, die Töne bei geschlossener und offener Mundstellung etc. mittheilt. Seine Ansichten über das Falsett aber bieten nichts Neues dar, sie haben nicht zur Klärung und Sichtung der Meinungsverschiedenheiten beigetragen. Ueberdies muss Merkel's Eintheilung in fünf Stimmregister von musikalischem Standpuncte aus jedenfalls verworfen werden — sie ist unhaltbar. Es gibt nur ein Brust- und Fistelregister. Im Falsett lässt sich allenfalls nach Garcia's Vorgang (dem ich beipflichte) noch eine Kopfstimme unterscheiden, doch das gehört nicht in den Bereich meiner Betrachtungen. — Rinne nun hat uns manch werthvollen Beitrag zur Kenntniss über die Menschenstimme geliefert. Ueber das Falsett freilich hat er keine Detailstudien angestellt, doch will ich seiner hier als eines tüchtigen Forschers Erwähnung gethan haben. — Unter allen bisher aufgeführten Fachphysiologen hat schliesslich Czermak sich um die Sicherstellung des sichtbaren Unterschiedes zwischen Brust- und Falsettstimme wirklich verdient gemacht. Das Hauptverdienst in dieser Sache gebührt aber vor Allem einem Manne, der ganz ausserhalb der medicinischen Wissenschaft steht. — Es ist der Gesanglehrer Garcia in Paris.

Um dies näher zu begründen, muss ich wohl etwas weiter ausholen. — Schon zu Anfang meines Aufsatzes führte ich an, dass die Behauptung und Lehre Joh. Müller's und Lehfeldt's: „Die Stimmbänder schwingen bei Falsetttönen, im Gegensatz zu den Brusttönen, mit geringerer Energie, in geringerer Breite und nur an ihren Rändern, die Stimmritze ist dabei fast verschlossen und jedenfalls enger wie bei den Brusttönen" —, trotzdem sie noch von so vielen Physiologen gebilligt wurde, dennoch unrichtig sei. Den Nachweis, dass diese Lehre und die aus den Prämissen gezogenen Schlussfolgerungen irrthümlich sind, lieferte nun zuerst Garcia. Dieser ingeniöse Künstler ermöglichte, wie bekannt, durch Erfindung seines Kehlkopfspiegels, nämlich zuerst eine genaue Besichtigung des Kehlkopfsinnern; gewiss ein Verdienst, allein schon hinreichend, den Namen Garcia der Nachwelt zu überliefern. Garcia stellte nun mittelst seines Kehlkopfspiegels zuerst Untersuchungen an sich selbst und dann auch an seinen Gesangsschülern an und kam dabei unter Anderem, was unser Thema — den sichtbaren Unterschied zwischen Brust- und Falsettstimme — anlangt, auch zu folgenden, höchst interessanten, der Müller-Lehfeldt'schen Lehre geradezu widersprechenden Anschauungen und Resultaten. Gab Garcia nämlich Falsetttöne an oder liess solche von seinen Schülern singen, so sah er jedesmal, dass die unteren Stimmbänder in viel grösserer Breite, mit gesteigerterer Energie und in gewaltigeren Dimensionen schwangen, wie bei Angabe von Brusttönen. Sie schwangen auch nicht, wie Lehfeldt und Müller meinen, nur in ihren inneren Theilen, sondern im Gegentheil, in ihrer ganzen Länge und Ausdehnung, und das in viel auffälligerer Weise, wie bei den Brusttönen. — Die Stimmritze zeigte sich dabei auch viel weiter und grösser, wie bei der Angabe von Brusttönen und die oberen falschen Stimmbänder geriethen in Mitschwingungen. Natürlich sind wir durch diese Beobachtungen der Erkenntniss und richtigen Beurtheilung so mancher bisher räthselhafter Erscheinungen des Falsettregisters näher gerückt. So manches bisher Unerklärliche liegt jetzt deutlich vor unseren Augen und lässt ein Mal wieder hoffen, dass der Schleier mit der Zeit auch noch mehr gelüftet wird. — Garcia hat nun aus seinen Beobachtungen wieder folgende schlagende und folgerichtige Schlüsse gezogen: „Da die Stimmbänder bei den Fisteltönen mit grösserer Energie und weiteren Dimensionen, mit einem stärkeren Kraftaufwande und in bedeutend gesteigerterer Anspannung schwingen, wie bei den Brusttönen, so muss auch desto leichter möglichst baldige Erschlaffung der Stimmbänder

eintreten; eine Erschlaffung, wie sie in dem Grade der Intensität und Zeitschnelle bei den Brusttönen nie erfolgt. Da die Stimmritze ferner bei den Falsetttönen viel weiter und grösser ist, wie bei den Brusttönen, und die oberen falschen Stimmbänder gleichzeitig in Mitschwingungen gerathen, demnach also der Breitendurchmesser der Stimmritze beträchtlich zugenommen, so kann auch die Athmungsluft leichter und schneller entweichen, wie bei der viel engeren Stimmritze der Brusttöne." — Aus der Combination dieser Schlüsse ergaben sich dann wieder folgende Thatsachen, gegen die wohl Niemand einen Einwurf erheben könnte.

1) Falsetttöne lassen sich sehr schwer längere Zeit anhalten, ja zuweilen stösst der geübteste Sänger hier auf unüberwindliche Schwierigkeiten.

2) Falsetttöne erfordern mehr, wie Brusttöne, möglichst regelmässige und geübte Respiration, sowohl Ein- wie Ausathmung, und möglichst richtige Athmenvertheilung.

3) Falsetttöne lassen eine An- und Abschwellung zu, doch bedarf es hierzu seitens des Sängers grösster Uebung und Ausdauer. — Es wird dem Sänger unendlich viel schwieriger, den Falsettton zu beherrschen, wie den Brustton. Der Brustton lässt sich dem Willen bedeutend leichter unterordnen, wie der Falsettton.

4) Bei geringster Ueberanstrengung des Stimmorgans, ganz gleichgiltig, welcherlei Ursachen derselben zu Grunde liegen, stellen sich dem Sänger bei Angabe von Falsetttönen die grössten Hindernisse in den Weg. Während der Künstler z. B. vielleicht bei immerhin recht bemerkbarer Indisposition noch die vielfältigsten Brusttöne mit reiner Intonation, in voller Klarheit und Deutlichkeit angibt und unser Herz durch Tiefe und Wärme der Empfindung, durch Adel und Seele des Vortrags zu rühren vermag, ist ihm dies im Falsettregister vollkommen unmöglich. Der Sänger ist also nur bei vollständiger Integrität seines Stimmorgans auch Herr seines Falsettregisters.

5) Bei Angabe von Falsetttönen hat der Sänger in seinem Kehlkopf das Gefühl grosser Anstrengung, zugleich grösserer Anstrengung, als bei Angabe von Brusttönen.

Die Garcia'schen Beobachtungen und Schlussfolgerungen sind nun leider lange Zeit unbeachtet und unberücksichtigt geblieben. Merkel und dann nach noch mehrere andere Physiologen der Neuzeit begingen grosses Unrecht, indem sie die Garcia'schen Forschungen über die Achsel ansahen und für laienmässig erklärten. Wenn Garcia auch nicht zu den physiologischen Zunftgenossen gehört, so hat er doch vor allen anderen Gesangstheoretikern und Gesanglehrern, die sich über die physiologischen Vorgänge bei der Stimmbildung in der Presse ein Urtheil erlaubt und freilich manche Faseleien in die Welt gesandt haben, die Vorzüge eines gediegenen Wissens in der Anatomie, Histologie und Physiologie der Stimme, die eines exacten, scharfen Forschers voraus. Meines Wissens ist Czermak, ausser mir, nun der einzigste, der die Garcia'schen Beobachtungen auf ihre Richtigkeit geprüft hat. Czermak hat mehrere Controleversuche angestellt und Garcia's Beobachtungen mit Ausnahme geringer Abweichungen vollständig bestätigt gefunden. Er hat die Resultate seiner Studien in den Wiener Sitzungsberichten niedergelegt. Czermak ganz allein gebührt das Verdienst, zuerst auf Garcia die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben. Im Uebrigen hat Czermak bekanntlich den Garcia'schen Kehlkopfspiegel, der ursprünglich nur zur Selbstbeobachtung bestimmt war, für die medicinische Wissenschaft weiter zu verwerthen gesucht. Er hat denselben zuerst zu medicinischen Zwecken angewandt. Später ist dann die Technik dieses Instrumentes immer mehr und mehr vervollkommnet worden.

Was mich nun anlangt, so ging mirs ebenso, wie manchen anderen Collegen. Erst durch Czermak's Veröffentlichungen wurde ich auf Garcia's Studien aufmerksam. Freilich kannte ich bereits längst die ausgezeichnete Gesangschule Manuel Garcia's und bewunderte die darin niedergelegten reichen praktischen Erfahrungen desselben; von den oben besprochenen physiologischen Studien und Experimenten Garcia's war mir aber bisher Nichts bekannt geworden. — Da ich nun von jeher das Stimmorgan und alle mit demselben zusammenhängenden verwandten Erscheinungen, sowohl von musikalischer als auch anatomisch-physiologischer Seite zu meinem Special- und Lieblingsstudium erhoben, so machte ich mich denn ebenfalls an eine Prüfung und Revision der Garcia'schen Studien. Ich bin dabei zu denselben Resultaten wie Garcia gekommen. Bei Angabe von Falsetttönen fand ich ebenfalls die Stimmritze ganz auffällig weit und gross, die unteren wahren Stimmbänder schwangen in ihrer ganzen Länge und in grösster Ausbreitung. Die Stimmbänder befanden sich dabei im höchsten Grade der Spannung. Diese Spannung gelangte mir, wenn ich selbst Falsetttöne sang, zu deutlichster Perception in meinem Kehlkopfsinnern, und an den Personen, welche mir zur Experimentirung dienten, sah ich, wenn Letztere Falsetttöne angaben, deutlich die gewaltigen Vibrationen der Stimmbänder. Auch meine Versuchsobjecte, Alle intelligente, musikalisch gebildete Persönlichkeiten, empfanden bei der Angabe von Falsetttönen eine ganz auffallende Spannung in ihrem Kehlkopf. Die oberen sogenannten falschen Stimmbänder befanden sich, wie bei Garcia, in Mitschwingungen versetzt. — Ich habe nach allen möglichen Richtungen hin Versuche angestellt, um vielleicht doch noch einem Irrthum auf die Spur zu kommen, aber ich fand jedesmal die geschilderten Symptome, und wenn auch zuweilen modificirt, so doch im Grunde stets sich ähnlich bleibend. Ich forsche, fussend auf diesen Studien, jetzt weiter und hoffe, dass es mir vielleicht gelingen wird, noch zu weiteren Resultaten zu kommen. Ich bin augenblicklich mit umfassenderen Vorarbeiten über die Stimme, speciell das Falsett und die Kopfstimme, beschäftigt und denke bald zum Abschluss zu kommen.



Vielleicht wird mir bald Gelegenheit, in einem längeren Artikel meine ferneren Untersuchungen mitzutheilen. — In einem Puncte kann ich schliesslich nicht mit Garcia harmoniren, und das ist folgender. Garcia sagt in seinen Schlussfolgerungen: „Falsetttöne lassen sich nuanciren, aber nur im Piano". — Ich selbst aber habe gefunden, dass Falsetttöne sich in allen Stärkegraden nuanciren lassen. Es ist das freilich nicht leicht und es gehört grosse Uebung dazu, aber ausführbar ist es. Als Beispiele führe ich nur die Sänger Roger in Paris und Sontheim in Stuttgart an, die es ja in der Ausbildung ihres Falsetts zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht. Wer diese Sänger je gehört, der wird mir beistimmen.

Nach meiner Ansicht kann daher jeder, mit einer schönen Stimme ausgestattete Sänger es bei Begabung und tüchtigem Fleisse zu dieser technischen Ausbildung seines Organs bringen, doch müssen wir ja in unseren Tagen nur zu häufig dergleichen Attribute wirklicher Künstlerschaft vermissen. Im Uebrigen wird gewiss Jeder, der den doppelten, zur Selbstbeobachtung bestimmten Garcia'schen Kehlkopfspiegel, oder den einfachen von Czermak construirten Kehlkopfspiegel zu hantiren und entweder selbst Falsetttöne anzugeben, oder nur die Angabe von Falsetttönen an einem geübten und gebildeten Sänger zu controliren versteht, sich von der Richtigkeit aller sonstigen, ja oben weitläufig erörterten Beobachtungen Garcia's leicht überzeugen können. —

Mir scheint, dass sich aus den Resultaten der Garcia'schen Beobachtungen eine genügende Erklärung der verschiedenen sichtbaren Factoren ableiten lässt, die für die beiderseitigen Stimmregister in Betracht kommen. — Das eigentliche Wesen des Falsetttons an und für sich, seine Weichheit, sein Schmelz und alle seine übrigen Eigenschaften werden freilich wohl fürs Erste noch problematisch bleiben und einer späteren Zeit zur Entdeckung vorbehalten sein.

Meine Absicht war es hier, die Garcia'schen Entdeckungen auch weiteren musikalischen Kreisen bekannt zu machen. — Die Musiker sind, wie ich das aus Erfahrung weiss, über die physiologischen Vorgänge bei der Stimmbildung noch in manchen Puncten im Unklaren. Daher dürften diese Zeilen — speciell den Herren Gesanglehrern, sowie überhaupt Allen, die sich für Gesangskunst interessiren — vielleicht nicht ganz unwillkommen sein.

---

# Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Der zweite Act zeigt die geistige Situation der Hauptperson wesentlich verändert. Maysuna und Asaad sind beide inne geworden, dass sie ihr Ideal n i c h t erreicht haben. Maysuna lebt zwar in Glanz und Pracht vereinigt mit dem hehrsten Helden der Welt, aber sie verlangt von ihm ein Uebermaass von Liebe, welches derselbe nicht zu gewähren vermag. Ihm ist im Gegentheile dieses unmässig-schrankenlose Liebebegehren bereits lästig geworden, es erscheint ihm u n w e i b l i c h, und da er, der starke, ganze Mann, das echte, still empfangende Weib gesucht hat, so durchzuckt es ihn, wie Leuchte in der Finsterniss, als (in der zweiten Scene des zweiten Actes) Maysuna seinem leidenschaftlichen Ausbruche der Nichtbefriedigung (Seite 26—30 der Partitur):

„Da ward sie mein,
Ureigen mein,
Da fasst ich sie mit Macht,
Der Lippen Gluth, der Augen Pracht,
Der höchste Reiz für Erdensinne
Ward eigen wiederum dem Herzen,
Bis unter Kosen, unter Scherzen
Aufs Neu der Ueberdruss erwacht. —
Wehe!
Das dürre, todte Ein-mal-eins
Das ewig Sein und immer Bleiben,
Das stets im Kreis einander Treiben
Drängt meine Lebenspulse nieder, — —
Wieder erwacht das glühende Sehnen
Nach neuem Leben, nach höheren Siegen.

Hinaus, Hinaus!
Noch Raum geblieben,
Für edleres Lieben,
Für besseres Leben,
Für ferneres Streben!"

entgegnet: „Halt ein! Könntest du meiner Schmerzen spotten?! Was bleibt zu wünschen? sags, o Theurer; verliess ich doch die Nächsten um dich, lachte der S c h w e s t e r Klagen!"

S i e, Maysuna's S c h w e s t e r, muss das Ideal des Weibes sein, nach dem sich Asaad inmitten seiner glänzendsten Triumphe und berauschendsten Orgien gesehnt hat; sie zu gewinnen, ist von nun an Asaad's einziges Denken und Trachten.

Hiermit ist der Wendepunct des Dramas gegeben. Asaad antwortet Maysuna unmittelbar („wie in Verzücktheit"):

„So wäre es wahr, wie mir gekündet,
Die Rose der Berge nicht du?!

So lebet eine Schwester dir,
Holder den Sinnen,
Des Sehnens werther?! —
Oft ward sie mir einst gepriesen:
In Paradieses Schönheit strahlend,
Ein hehres Weib — bezaubre sie,
Vom Reiz der Unschuld angehaucht; —
Wo sie geweilet, spriessen Blumen,
Wo sie geathmet, dufte es lieblich;
Ihre Thränen werden zu Perlen,
Ihre Seufzer seien Musik —
Herrlich, herrlich sei ihr Wesen!"

Und als ihm **Maysuna** später das Schicksal der Schwester und der Ihrigen kündet, wandelt sich seine Uebersättigung an Maysuna's äusserem Reiz sofort in Entrüstung über ihr herzlos-unweibliches Gebahren:

„Und kalten Blutes kannst du es künden,
Und bleibest trotzig den Deinen fern?!
Beim Geist des Zornes, bin ich es werth,
Dass mich die Besten so verschmähen?!
(*Leiser*) Dass mich die Feilen so verkennen!!"

worauf

**Maysuna**: Denke nicht der fernen Feinde,
Lebe den Treuen, die dir geblieben!

worauf

**Asaad** (erst leise, dann lauter):
„Schimpfliche Treue, schmähliches Flehen:
Euch soll das Trachten gelohnet sein!
Nicht ruhen will ich, bis ihre Spur
In ferner Haide erspähet:
Neues Wünschen füllt die Seele,
Neues Ahnen, neues Hoffen,
Wieder steht das Mühen offen
Meinem starken Thatendrang!
Höchstes Ziel gilts zu erringen,
Wild in Wünschen, gluthenheiss
Soll mein Sehnen sie erfassen — —"

Als die Krieger von Neuem (3. Auftritt) die Heldengrösse ihres Herrn preisen, erscheint es Asaad „wie ein Spott auf seine Lage, der er das Wehgefühl des Sehnens im Herzen trägt".

Schön motivirt der Dichter **Asaad's** endlichen Entschluss, **Maja** aufzusuchen:

„Nichts ist vergleichbar meiner Heldengrösse,
Und Nichts auf Erden trotzet meiner Macht?!
Ists also — und die Welt bezeugts —
Was hält mich ab, das Letzte zu erringen?
Im Sturmesbraus auf wilder Fährte,
Mit Flügeln höchster Zuversicht
Will ich sie suchen, die Begehrte;
Noch leuchtet mir das Ruhmeslicht!
Sollte die Eine entzogen bleiben,
Wo die Besten mein Eigenthum?!
Gesucht, errungen, erforscht, bezwungen
Waren die Stolzen, waren die Kalten;
Jeder Wunsch ward bald gewährt,
Jedes Verlangen wurde befriedigt.
Was aber mochten die Freuden sagen,
Und was mein Sehnen, meine Kraft!
So viel der Geist ins Weite jagte:
Das Herz blieb leer und kalt und matt!
Zum ersten Mal aus ferner Weite
Steigt mir des Heiles Ahnen auf.
Die Seele will Gewissheit haben.
Was machte Maysunens herrliches Bild
Zerfliessen in Rauch und Nebel?
Die leere Seele machte erkalten,
Statt Lust war Ueberdruss mein Theil.
Gemieden sei, die nur geschmeichelt,
Verachtet sei der falsche Schein.
Es klopft die Brust in Scham und Schmerz,
Es tobt das nimmer gesättigte Herz;
Ein Traumbild lockt mit mächtigen Banden,
Das nimmer noch in weiten Landen
Dem äussern Sinne sich gezeigt.
Könnt ich vor dem Ziel mich beugen,
An dem theuren Gute hangen,
Seinen Anblick nur erlangen:
O das Glück wär ohne Gleichen,
Sein Genuss Erhabenheit!
Fänd ich das Weib, das makellose,
Um das die Besten umsonst sich mühten,
Fänd ich mein Traumbild verwirklicht hier:
Es sollte mein Stolz die Erde sprengen!
Hinaus, hinaus! der Athem brennt,
Hinaus!"

(Fortsetzung folgt.)

---

**A. L. Leidgebel.** Dritte Sonate für Violine und Piano, Op 33 Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 25 Sgr.

Wenn je auf dem Gebiete musikalischer Composition ein Genre dazu hat herhalten müssen, mit schöpferischer Erfindung zwar wenig, aber desto mehr mit akademischer Bildung begabten Componisten darin Vorschub zu leisten, den Mangel ersterer Eigenschaft hinter der Decke grossthuerischer Gelehrsamkeit zu verbergen, so ist das Genre der Kammermusik für diesen Zweck am meisten ausgebeutet worden. Hierin lässt sich trefflich fugiren, kanoniren, combiniren, contrapunctiren, figuriren, thematisiren, formiren, überhaupt componiren, wie es ein in spanische Stiefeln geschnürter Geist nur herzugeben vermag, und wenn der Hörer einer solchen technisch noch so wohl phrasirten und contrapunctirten, geistig aber nichtssagenden Composition auch nach Noten gelangweilt wird, so wird er ihr doch in vielen Fällen mindestens „gute Arbeit" zugestehen und bekennen müssen, dass der Componist „etwas gelernt" habe.

Wie wohl thut es, einmal ausnahmsweise einem Werke dieser Gattung zu begegnen, dessen Schöpfer sich zur Aufgabe gestellt hat und auch die Fähigkeit dazu besitzt, Alles was zur „musikalischen Arbeit" gehört als Mittel zu einem höheren, künstlerischen Zwecke aufzufassen und zu benutzen. Ein

solches Werk ist die vorliegende Violinsonate von Leidgebel. Hier ist Alles frisch und grün, voller Saft und Kraft, und die blühenden Motive entwickeln sich zu einem reichen Frühlingsleben voll jugendfrischer Empfindung. Die „Arbeit" darin ist so trefflich, dass man sie als solche gar nicht empfindet, sondern es keimt, spriesst und quillt Alles aus der Seele des Componisten heraus und mithin in das Herz des Hörers hinein. Seinem Stile nach finden wir in dem Werke eine gewisse Beethoven-Schubert'sche Plastik mit Weber-Schumann'scher Romantik glücklich vereinigt und zu einem individuell-selbständigen Stil gereift. — Kaum wüssten wir, welchem von den vier Sätzen wir den Vorzug geben sollten: sie scheinen alle in psychologischem Zusammenhange zu stehen. Aus dem ersten Thema des ersten (*Allegro, molto con espressione* überschriebenen) Satzes klingt es wie Frühlingslust, mit welcher sich auch (im zweiten Thema) die zweite Empfindung der Liebe paart, aus welchen beiden Elementen sich dann der ganze Satz zu einem warmempfundenen „Liebesfrühling" gestaltet. Die beiden ersten Theile des zweiten Satzes (*Presto*) scheinen den Entschluss des Liebesgeständnisses zu überlegen, im Trio (*Moderato assai*) bricht wieder die warme Empfindung durch, welche endlich auch den Entschluss zur Entscheidung bringt. Im dritten Satze (*Adagio sostenuto*) finden wir die beiden Liebenden in sinnender Vertiefung unter Blumen und Bäumen einherwandeln; es ist, als ob das Mädchen (Violine) die Gefühle des Jünglings (Clavier) verstanden und durch Andeutungen ihrer Gegenliebe beantworte; — da flammt das Feuer im Busen des Jünglings wieder empor: das Hauptthema des zweiten Satzes, welches im *ff* eintritt, fordert ihn zum männlichen Entschlusse des Geständnisses auf, doch auf dem entscheidenden Puncte angelangt, — fällt er wieder scheu in sich zurück und bringt das Wort der Liebe nicht heraus. Im vierten Satze (*Allegro con spirito*) sehen wir die Liebenden vereinigt und in gemeinsamem Glück die Wonne des Frühlings geniessen. — Ob denn der Componist diesen Vorwurf wirklich mit Absicht seiner Sonate zu Grunde gelegt hat? werden Manche fragen; wir wissen es nicht, begnügen uns aber gern damit, dass sein Werk so lebensfrische Empfindungen in uns wachruft, dass sie wie von selbst plastische Gestalt annehmen; vielleicht wird doch der Eine oder der Andere uns etwas Aehnliches nachfühlen können.

So sei denn diese vortreffliche Composition allen Geigern und Clavierspielern aufs Wärmste empfohlen.

**Oo.**

---

# Feuilleton.

## Aphorismen.

zusammengestellt von **Friedrich v. Hausegger.**

Ich gebe mich weder für einen grossen Schauspieler noch Sänger; aber das weiss ich, dass, wenn Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maass vorschreibt; wenn Declamation und Ausdruck schon von dem Compositeur auf mich übertragen werden: so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Declamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann.

Laertes in Goethe's „Wilhelm Meister".

* * *

*Opéra*, Spectacle dramatique et lyrique, ou l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-Arts, dans la représentation d'une action passionée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion. J. J. Rousseau.

* * *

In neuerer Zeit besonders ist die Musik in der Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Gehalt so in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch desto mehr Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuss, den sie bieten kann, sich nur der einen Seite der Kunst zugewendet, dem blossen Interesse nämlich für das rein Musikalische der Composition und deren Geschicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner ist und das allgemein menschliche Kunstinteresse weniger angeht. Hegel.

* * *

Musik und Dichtkunst.

Wenn die Musik das Gedicht ausdrückt, so ist sie Gesellin,
Wenn sie für sich ihr weniges Allgemeines, so ist sie
Meisterin zwar, allein nur schade, dass die Gesellin
Ueber der Meisterin ist. Klopstock.

* * *

Ein Musiker ist stets für den Stoff verantwortlich, den er behandelt, und man bildet sich wohl nicht ein, dass man dem Compositeur ein Libretto in die Hand gibt, wie man dem Kinde einen Apfel reicht. C. M. v. Weber.

* * *

Auch die deutsche Alterthumswissenschaft, diese unschätzbare Errungenschaft der Gebrüder Grimm und ihrer Mit- und Nachstrebenden, ist ebenfalls unter dem Einflusse der Befreiungskriege entstanden — und was für neue und fruchtbare Quellen sich aus dem Schachte dieser Wissenschaft noch für unsere Dichtung eröffnen werden, wer will das heute schon ermessen? Nur, dass der Einfluss ebenso gewaltig wie heilsam sein wird und dass, wenn irgendwo, hier der Anfang einer neuen im höheren Sinne nationalen Dichtung liegt, das allerdings lässt sich schon jetzt voraussagen. R. Prutz.

* * *

Nur die Gelehrsamkeit der Kunstgeschichte hat ihren bleibenden Werth behalten (gegenüber dem allgemeinen Theoretisiren). Hegel.

* * *

Der schönste Schatz gehört dem Herzen an,
Das ihn erwidern und empfinden kann.

Schiller.

## Eine Aufgabe zum Lösen.

(Aus dem musikalischen Nachlass des Verfassers.)




G. J. Vollweiler.

# Tagesgeschichte.

## Concertumschau.

**Antwerpen.** Concert der Société de musique am 19. Aug.: Ddur-Symphonie von Haydn, Jubelouverture von Weber, „Morgenhymne" von Soubre etc.

**Bern.** Abschiedsconcert des Hrn. Concertmeister G. Brassin vor seinem Weggang nach Gothenburg mit Beethoven's Kreutzer-Sonate und verschiedenen Vocal-, Violin- und Pianofortesolovorträgen. Den gesanglichen Theil führte Frl. Jeandrevin aus, Hr. L. Brassin spielte das Clavier. — Ein dortiger Bericht bezeugt, dass der Concertgeber bei diesem Anlass „seine bekannte Meisterschaft im Violinspiel, sowohl was die technische Behandlung des Instrumentes, als was Auffassung und Vortragsweise der Compositionen anbelangt", glänzend dargethan habe.

**Breslau.** Concerte der Bilse'schen Capelle im Springer'schen Saale vom 12. bis 15. Sept.: „Im Walde", Symphonie von Raff, Ocean-Symphonie von Rubinstein, Ouverturen zu „Ossian" von Gade, „Aladin" von Hornemann, „Oberon" und „Freischütz" von Weber und Beethoven-Ouverture von Lassen, Rakoczy-Marsch von Liszt, Emoll-Suite von Lachner, Huldigungsmarsch von Wagner, Violinconcert (1. Satz) von Beethoven (Hr. O. Lüstner). — Concert der Concertcapelle am 13. Sept.: Ddur-Symphonie von Lassen etc.

**Dessau.** Musikalische Abendunterhaltung des Gymnasiasten-Gesangkränzchens am 14. Sept.: Chöre von Mendelssohn, F. Schneider, Weber u. A., Gesangvorträge des Hrn. stud. W. Pielke aus Leipzig (Compositionen von Händel, Lassen und Schubert), Clavierstücke von Klughardt („Feldrosen") und Schumann, gespielt von Hrn. stud. R. Falckenberg, Violoncellvorträge des Hrn. stud. A. Oechselhäuser.

**Gotha.** Am 1. Aug. vom Gesangverein veranstaltete Aufführung von Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt".

**Sondershausen.** Wohlthätigkeitsconcert der fürstl. Capelle am 8. Sept.: 6. Symphonie von Beethoven, Ouverture „Die Fingalshöhle" von Mendelssohn, Variationen aus Schubert's Dmoll-Quartett (in mehrfacher Besetzung), Quintett von Schumann, Concert für Contrabass von Abert (Hr. Laska). — 16. Lohconcert mit folgendem verdienstlichen Programm: „Don Quixote" von Rubinstein, „Walkürenritt" von Wagner, „Hunnenschlacht" von Liszt, „Romeo und Julie" von Berlioz, „Eine Faust-Ouverture" von Wagner.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Altenburg.** Die Wintersaison des Hoftheaters beginnt erst am 1. October. — **Berlin.** Der günstige Erfolg des diesmaligen Gastspiels seiner Gesellschaft soll Hrn. Strampfer zu dem Entschluss veranlasst haben, von nun an jeden Sommer hier eine Reihe von Vorstellungen zu geben. Im Opernhause wird demnächst Frl. Chmelick vom Hoftheater zu Altenburg debutiren. — **Dresden.** Im ferneren Verlauf ihres Gastspiels trat Frl. Orgeni am 11. als Regimentstochter und am 13. d. M. als Gretchen auf. — **Frankfurt a. M.** Das Gastspiel des Frl. Prohaska nahm in der vergangenen Woche seinen Fortgang. — **Leipzig.** Im Stadttheater traten am 16. d. M. („Troubadour") Hr. Adams von der Wiener Hofoper (Manrico) und Frl. Kempner vom Stadttheater zu Aachen (Leonore) als Gäste auf. Das Franzius-Theater in Gohlis ist am 15. d. Mts. geschlossen worden. — **New-York.** Die nun doch noch zu Stande gekommene Lucca-Saison wird vom 30. Sept. bis 12. Dec. dauern. Die Lucca wird während dieser Zeit vier Mal wöchentlich auftreten und dann vom Januar bis Ende Mai andere grössere Städte der Vereinigten Staaten beglücken. — **Prag.** Am 9. d. M. („Martha") setzte Frl. Zahorz ihr Gastspiel im hiesigen Deutschen Theater fort. — **Strassburg.** Das Opernpersonal für das kaiserl. concess. Theater ist nunmehr vollständig engagirt. Dem unlängst vom Director der Bühne, Hrn. Alex. Hessler, veröffentlichten Prospect entnehmen wir hierüber Folgendes: Die Opernregie ist in den Händen des Hrn. Emil Fischer; als Capellmeister fungiren die HH. Marpurg und Herferth; zum Chordirector ist Hr. Kempter ernannt; als Solisten wurden engagirt die HH. Grand Leonardy, Theile, Reichmann, R. Fischer, E. Fischer, Rieck und Rössler und die Damen Frl. Barn, Fr. Kempter-Leonoff, Frl. v. Hasselt-Barth, Frl. Will, Frl.

Friedl, Frl. Bernhard und Frl. Bartholdi; der Singchor zählt 24 Herren und ebensoviel Damen; das Corps de ballet besteht aus 12 Damen; das festengagirte Orchester ist 50 Mann stark. Das hiesige Theater soll am 1. Jan. 1873 eröffnet werden. Bis dahin wird der Director mit seiner Gesellschaft abwechselnd in Mühlhausen, Colmar und Metz Vorstellungen geben. — **Stuttgart.** Am 13. d. Mts. gastirte hier Hr. Rafalsky als Falstaff. — **Weimar.** Hr. Borchers vom Hoftheater zu Wiesbaden gab als Antrittsrolle am 11. d. M. hier den Johann von Paris. In der am 15. d. M. stattgehabten Aufführung des „Tannhäuser" war die Partie der Elisabeth mit einer Gastin, Frau Deetz, besetzt. — **Wien.** Theodor Wachtel's kurzes hiesiges Gastspiel fand am 11. d. M. mit dem „Troubadour" seinen Abschluss; selbstverständlich hatte Wachtel vorher (am 8. d. M.) nochmals den Chapelou vorgeführt.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 14. Sept.: „Herr, mein Gott, sei du mein Licht", Lied von E. F. Richter; Psalm 51 von G. Rebling. Am 15. Sept.: „Bleib bei uns" von Seb. Bach. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 15. Sept.: Psalm 1, Chor a capella von G. Albrecht. St. Jacobikirche am 15. Sept.: „Der Herr ist König", Hymne von Cherubini. — **Dresden.** Frauenkirche am 14. Sept.: Fünfstimmige Orgelfuge (Cdur) von Seb. Bach; „Habe deine Lust an dem Herrn", Motette von X.; Choralvorspiel „Ach Gott und Herr" von Joh. Gottfr. Walter; „Das Glück des Erdenlebens", Motette von Stab. St. Annenkirche am 15. Sept.: „So weit der Sonne Strahlen glänzen" von Bergt. — **Torgau.** Vorfeier des Tages von Sedan im Gymnasium am 1. Sept.: „Ehre sei dem Vater" von Neithardt; „Nun lasst die Glocken von Thurm zu Thurm" von C. Reinecke; „Muete imperator" von Seyrich; „Sollt es gleich bisweilen scheinen", Choral. Kirchenmusik am 1. Sept.: Chor („Herr, du bist der Gott") und Choral („Allein Gott in der Höh sei Ehr") aus „Paulus" von Mendelssohn. Am 8. Sept.: „Der Herr wird mich erlösen" von Neithardt. Am 15. Sept.: „Verfolgt von Feindes Hass und Spott" und „Was sind die Leiden der kurzen Erdenzeit" aus dem „Weltgericht" von F. Schneider. — **Weimar.** Stadtkirche am 15. Sept.: „Wie lieblich ist der Herr Zebaoth", Motette von Goudimel. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 15. Sept.: Messe in B von Mozart mit Einlagen von demselben und Horak. K. k. Hofpfarrkirche am 15. Sept.: Messe von Mercadante mit Einlagen von Rotter und Richter. Dominicanerkirche am 15. Sept.: 9. Messe von Horak mit Einlagen von Krall und Kreun. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 15. Sept.: Messe in A von A. Zsasskowsky mit Einlagen von Dirnberger(?), Führer, Reiss und Fiala.

## Opernübersicht.

(Vom 8. bis 13. September.)

**Leipzig.** Stadtth.: 10. Weisse Dame; 12. Hamlet. Franzius-Th. in Gohlis: 8. Weisse Dame; 10. Postillon von Lonjumeau. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 8. Fidelio; 11. Hugenotten; 12. Zauberflöte. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 8., 10. u. 13. Pariser Leben; 9. u. 11. Fritzchen und Lieschen; 12. Schöne Helena. Walhalla-Volksth.: 10. Zehn Mädchen und kein Mann; 12. u. 13. Schöne Galathea. — **Bremen.** Stadtth.: 8. Barbier von Sevilla; 11. Waffenschmied; 13. Weisse Dame. — **Breslau.** Lobe-Th.: 8. Blaubart; 10. Fäustling und Margarethl. — **Cöln.** Stadtth.: 8. Freischütz; 11. Martha; 13. Glöckchen des Eremiten. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 9. Hugenotten; 11. Regimentstochter; 13. Margarethe. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 8. Lustige Weiber von Windsor; 10. Pyramus und Thisbe (L. Gellert); 12. Regimentstochter. — **Hamburg.** Stadtth.: 8. Afrikanerin; 9. Zauberflöte; 10. Fra Diavolo; 11. Jüdin; 12. Nachtlager von Granada, Schöne Galathea; 13. Tannhäuser. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 8. Margarethe; 10. Lucia von Lammermoor; 13. Troubadour. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 8. Freischütz; 13. Waffenschmied. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 8. u. 10. Teufels Antheil; 13. Tannhäuser. — **Prag.** Neustädt. Th.: 9. Martha; 10. Grossherzogin von Gerolstein; 12. Freischütz. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 8. Norma; 11. Feensee; 13. Lustige Weiber von Windsor. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 8. Hugenotten; 11. Johann von Paris. — **Wien.** K. k. Hofoperntheater: 8. Postillon von Lonjumeau; 9. Afrikanerin; 11. Troubadour; 12. Margarethe. Carl-Th.: 12. Erwachen des Löwen (Brandl). Theater an der Wien: 8., 9. u. 11. Die Pilger (Max Wolf).

## Journalschau.

Echo No. 37. Einleitung zu C. M. v. Weber, „Sein Leben und seine Werke". Von H. Barbadette. (Aus dem „Ménestrel" in deutscher Uebersetzung abgedruckt.) — Nachrichten und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 37. Berichte, Nachrichten und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 38. Künstler und Publicum. — Besprechung (F. Wüllner Op. 16). — Nachrichten und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Richard Wagner hat eine Einladung nach Chicago erhalten, zur Feier der Wiederaufbauung der Stadt seine dramatischen Werke in einem eigens zu diesem Zweck zu erbauenden Theater und mit Künstlern seiner Wahl aufzuführen. Natürlich kann der Meister aus naheliegenden Gründen dieser einzig dastehenden Aufforderung nicht Folge leisten. — Eine andere, dem Dichter-Componisten in seinem deutschen Vaterlande ebenfalls noch nie widerfahrene Auszeichnung ist aus Italien zu verzeichnen: Die alte herrliche Stadt Bologna hat den Meister zu ihrem Ehrenbürger ernannt und ihm hierbei nachstehend mitgetheiltes Diplom zugesandt:

Il Municipio di Bologna con proposta della Giunta con plauso del Consiglio nella Seduta del XXXI. Maggio MDCCCLXXII conferiva in forma ampia l'onorifico titolo di cittadino Bolognese all' illustre Maëstro Riccardo Wagner da Leipzig, dopo che Bologna e l'Italia ebbero ammirato il suo Capolavoro melodrammatico Lohengrin eseguito sulle scene del Massimo Teatro di questa nostra Città l'autunno MDCCCLXXI.

Della Residenza Municipale li 1. Luglio MDCCCLXII.

Per la Giunta
l'Assessore Anziano
F. F. di Sinduco.

(Auf deutsch: „Die Stadt Bologna ertheilt auf Antrag der Vorsteher und mit Zustimmung des Rathes in der Sitzung am XXXI. Mai MDCCCLXXII in aller Form den Ehrentitel eines Bürgers von Bologna dem berühmten Meister Richard Wagner aus Leipzig, nachdem Bologna und Italien sein auf der Bühne des grossen Theaters dieser Stadt im Herbst 1871 aufgeführtes musikdramatisches Meisterwerk „Lohengrin" bewundert haben.

Vom Rathhaus, 1. Juli 1872.

Für den Rath
der Assessoren-Aelteste
F. F. di Sinduco".)

* Nach einem Bericht in der „N.-Y. M.-Z." hegt man in Cincinnati Hoffnung, Max Bruch als Dirigenten des dortigen Männerchors zu gewinnen, und zwar auf Grund eines Briefes, mit dem gen. Componist eine bez. Anfrage des Comités in Rede stehenden Vereins beantwortet hat.

* Frau Mallinger, welche dieser Tage in Berlin eingetroffen ist, wird ihre Wirksamkeit an der Berliner Hofoper erst im November aufnehmen. Im October muss die Sängerin nun doch noch einen Theil ihrer St. Petersburger Verpflichtungen er-

füllen, da es dem Impresario Merelli nicht gelungen ist, für diesen Monat einen genügenden Ersatz für Frau Mallinger zu finden, und somit auch der resp. Contract nicht wohl völlig gelöst werden konnte.

* Die Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten hat eine Petition an den Reichskanzler Fürsten Bismarck eingereicht, deren Inhalt wir bei seinem allgemeineren Interesse unter Weglassung der ausführlichen Motivirung der bez. Anträge im Wortlaut hier abdrucken: „Ew. Durchlaucht haben sich das unschätzbare Verdienst erworben, dem geistigen Eigenthume im ganzen Deutschen Reiche gesetzliche Anerkennung zu verschaffen. Das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 sichert dem deutschen Schriftsteller für sich, seine Erben und Rechtsnachfolger den Lohn seiner Arbeit im zulässigsten Umfange und gewährt auch den dramatischen Autoren und Componisten jeden wünschenswerthen gesetzlichen Schutz ihrer Aufführungsrechte, was wir hiermit dankbarst constatiren. Wenn hiernach aber auch die Gesetzgebung in dieser Richtung als zum Abschluss gekommen betrachtet werden darf, so fehlt doch leider noch viel daran, dass der einzelne Berechtigte oder selbst eine Gesammtheit derselben, wie sie durch die in Leipzig gegründete „Deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten“ repräsentirt wird, sich die Wohlthaten des Gesetzes den Intentionen desselben gemäss anzueignen vermöchte. Dreierlei Hinderungsursachen sind es vornehmlich, die störend in den Weg treten und deren Beseitigung privaten Mitteln nicht gelingen kann: 1) der Mangel einer durchgreifenden Controle der Aufführungen, 2) die Ausbeutung deutschen geistigen Eigenthums an Aufführungsrechten durch das Ausland, namentlich Nordamerika und 3) die Verkommenheit der deutschen Bühne, die der Cultivirung des höheren Dramas, damit aber auch der Wirkung auf die Volksbildung die engsten Schranken setzt. Wir sind überzeugt, dass unsere gewiss begründeten Beschwerden dauernd beseitigt werden könnten: durch Gewährung von Staatshilfe bei der Controle, durch Abschluss von Staatsverträgen über das Eigenthum an geistigen Werken, durch Gründung einer Theaterakademie aus Reichsmitteln.“

* Aus Magdeburg geht unserem Blatt nachfolgende Mittheilung und Anregung zu: „Ein bekannter Liederdichter, dessen Producte vielfach und von renommirten Componisten in Musik gesetzt und veröffentlicht wurden“ (was wir bestätigen. D. Red.), „schreibt mir nach Uebersendung eines Honorarantheils für eines seiner Lieder, das ich herausgab: „Für Ihren Brief und Einlage, die mich gerührt hat (sie ist die erste Honorirung, die mir je von einem Componisten geworden!) sage ich Ihnen meinen besten Dank.“ — Beim Lesen dieser Zeilen wurde mir weh ums Herz, da ich weiss, dass die Verhältnisse des Betreffenden, der schon lange schwer leidend ist, nichts weniger als beneidenswerth sind. Die Ueberzeugung, dass der Verfasser des Textes einer Vocalcomposition einen nicht unwesentlichen Antheil an derselben hat, lässt es mir als Unrecht erscheinen, wenn derselbe irgendwie ignorirt wird. Leider geschah und geschieht dies noch sehr oft, indem man es unterlässt, den Namen des Dichters der Composition beizufügen und demselben ein Freiexemplar zu übermitteln. Die Abgabe von Honorarantheilen scheint — wie der hierberegte Fall zeigt — zu den Seltenheiten zu gehören. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, diesem offenbaren Missstande abzuhelfen, namentlich aber diejenigen Herren Liedercomponisten, die sich derartiger Unterlassungen bewusst sind, veranlassen, das Versäumte baldigst nachzuholen.“

* Vom 11. bis 13. d. M. tagte in Berlin eine Versammlung von etwa 100 Delegirten der Musiker-Vereine Deutschlands.

* Einem neuerdings veröffentlichten officiellen Bericht zufolge betrugen die gesammten Baukosten für das neue Wiener Operntheater 5,989,800 Gulden.

* Das Kroll-Theater in Berlin ist von seinem gegenwärtigen Besitzer, Hrn. Engel, einer Actiengesellschaft („Central-Strassen-Unternehmung“) für den Preis von 500,000 Thlr. käuflich überlassen worden. Hr. Engel wird jedoch noch während der nächsten Jahre als artistischer Director der Bühne (mit 1000 Thlr. Jahresgehalt) fungiren.

* Ambrois Thomas' „Hamlet“ hat den Weg sogar schon nach Algier gefunden: Das unter Leitung des Hrn. Almeras stehende Nationaltheater der algerischen Residenz soll am 8. Oct. mit der genannten Oper eröffnet werden.

* „Der Flüchtling von Estrella“ heisst eine neue romantische Oper in fünf Acten, welche von ihrem Componisten, Friedr. Saloman, der Direction des k. Theaters zu Stockholm zur Aufführung übergeben wurde.

* Die erste Aufführung von Offenbach's neuer Operette „Corsaire noir“ im Theater an der Wien ist auf den 20. d. M. angesetzt. Meister Jean Jacques langt dieser Tage in Wien an, um, wie üblich, die letzten Proben und die erste Aufführung seines Werkes selbst zu leiten.

* Johannes Brahms trifft Ende dieses Monats in Wien ein, um daselbst seine Functionen als artistischer Director der Gesellschaft der Musikfreunde und als Leiter des Singchors aufzunehmen.

* v. Bülow hat in den ersten Tagen d. M. München verlassen und sich nach Wiesbaden begeben, doch kehrt er bald nach der bayerischen Residenzstadt zurück, um u. A. eine nochmalige Aufführung von Wagner's „Tristan und Isolde“ zu leiten.

* Niemann hat in Wien als Rienzi einen Gastrollencyklus eröffnet.

* Generalintendant v. Hülsen soll in der Person eines Hrn. Sachs einen neuen Wunder-Tenor entdeckt haben.

* Wir theilen nachträglich eine dem Ehepaare Vogl in München bei Gelegenheit der Juni-Aufführung von Wagner's „Tristan und Isolde“ dargebrachte Ovation mit. Nach dem ersten Acte überreichte nämlich der Richard Wagner-Verein dem genannten Sängerpaare, als den Trägern der Titelrollen, zwei grosse Lorbeerkränze mit einem prachtvoll ausgestatteten Widmungsgedicht, welches wir in der Lage sind, vollständig mittheilen zu können, wie folgt:

Dem Sängerpaare Vogl,
am 28. Juni 1872.

Heil dem edlen, echten Künstlerpaare,
Das zum höchsten Fluge, gleich dem Aare
Seine Kunst auf mächtigen Flügeln schwingt;
Neu zu schaffen langentbehrte Wonnen,
Habt Ihr kühn ein Riesenwerk begonnen,
Gross und meisterlich Ihrs heut vollbringt.

Als uns „Tristan“ einstens kaum geboren,
Schien er schmerzlichst uns alsbald verloren,
Da der Held ins Schattenreich entrückt,
Dessen Sang ihm schuf ein tönend Leben;*)
Ach, das eigne musst so früh entschweben,
Und mit ihm schien auch das Werk zerstückt.

Doch es drang die hehre „ernste Weise“
Tief in eines Jünglings Brust; die leise
Mahnung hat sein Künstlerherz erkannt,
Hat nach rastlos mannhaft ernstem Streben
Nun der deutschen Kunst zurückgegeben,
Was für ewig schien aus ihr verbannt.

Und die muthge Gattin, die er freite,
Ihrem Tristan treu Isold zur Seite
Nimmt an seinem Ruhm sie gleichen Theil;
Mag drum heut in Eures Wirkens Hallen
Laut des Herzens Dankesruf erschallen:
Heil Euch, Tristan und Isolde, Heil!

*) Schnorr v. Carolsfeld.

* Dem Hofcapellmeister C. Krebs in Dresden wurde am 8. d. Mts. anlässlich seines Rücktrittes von der Direction der Oper durch Hrn. Degele im Namen des Solosängerpersonals gen. Institutes ein grosser prachtvoller Silberlorbeerkranz überreicht.

**Auszeichnungen.** Dem Berliner Oberhofcapellmeister Taubert ist am 10. d. M. das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens vom Kaiser von Oesterreich persönlich überreicht worden. — Verdi ist vom Kaiser von Brasilien zum Officier des Rosenordens ernannt worden.

**Gestorben.** In Teplitz starb am 26. August Capellmeister M. Felsthal. — Der durch seine Weltreisen bekannt gewordene Pianist Rud. Sipp aus Leipzig ist ganz unerwartet am 13. Aug. in Pass Christian (Vereinigte Staaten Nordamerikas) verstorben.

*Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

F. Böhme, Quatuor (A moll) pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, Op. 10.
Julius Buths, Suite in D moll für Pianoforte, Op. 1.
Max Erdmannsdörfer, „Prinzessin Ilse". Eine Waldsage aus dem Harzgebirge, für Soli, Chor und Orchester.
Joachim Raff, Acht Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 173.

*In Sicht:*

Heinrich Porges, Die Aufführung der 9. Symphonie unter R. Wagner in Bayreuth.

**Berichtigung.**

In No. 38, S. 598, Sp. 1, 22. Z. v. o. ist „Leibmohr" statt „Leibwache" zu lesen.

# Kritischer Anhang.

**Ernst Schwaiger.** Das Grab im Busento. Gedicht von Platen. Für Männerchor mit vierhändiger Clavierbegleitung, Op. 1. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr. Wien, J. P. Gotthard.

Im Interesse des Componisten wünschen wir, er hätte sich zu seinem Op. 1 ein dankbareres Sujet gewählt, als diese durch die Beschreibung der Bestattung Alarich's durch seine treue Gothenschaar am Busento (die zwar an und für sich musikalisch stimmungsfähig ist, durch ihre Breite jedoch eine Monotonie erzeugen muss) für musikalische Composition ziemlich ungeeignete Dichtung. Gern erkennen wir an, dass sich der Componist nach bestem Vermögen in die Stimmung derselben versenkt hat, und es ist ihm in der That geglückt, seiner Composition einen gothisch-monumentalen und ritterlich-ehernen Charakter zu geben, wenn auch die Mittel hierzu öfters etwas äusserlich und schroff gewählt sind. Da jedoch die ganze Dichtung auf diesem schildernden Erzählungston beruht, so wirkt für die Dauer die Musik, die derselben Stimmung bis zu Ende unterworfen ist, trotz der harmonischen und rhythmischen Mannichfaltigkeit ermüdend. Als ein hübscher Zug ist zu bezeichnen, dass diejenigen Stellen, in welchen der Liebtreflex auf die Klage und auf den Gesang der trauernden Gothen fällt, vom Soloquartett allein gesungen werden. Der Vocalsatz ist durch die Modulationshäufungen und mancherlei harten Wendungen nicht eben leicht ausführbar, besonders dürfte der erste Quartettsatz (weil hier die instrumentale Unterstützung fehlt) zu schaffen machen. Im Ganzen genommen verräth dieses Opus 1 Anlage und ernstes Streben und berechtigt zu guten Erwartungen, wenn der Componist es sich angelegen sein lässt, seine Individualität naturgemäss zu entwickeln. Oe.

**Otto Bach.** Sechs Gedichte (von weiland Sr. Majestät Kaiser Max von Mexico) für vierstimmigen Männerchor. Part. 25 Sgr. Wien, A. Bösendorfer.

Der Autor, „Doctor, artistischer Director und Capellmeister des Mozarteums zu Salzburg, Ritter des k. sicil. Francesco I. Ordens mit der Krone" etc. (alle diese Titel hat Bach in hart ans Komische grenzender Weise seinem Namen auf dem Titelblatt vor- resp. nachdrucken lassen) wolle uns verzeihen, wenn wir so frei sind, sein Werk trotz des prunkenden Acusseren der Ausstattung weder des kaiserlichen Dichters, noch des gekrönten Empfängers der Widmung (Kaisers Franz Joseph I.) für würdig zu erachten, und unsere Leser versichern, dass diese Männerchöre sich nirgend über das Niveau des Alltäglichen erheben. Wir können beim besten Willen nicht glauben, dass Phrasenhaftigkeit, Wiederholung des tausendmal Dagewesenen und planste Homophonie die unentbehrlichen Attribute der Männerquartettcompositionen seien; wohl aber glaubten wir von dem Hrn. artistischen Director und Capellmeister des Mozarteums Besseres erwarten zu dürfen. B....n.

**Robert von Keudell.** „Schön Ellen". Ballade (von Geibel) für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 7. 25 Sgr. Berlin, Barth und Fritze.

Keudell hat seiner Composition eine trotz aller Freiheit in der Behandlung die strophenliedartige Grundlage klar hindurchschimmern lassende Gliederung gegeben und hierdurch die wechselvollen Stimmungen und Scenen, welche der Dichter schildert, in einen einheitlichen musikalischen Rahmen zusammenzufassen vermocht, ohne die Prägnanz der Einzelcharakteristik wesentlich abzuschwächen. Diese letztere erreicht Keudell durch wirklich geistreiche Umgestaltungen der Hauptmotive bei ihren Wiederholungen. Man vergleiche z. B. die beiden Einleitungstakte mit Seite 10, Takt 1 u. ff. und mit S. 11, T. 4 u. ff., oder S. 3, T. 7—9 mit S. 4, T. 10—12, ferner S. 3, T. 11—14 mit S. 7, T. 6 u. ff. und mit S. 10, T. 9—12; sodann verfolge man die Behandlung des Marschmotivs von seiner ersten Andeutung Seite 5, Takt 7 u. ff. bis zu seiner vollen Entfaltung S. 14, T. 1 u. ff. — Gelingt es dem Componisten, bei seinen späteren in dieses Gebiet schlagenden Arbeiten die einzelnen Hauptmotive noch bedeutsamer zu gestalten, namentlich aber dem Vocalpart eine interessantere Rhythmik und sprachgemässere Melodik zu geben, so können seine resp. Compositionen im Voraus freudig willkommen geheissen werden. B.....n.

**Julius Stockhausen.** Vier Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Sgr. (Einzeln: No. 1 und 4 à 15 Sgr. No. 2 und 3 à 7½ Sgr.) Wien, J. P. Gotthard. 1871.

Nach vorliegenden Liedern (den ersten Compositionen Stockhausen's, welche wir kennen lernten) zu urtheilen, scheint dem berühmten Sänger schöpferische Kraft versagt zu sein. Directes Anlehnen an einen bestimmten Meister lässt sich in den Gesängen nicht gerade nachweisen; Stockhausen hat nur musikalisches Gemeingut (in des Wortes besserer Bedeutung) mit dem Geschick verwendet, welches man heutzutage von jedem der Compositionstechnik mächtigen, gebildeten Musiker verlangen darf. Dass im Uebrigen die Lieder durchaus stimmgerecht geschrieben sind und bei guter Ausführung auch zu effectuiren vermögen, dafür bürgt schon der Name ihres Autors. B.....n.

**Immanuel Faisst.** Fünf deutsche Kriegslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 27. 20 Sgr. Stuttgart, Ed. Ebner.

Diese, ihre „gelegentliche" Entstehung sofort verrathenden Gesänge mögen während des deutsch-französischen Krieges ihr Publicum gefunden haben, entbehren aber zu sehr des musikalischen Werthes, um noch jetzt, wo jene für sie empfänglich stimmende kriegerische Begeisterung verflüchtigt ist, irgend welche Anziehungskraft ausüben zu können. B . . . . u.

**C. Kuntze.** Der Gesangunterricht an der Wandtafel. 1. Heft. Neu-Ruppin, A. Oehmigke's Separat-Conto. 1871.

Dieses in zwei Abtheilungen (eine für die Schüler, 51 Seiten kl. 4°, die anderen als Commentar für die Lehrer, 32 S. kl. 4°) erschienene 1. Heftchen für Schulgesangunterricht ist eine Mittheilung der „letztjährigen" Erfahrungen des Verfassers (Schul-Gesanglehrer zu Aschersleben) und der Methode desselben. Nach Ansicht des Verf. „müssen die oberen Abtheilungen in Volks-, schon die Mittelclassen in Bürger- und die unteren Classen von höheren Schulen mit den Elementen des Gesanges nach Noten bekannt gemacht werden. Um das nach dem Gedachtniss Singen beim Notengesange zu verhindern und den Kindern zum Bewusstsein dessen, was sie nach Noten singen, zu verhelfen, findet der Verf. kein geeigneteres Mittel, als soviel wie nur möglich ohne jede Unterstützung eines Instrumentes die ersten Uebungen und auch später alles Neue nur von der Wandtafel singen zu lassen." Der Commentar erklärt ausführlich Alles hierbei zu Beobachtende nach der Reihe der Paragraphen des Schülerheftes und gibt ausser dem im letzteren Enthaltenen noch vorbereitende Uebungen. Sämmtliche dieser Uebungen theils ohne, theils mit Text (darunter eine kleine Motette und einige Volkslieder) sind in Cdur geschrieben, und die Entwickelung sowohl der einstimmigen, als der zweistimmigen (letztere nur mit Text) ist eine so gute und systematische, dass der Versicherung des Verf., „nie so günstige Resultate, als nach dieser Anweisung erzielt zu haben", Glauben zu schenken ist. Es sei deshalb diese kleine Gesanglehre bei der Wahl für Schulgesangunterricht der Beachtung empfohlen. E. W. S.

**Sara Heinze.** Drei Nocturnes für Pianoforte von John Field als Vorstudien zu den Nocturnes von Fr. Chopin frei bearbeitet. 15 Ngr. (Einzeln à 7½ Ngr.) Leipzig, Gustav Heinze.

Gesteht man einmal zu, dass die Field'schen Nocturnes in ihrer Originalgestalt jetzt ziemlich veraltet sind — und Sara Heinze muss dieser Ansicht gewesen sein; denn weshalb hätte sie sonst zu einer „freien Bearbeitung" ihre Zuflucht genommen, da für eine blosse neue Ausgabe im entgegengesetzten Falle doch die Hinzufügung von Vortrags- und Fingersatzbezeichnung genügt hätte — also: gesteht man einmal die Nothwendigkeit einer zeitgemässen Umgestaltung der beregten Compositionen zu, so hat man damit eine principielle Anerkennung der vorliegenden S. Heinze'schen Bearbeitung ausgesprochen. Wir befinden uns in diesem Falle, ohne deshalb in allen Einzelnheiten mit der Herausgeberin einverstanden zu sein. Gerade jene sonst so lobenswerthe Eigenheit der Herausgeberin, auf welche wir bereits früher (siehe Jahrgang II, No. 52 d. Blts.) anerkennend hinwiesen — wir meinen jene pietätvolle Scheu vor jeder an der Originalcomposition begangenen Indiscretion —, gerade diese hinderte Sara Heinze, für diesmal ihre Aufgabe vollbefriedigend zu lösen. Sollten die Field'schen Nocturnes wirklich zeitgemäss „frei" umgearbeitet werden, so durfte die Herausgeberin sich nicht auf melodisch reichere Ausschmückung der Stücke, auf Aenderung einzelner Accorde und auf das Hinzufügen genauer Vortrags- und Fingersatzbezeichnungen beschränken, sondern musste auch gewisse formale Mängel der Originale zu beseitigen versuchen. Zur Verdeutlichung resp. Rechtfertigung unserer Behauptung wird es genügen, auf das erste der vorliegenden drei (als No. 5, 10 und 9 in der Peters'schen Gesammtausgabe enthaltenen) Nocturnes hinzuweisen. Daselbst findet sich im 22. Takt ein vollkommener Abschluss in der Haupttonart (Bdur), welcher die nachfolgende Wiederholung des ersten Theiles als willkürliche Zuthat erscheinen lässt. Hier hätte nun Sara Heinze die Fühlbarkeit jenes störenden Einschnittes durch eine Ueberleitungsfigur mildern müssen. Ja — auf die Gefahr hin, von den Hyperclassikern in Bann und Acht gethan zu werden — behaupten wir, es sei noch ein weiterer Schritt nöthig gewesen: Jener Schluss des ersten Theiles musste, nach unserem Dafürhalten, eine Wendung nach der Oberdominant- oder irgend einer anderen der nächstverwandten Tonarten erhalten, um so den Wiedereintritt des Bdur zu heben und überhaupt den zweiten Theil als nothwendige Folge des ersten erscheinen zu lassen. — Mit vorstehenden Ausstellungen soll indess dem von S. Heinze wirklich Geleisteten die wohlverdiente Anerkennung nicht entzogen werden; unser Tadel gilt nur dem aus jener oben erwähnten pietätvollen Zurückhaltung resultirenden „zu wenig". Die von der Herausgeberin mit den Originalen vorgenommenen Aenderungen sind durchweg mit musikalisch-wohlgebildetem Geschmack angebracht und nähern die Field'schen Compositionen dem Chopin'schen Stile um ein Bedeutendes, sodass dieselben so recht geeignet sind, als Vorstudien zu den Nocturnes des letzteren Meisters zu dienen. — Beiläufig sei noch bemerkt, dass die Ausstattung des Werkchens eine sehr lobenswerthe ist. B . . . . u.

**Briefkasten.** *A. P.* in *H.* Die fragl. Hymne wurde von H. nur als Thema zu den bekannten Variationen benutzt. — *M. P.* in *S.* Wir hoffen, nach Verlauf der jetzigen noch eine anderseitige Besprechung dieses dramatischen Werkes bieten zu können. Vielleicht, dass diese Ihrer eigenen Meinung näher kommt. — *O. L.* in *B.* Wir legen viel zu wenig Gewicht auf jene Resolution, als dass wir sie nur erwähnten. Die Welt wird deshalb noch lange nicht aus den Fugen gehen. — Für die gemachte Mittheilung über R. unseren Dank. — *C. K.* in *G.* Wir wissen blos, dass in der letzten Zeit verschiedene, uns nicht recht einleuchten wollende Auszeichnungen, wie Professorentitel, goldene Dosen etc., jenem kleinen Fürsten ihre Existenz verdanken. Lassen Sie doch den Leuten das naive Vergnügen, sich mit solchem Tand zu behangen!

# Anzeigen.

# Neue Musikalien!

[365.] Soeben erschienen in meinem Verlage:

**Attinger, L.**, Op. 10. **Neue Anthologie** für Harmonium. Auswahl von meist neuen Liedern, Stücken aus Oratorien, Cantaten, Opern etc., leicht bearbeitet. Heft 3,4 à 12 Sgr.

**Buths, Julius**, Op. 1. **Suite** (D moll) in vier Sätzen für Pianoforte . . . . . . . . 1 —

**Oberthür, Carl, Tonbilder.** 3 charakteristische Stücke für Pianoforte.
No. 1. **Barcarolle** . . . . . . . . . — 10
No. 2. **Rêverie** . . . . . . . . . — 15
No. 3. **Auf der Parade** . . . . . . — 12

**Raff, Joachim**, Op. 173. **Acht Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Heft 1, 2 à 25 Sgr.

**Schaab, Robert**, **Sammlung der beliebtesten Salonstücke** für Violine mit Begleitung des Pianoforte, leicht bearbeitet.

No. 1. Badarzewska, Mazurka . . . — 10
„ 2. —— Douce Rêverie . . . . . . — $7^1/_2$
„ 3. —— La Prière d'une Vierge . . — 10
„ 4. —— La Prière exaucée . . . . . — $12^1/_2$
„ 5. Behr, Franz, Op. 266. Schön blau ist der See . . . . . . . — 10
„ 6. —— Op. 267. Je l'aimerai toujours. — 10
„ 7. Favarger, R., L'Adieu. Nocturne. — $12^1/_2$
„ 8. Goria, A., Op. 5. Olga. Mazurka. — 10
„ 9. Hause, C., Op. 91. Nach Ruhe sehnt sich mein Herz . . . . . — 10
„ 10. —— Op. 92. Die fliegenden Uhlanen. Bravour-Galopp . . . . . . . — 20
„ 11. Jungmann, A., Op. 288. Nachtgedanken . . . . . . . . . . — $12^1/_2$
„ 12. Lefebure-Wely, Op. 54. Les Cloches du Monastère . . . . . — $12^1/_2$
„ 13. —— L'Heure de la Prière . . . . — $12^1/_2$
„ 14. Leybach, J., Op. 5. Fantaisie sur un Thème allemand . . . . . . — $22^1/_2$
„ 15. Liebich, J., Op. 206. Esperanza. — 10
„ 16. —— Op. 207. Abschied. Romanze — 10
„ 17. —— Op. 208. Die kleine Schwärmerin . . . . . . . . . . . . — 10
„ 18. Oberthür, C., Der Troubadour. — 10
„ 19. —— Des Soldaten Lust . . . . — 10
„ 20. —— Das blinde Mädchen . . . — 10
„ 21. Pathe, C. Ed., Op. 164. La belle Virginie . . . . . . . . . . — $12^1/_2$
„ 22. —— Op. 166. Im duftenden Hain. — $12^1/_2$
„ 23. Richards, B., Op. 71. Am Abend. — $12^1/_2$
„ 24. —— Marie. Nocturne . . . . . — $12^1/_2$
„ 25. —— Victoria. Nocturne . . . — $12^1/_2$
„ 26. Schulz-Weida, Op. 215. Aufm Jodelplatz . . . . . . . . . — 15
„ 27. —— Op. 218. La bella Brigantina. — $12^1/_2$
„ 28. —— Op. 219. Diavolina. Galopp. — 15
No. 29. Wallace, Op. 13. Petit Polka de Concert . . . . . . . . . — $12^1/_2$
„ 30. Walzer, Die letzten, eines Wahnsinnigen . . . . . . . . . . — 10

**Stör, Carl**, Op. 21. **Sechs Lieder** für vierstimmigen Männerchor. Partitur u. Stimmen. Heft 1, 2 à 15 Sgr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Leipzig und Weimar, 12. Septbr. 1872.

**Robert Seitz,**
grossherzogl. sächs. Hofmusikalienhandlung.

---

[366.] Bei **F. Whistling** in Leipzig ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

## R. Schumann's 2. Symphonie, Op. 61,

für Pianoforte und Violine . . . . . 2 Thlr.
Clavierauszug vierhändig . . . . . $2^1/_2$ Thlr.
—— —— zweihändig . . . . . $2^1/_3$ Thlr.
Partitur und Stimmen . . . . . . $14^2/_3$ Thlr.

---

[367.] Soeben erschien in meinem Verlage:

## „Prinzessin Ilse".
## Eine Waldsage aus dem Harzgebirge
von
### Carl Kuhn,
**für Soli, Chor und Orchester**
componirt von

## Max Erdmannsdörfer.

Partitur $5^1/_2$ Thlr. Clavierauszug $2^1/_3$ Thlr. Chorstimmen à 8 Sgr. Solostimmen 16 Sgr. Orchesterstimmen $8^2/_3$ Thlr. netto. Textbuch $1^1/_2$ Sgr.

Früher erschien:

## Ouverture zu „Prinzessin Ilse"
**für Orchester.**

Partitur . . . . . . . . . . . . . . 4 Thlr.
Orchesterstimmen . . . . . . . . . . 5 Thlr.

Leipzig und Weimar, 12. Septbr. 1872.

**Robert Seitz,**
grossherzogl. sächs. Hofmusikalienhandlung.

---

[368.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

**Musikalien, musikalischen Schriften etc.**

bestens empfohlen.

# Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[369.] **Novasendung No. 5. 1872.**

**Behr, Franz,** Op. 312. Jugendträume. Leichte Clavierstücke ohne Octavenspannungen.
No. 1. Sehnsucht nach der Heimath. Melodie . . . . . . . . — 7½
„ 2. Maurisches Ständchen . . . . — 7½
„ 3. Blümchen im Walde . . . . — 7½
„ 4. Ballade . . . . . . . . — 7½

**Behr, François,** Op. 218. Galop militaire und

**Hauschild, Carl,** Hoch König Johann! Frohsinn. Defilirmarsch des k. sächs. Infanterie-Regiments No. 107 für Orchester . . . 1 10

**Berens, Herm.,** Op. 93. Zwei Idyllen für Pfte.
No. 1. Das Begräbniss der Rose . . . — 12½
„ 2. Grazien-Tänze . . . . . . . — 17½

**Conradi, A.,** Couplets und komische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte.
No. 3. Thier-Menschen. Couplet von Eduard Linderer . . . . . . . . . — 7½
No. 4. Ehret die Frauen! Soubretten-Lied aus dem Zaubermärchen „Alpen-Röschen" von Eduard Linderer . . — 7½

**Genée, Richard,** Op. 222. Der beste Stoff. Komisches Duett für Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte . . . . . . . — 20
—— Op. 223. In China. Komisches Duett für Tenor und Bass mit Begleitung des Pfte. — 22½

**Hause, Carl,** Op. 113. Serenade für Pianoforte. — 12½
—— Op. 118. Idylle für Pianoforte . . . — 12½

**Hiller, Ferd.,** Ständchen. Albumblatt für Orchester . . . . . . . . . . 1 10

**Horn, Aug.,** Op. 38. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
No. 1. Frühling. Partitur und Stimmen. — 10
„ 2. Der Vogel in der Luft. Partitur und Stimmen . . . . . . . . — 10
„ 3. Ueber Nacht. Gedicht v. Wolfgang Müller. Partitur und Stimmen . — 7½
„ 4. Frühling und Liebe. Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben. Partitur und Stimmen . . . . . . . . — 10
„ 5. Morgenlied. Gedicht von Theodor Apel. Partitur und Stimmen . — 7½
„ 6. Liebchen ist da! Part. u. Stimmen. — 10

**Jähnichen, E. F.,** Op. 4. Auf Wellen. Walzer für Pianoforte . . . . . . . . — 10
—— Op. 5. Erstes Veilchen . . . . . — 10

**Krug, D.,** Op. 196. Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas ohne Octavenspannungen und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 86. Curschmann, An Rose: Wach auf, du goldnes Morgenroth . . . . — 10
No. 87. Rossini, Gebet aus Moses . . . — 10

**Krug, D.,** Op. 259. Opern-Perlen. Kleine leichte Phantasien über beliebte Opernmotive für den Unterricht und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 19. Donizetti, Regimentstochter . . — 10
„ 20. Bellini, Romeo und Julie . . . — 10
—— Op. 271. Leichte Phantasie über Ave Maria von F. Schubert für Pianoforte . . . . — 10
—— Op. 283. Classiker-Bibliothek. Das Schönste aus den Werken berühmter Componisten f. Pfte. arrangirt u. für den Unterricht bearbeitet u. mit Fingersatzbezeichnung.
No. 11. Beethoven, L. v., Adagio. Zweiter Satz aus dem Septett Op. 20 . . . . . . — 12½
No. 12. Haydn, J., Andante u. Menuett aus der G dur-Symphonie mit dem Paukenschlage. — 12½

**Mozart, W. A.,** Quintett (ein Satz, Es dur) f. zwei Violinen, zwei Violen u. Violoncell, nach einer im Archiv des Mozarteums zu Salzburg befindlichen Originalskizze Mozart's ausgeführt von O. Bach, art. Director am Mozarteum, für Pfte. zu vier Händen bearbeitet von August Horn. — 25

**Nessler, V. E.,** Op. 57. Das Grab im Busento. Ged. von Graf v. Platen, für Männerchor mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte.
Partitur mit untergelegtem Clavierauszug. 2 5
Singstimmen . . . . . . . . . . . — 15

**Neumann, Emil,** A. B. C., Quadrille nach Motiven von J. Offenbach, für Männerquartett. Text von Ewald Leubuscher. Part. u. Stimmen. 1 2½
—— Der Leipziger Couplet-Sänger. Sammlung auserwählter Lieder, Couplets, komischer Scenen etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 25. Ein lustiger Bäcker. Soloscene. Text von E. Linderer . . . . . — 10
No. 16. Der politische Meyer. Soloscene von E. Linderer . . . . . . . — 10
—— Pinkeles, Jeiteles, Isaak Schlolem und Moses Herrsch. Humoristische Scene in Form eines Quodlibets für 4 Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Part. u. Stimmen. 1 20

**Schaab, Rob.,** Lieder und Gesänge mit Begleitung des Harmoniums, zum Gebrauche bei Hausandachten, Familienfesten, Gedenktagen etc.
Heft 1. Einstimmige . . . . . . . — 17½

**Voss, Charles,** Op. 280. Course hongroise. Csikos-Galop pour Piano à quatre mains. — 22½
—— Op. 313. La Trompette. Polka russe pour Piano à quatre mains . . . . . . — 15

**Zopff, H.,** Op. 33. Deutsche Fest-Ouverture für grosses Orchester. Part. netto 2 Thlr.
—— Op. 35. Zwei Idyllen f. kleines Orchester.
No. 1. Dolce far niente für Streichorchester. Partitur . . . . . . . . . . — 5
„ 2. Serenade f. Blasinstrumente. Partitur. — 7½

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 27. September 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 40.



## Das Wesen des Tragischen und Rich. Wagner's „Tristan und Isolde".

Von **Heinrich Porges**.

Bei jedem tragischen Kunstwerke müssen wir Dessen inne werden, wie über aller äusseren Welt ein ideales, eigentlich wesenhaftes Sein herrscht, das wandellos und ewig ist. Wie das Wesen der Kunst überhaupt darin besteht, dass das Göttliche in menschlicher Gestalt vor uns erscheint, so ist dies auch in einer jeden echten Tragödie der Fall, aber das Verhältniss des göttlichen Seins zum menschlichen ist in dieser ganz besonderer Natur. Es gibt Kunstwerke, die das tragische Erlebniss dadurch ausschliessen, dass sie schon von vornherein über die Grenzen des wirklichen Daseins hinaustreten; sie sind aus einem Gemüthsleben hervorgegangen, das sich mit Freiheit über die Schranken der äusseren Welt erhoben hat. Solche Schöpfungen gehören dann der rein idealen Sphäre an; in ihnen erschauen wir das Ideal in bruchloser Gestalt. Der durch sie dargestellte und verkörperte Lebensgehalt ist selbst schon von göttlichem Geiste erfüllt; was uns in ihnen entgegentritt, ist ein göttliches seliges Leben, wir sind da der Noth und Qual der Wirklichkeit überhoben und unmittelbar eingegangen in das Reich einer schrankenlosen Freiheit und eines ewigen Friedens. Dieser Geist erfüllt in gleicher Weise die Plastik der Griechen, wie die Malerei des 15. Jahrhunderts, und ebenso die Schöpfungen der grossen Meister der Tonkunst. Bei den Griechen tritt das Göttliche vorwiegend mit dem Charakter der Freiheit hervor, indem durch sie die in unserem Wesen waltenden Naturtriebe und Leidenschaften zur Einheit verschmolzen und beherrscht werden (wodurch die vielleicht reinste Harmonie der Schönheit sich darstellt), während in den der christlichen Weltanschauung entstammenden Werken es die Liebe ist, die uns aus den Banden der Welt zu erlösen und die in ihr und in unserem eigenen Wesen sich widerstreitenden Elemente zu versöhnen vermag. Wenn also das gemeinsame charakteristische Merkmal dieser Schöpfungen darin besteht, dass in ihnen der Gegensatz der äusseren Welt und ihres wahren Wesens scheinbar ganz aufgehoben ist, so wird gerade dadurch einem Werke der Stempel des Tragischen aufgedrückt, dass in ihm der Contrast dieser beiden Sphären in furchtbarer Weise uns zum Bewusstsein gelangt.

Was ist es aber, wodurch Erlebnisse zu tragischen werden und es mit Nothwendigkeit herbeiführen, dass das ewige, göttliche Sein mit einer das äussere Dasein vernichtenden Macht in die Erscheinung tritt? Wir werden diese Frage am sichersten beantworten, wenn wir uns darüber klar zu werden suchen, welche Eigenschaften der Mensch besitzen muss, wenn wir in ihm einen tragischen Helden sehen sollen, und welches das wesentlichste Ziel ist, das er erreichen will. Der tragische Held ist eben vor allem Anderen der wirkliche Mensch selbst, der ganz und voll mit all seinen Trieben im Leben steht, und so kann auch das ihm vorschwebende Ziel kein anderes sein, als jenes, dem alles Leben bewusst oder unbewusst zustrebt. Alles Leben geht aus dem rastlosen Triebe hervor, eine Befriedigung zu erreichen, die keinem zeitlichen Wechsel

mehr unterworfen ist; eine solche Befriedigung bietet aber nur der Zustand der Seligkeit.

Hier thut sich für unser Denken eine Kluft auf, die scheinbar nicht zu überbrücken ist. Wie soll es möglich sein, dass der nach aussen gewendete, auf sinnlichen Genuss gerichtete Lebenstrieb jemals das ewige und unveränderliche Sein sich zu eigen mache? Wie ist dieser offenbare Widerspruch zu lösen? Darüber herrscht kein Zweifel, dass jeder blos sinnliche Genuss im Geiste nichts zurücklässt, als eine unendliche Leere, und Niemand wird bei einiger Besonnenheit behaupten, dass das Geniessen oder selbst die individuelle Glückseligkeit das Endziel der Welt und der Menschheit sei. Gibt es aber überhaupt ein Erlebniss, das von dem Rückfalle in eine immer nur wieder neue Begierden erzeugende Unbefriedigung frei ist, und bei dem das Gefühl der Einheit mit dem Ewigen mit sicherer Gewissheit uns durchdringt? Wir haben oben gesehen, dass der Kern alles Lebens das bewusste oder unbewusste Streben nach Seligkeit bilde, und man darf wohl behaupten, dass selbst in dem Triebe nach sinnlichem Genuss dieses Streben wirkend sei, nur dass bei diesem der Mensch einer verhängnissvollen und sein Wesen erniedrigenden Täuschung verfällt, indem er das höchste und erhabenste Ziel durch blosse Steigerung seines Lebensgefühles erreichen zu können wähnt. Dies überzeugt uns, dass wir auf diese Weise niemals zu einem seligen Leben zu gelangen vermögen, und so ist es zweifellos, dass wir eben von vornherein einen anderen Weg einschlagen müssen, um unserem Ziele nahe zu kommen. Und dieser Weg kann in nichts Anderem bestehen, als dass wir in unserem tiefsten Innern von der Sehnsucht nach dem Ewigen erfasst werden; wir werden sicher zur Seligkeit kommen, wenn wir so mächtig von der Liebe zum göttlichen Sein uns durchdringen lassen, wie der nur von sinnlichen Trieben erfüllte Mensch von der Liebe zur Aussenwelt umstrickt ist.

Wenn diese göttliche Liebe in uns wach geworden, so wird die blos endliche Seite unseres Wesens an der Wurzel vernichtet, und das göttliche Leben bricht von selbst in uns durch. Nur der wahrhaft religiöse, der von einem heiligen Willen erfüllte Mensch kann daher auf die Dauer der Seligkeit theilhaftig werden, sie ist nicht etwa durch blindes Unterwerfen unter eine äussere Autorität und dogmatische Formeln zu gewinnen, sie ist nur das Ergebniss des tiefsten Insichgehens des Menschen, nur durch seine mit Freiheit vollzogene That kann sie erlangt werden.

Die nothwendige Vorbedingung und der erste Schritt, um zu ihr zu gelangen, besteht also in der Abwendung von der Aussenwelt und dem Versenken in unser eigenes Innere. Wenn wir diesen Schritt vollziehen, entdecken wir in uns eine untrennbare Verbindung von Denken und Sein, Wissen und Wollen, und die Einheit dieser beiden Factoren des Daseins ist eben Das, was wir das Selbstbewusstsein nennen. Nur in der Tiefe dieses Selbstbewusstseins ist das wahre Wesen der Welt, ist jenes göttliche Sein zu finden, von dem wir gesagt haben, dass es auch in einem jeden tragischen Kunstwerke zu Tage treten müsse.

Mit dem blossen Erfassen der Einheit des Selbstbewusstseins haben wir uns aber noch nicht das göttliche Sein zu Eigen gemacht. Nur wenn das menschliche Selbstbewusstsein aufhört, eine trennende Schranke zwischen unserem individuellen und dem göttlichen Wesen zu bilden, empfinden wir jene Einheit des Göttlichen und Menschlichen, die das Kennzeichen des wahrhaft religiösen Lebens bildet. Wenn wir daher sehen, dass nur durch das Aufgeben jedes nur persönlichen Wollens uns der Zugang zu einem seligen Dasein erschlossen wird, so finden wir, dass im Gegensatze hierzu das entscheidend charakteristische Merkmal des tragischen Helden darin besteht, dass in ihm immer eine (auch nur durch die Einheit des Selbstbewusstseins zu erklärende) höchste Steigerung des Selbstgefühles stattfinden wird. Und hier ist es auch, wo wir zu erkennen vermögen, wie der religiöse Mensch und der tragische Held in dem einen Puncte zusammentreffen, dass sich Beide das wahre Wesen der Welt als Erlebniss zu eigen machen wollen; die Wege aber, welche sie einschlagen, um zu ihrem Ziele zu gelangen, sind gerade entgegengesetzter Natur. Während der religiöse Mensch sein individuelles Wesen zu einem Abbilde des von ihm erkannten göttlichen Seins zu machen sucht, strebt der tragische Held darnach, durch maasslose Steigerung der in seiner Individualität liegenden Kräfte und Fähigkeiten zu dem Wesen der Welt hinzudringen, um mit ihm Eins zu werden. Um es mit einem Zuge zu bezeichnen: Der tragische Held ist der wirkliche Mensch, der alle Seiten der Menschennatur: die höchsten, die ihn an die Gottheit heranreichen lassen, und die niedrigsten, die ihn nur zum sinnlich geniessenden Wesen bestimmen, in gleicher Weise in sich befasst, und gerade durch das Zusammentreten dieser unvereinbaren Gegensätze in seiner Persönlichkeit wird schliesslich sein Untergang herbeigeführt.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Kritik.

**La Mara.** Musikalische Studienköpfe. Zweiter Band. Leipzig, H. Weissbach.

Die günstige Aufnahme, deren sich der vor einigen Jahren veröffentlichte erste Band von La Mara's „Musikalischen Studienköpfen“ bei Publicum wie Kritik gleichmässig zu erfreuen hatte, mochte hauptsächlich zu einer Fortsetzung derselben ermuntert haben. Die formellen Vorzüge des ersten Bandes theilt dieser zweite allerdings, ohne uns jedoch dasselbe Interesse abge-

winnen zu können wie jener. Hieran trägt zunächst die Wahl der Köpfe selbst Schuld. Mit Ausnahme Berlioz' und allenfalls Rossini's sind wir bei bestem Willen nicht im Stande, uns für die anderen — Cherubini, Spontini, Boieldieu — besonders zu erwärmen, uns dermaassen von ihnen angezogen zu fühlen, dass wir nach genauer Bekanntschaft ihrer äusseren Lebensumstände uns förmlich sehnen. Möge man uns nicht missverstehen, wenn wir, bei aller Hochachtung und gebührenden Verehrung für die genannten drei Meister, es dennoch sagen: dass selbe unserem Bewusstsein und unseren künstlerischen Bedürfnissen jetzt doch zu ferne stehen, und ihre Werke durch die Errungenschaften und Schöpfungen der neueren und neuesten Zeit mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt werden*); dass demgemäss auch sie und ihre Werke unser Interesse weniger fesseln, als die Persönlichkeiten und Schöpfungen eines Weber, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt oder Wagner (der Studienköpfe [nebst Mendelssohn] des ersten Bandes), ist natürlich.

Die Verfasserin hat es aber verstanden, die an sich weniger interessirenden Gestalten in anziehendem Gewande vorzuführen und uns meisterhafte biographische Skizzen zu liefern. Ohne Quellenwerk zu sein, enthalten sie doch manche ursprüngliche Daten und sind durchweg in demselben blühenden und anmuthigen Stile geschrieben, wie ihre Vorgänger. Unbefangene Auffassung ermöglicht der Verfasserin auch ein richtiges Urtheil über die zwar nicht ausführlich besprochenen, sondern blos im Lebensgange der Componisten einverflochten angeführten Werke. Besonders die Berlioz gewidmete Abhandlung ist in jedem Betreff ausgezeichnet, und nicht so bald sind wir einer ähnlich schönen und ergreifenden Schilderung seines Lebens und verständigen Beurtheilung seiner Künstlererscheinung begegnet, als hier.

Die dem Buche eigenen Vorzüge lassen erwarten und auch wünschen, dass ihm dieselbe Verbreitung und freundliche Aufnahme zu Theil werde, wie seiner älteren Hälfte. Joseph Engel.

---

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Die weiteren Scenen des zweiten Actes führen uns Maja im Exil, in einer lieblichen Landschaft, umgeben von ihren Frauen vor, dann den Fürsten, der das bittere Loos der Verbannung beklagt und von Maja getröstet wird. Der schwer gekränkte Abdul tritt auf, aber nicht um den Beleidiger, den Fürsten, in seinem Unglück zu verspotten, sondern ihm (Böses mit Edlem vergeltend) neuerdings seine Dienste und die seiner inzwischen gesammelten Krieger anbietend. Versöhnung des Fürsten mit Abdul, der, von Maja's Liebesworten begleitet, begeistert in den Kampf zieht.

Am Schlusse des Actes tritt nun endlich Asaad auf (8. Auftritt), er nähert sich Maja ängstlich, zögernd. Ihm, dem mächtigen Welteroberer, bangt vor einem schwachen Weibe. In einer lang ausgesponnenen, aber streng psychologisch entwickelten Scene sucht Asaad vergeblich das Herz der seinen Bewerbungen starre Kälte und die ganze Entschiedenheit ihres Charakters entgegensetzenden Maja zu gewinnen. Die beiden Individualitäten und die durch sie vertretenen Principe treten sich aufs Schroffste gegenüber. Auf Maja's Schlussworte:

„Beim keuschen Strahl, der Segen spendet,
Und Segen spendend sich verzehrt,
Bei jener Gluth, die Alles nähret,
Bei jener ewigen Liebesmacht,
Die stetig gibt und nie begehrt — —
Wir sind getrennt für alle Zeit!
Des Guten Fluch sei dir zum Lohne,
Die eigne Macht dein schlimmster Feind,
In deiner Selbstsucht Durstesqualen
Sei dauernd Sclave, ewig arm!"

entgegnet Asaad verzweifelnd:

„Die höchste Macht mein schlimmster Feind,
Mein Ziel erreicht, das Heil verloren:
Wehe mir!"

Der Vorhang fällt.

Der dritte Act bringt in dem tragischen Untergang der Vermessenen und dem Triumphe der Gerechten die erwartete Sühne der Schuld. Der Anfang zwar (die Handlung spielt im Fürstenschlosse) zeigt Asaad noch im Zenithe seines äusseren Glanzes, seiner Macht. Einzelne Krieger begegnen sich: „Triumph, es unterlag der Feind, von Neuem weiten sich die Grenzen".

Asaad dankt den Kriegern, sich mehr freuend ihrer neuerdings bewährten Treue, als des Sieges selbst. Leider wird letzterer durch nachfolgende Stimmen sehr in Frage gestellt: „Wollest, mächtiger Herrscher, uns hören, schwere Gefahren bedrohen das Reich; von Abend und Morgen, aus Mittag und Norden nahen die feindlichen, kecken Horden, Zwiespalt drohet im eigenen Haus!"

Asaad hört die Hiobsposten, wie die früheren Siegesnachrichten nur mit halbem Ohre, die alte Energie ist von ihm gewichen, er ist, wie die Krieger selbst gestehen, „verwandelt", ihn erfüllt ganz der Gedanke an Maja. Allein geblieben, gibt er seiner Stimmung Ausdruck in folgenden Worten:

„Rose des Libanon, Perle im Osten:
Wie allenthalben hoch in Lüften
Und aus der Erde mitternächtgem Dunkel

*) Einzelne Ausnahmen, wie z. B. die Aufführung der Cherubini'schen „Medea" in Leipzig, und einige andere, werden als Gegengewicht die Wagschale nicht auf ihre Seite zu bringen vermögen.

Dein süsser Blick die Seele mir durchbohrt,
Die Spannkraft lähmt und meinen Stolz vernichtet!
Ist dies wohl Schmach, dir eigen sich zu nennen?!

Schön ist dein Auge, herrlich die Gestalt,
In deinem Arme ruhen Edens Wonne,
Gleich dem Rubin verlockend deine Lippe,
Dein Blick ein Strahl von Diamantenhelle.
Ich schaue dich und möchte mich verschmelzen
Den milden Zügen, die mein Herz entzücken,
Ich denke dein, und wie vom Blitz getroffen
Zuckt meine Seele dir zu Füssen schon.
Asaad, Besieger einer Welt von Grössen,
Im Staube du vor einem schwachen Weibe?
Empor, empor!
Von hundert Seiten fordert dich die Welt,
Es muss die Brust Gefahren überdauern,
Empor, Bezwinger, grosser Erdenfürst!"

Maysuna tritt auf, gerade rechtzeitig (wie es scheint), um den in den letztgesprochenen Worten sich ermannenden Asaad zur nöthigen raschen That anzuspornen. Doch die wiedergewonnene Energie Asaad's war nur Schein, sie muss bald der verzehrenden, erschlaffenden Liebesstimmung weichen: Maysuna: „Höre auf mich, sei wach, sei stark, noch sind Reich und Ehre dein".

Asaad: „Alles mein, doch Eins entzogen,
Und das Eine gilt mir Alles,
Mehr als Alles gilt das Eine,
Doch entzogen bleibt es mir."

Maysuna will wissen, welche Feindin Asaad's Herz im Sturm erobert; Asaad nennt ihr die von ihr verlachte und verspottete Schwester, die „köstliche Blume, die Rose des Libanon", sein „ersehntes höchstes Ziel".

Maysuna schwankt vernichtet hinaus, der Nebenbuhlerin, der feindlichen Schwester und ihrer und Asaad's gemeinschaftlicher Liebe (sie glaubt, Maja e r w i d e r e Asaad's Gefühle) Tod und Untergang wünschend. A s a a d bleibt verzückt stehen, auch als die Dunkelheit hereinbricht und vorübereilende Krieger Verrath und die Nähe des Feindes künden.

Asaad erkennt endlich seine verhängnissvolle Lage, seinen jähen Sturz; aber das gilt ihm jetzt Nichts gegenüber dem furchtbaren Seelenkampfe, der in seinem Innern tobt. Von allen seinen Kriegern und Anhängern verlassen, setzt Asaad seine letzte und höchste Hoffnung auf die angebetete, vielleicht doch liebend verzeihende Maja:

„Thron und Macht und Reich dahin,
Weil das Eine, das sie huldte,
Weil der Seele Kraft geraubt!
Wie errungen, so zersprungen,
Die Verwirrung fasset Raum,
Jede Schranke wird zerbrochen,
Haltlos mag das Stärkste stürzen;
Wehe! —
Fern aber in den Dattelhainen,
Von Seelengluthen mild erwärmt,
Erwachsend aus des Herzens Tiefe,
Ersteht das Neue, heilerfüllt.
Ich will ihm huldigen in Reue,
In seiner Hut mit hehren Gnaden
Den Tag begrüssen, freuderfüllt!"

V e r w a n d l u n g, „vor der Hütte des Fürsten". Die Schaaren sind zum Kampf bereit, der Fürst segnet sie und ihren Führer Abdul. Maja begleitet den Vater zur Hütte, kehrt dann zurück, sinkt nieder und sendet dem fortziehenden Geliebten (Abdul) heisse Segenswünsche nach:

„Er bleibe erhalten der liebenden Braut".

Die letzten Worte hat die im Hintergrunde aufgetretene Maysuna gehört, sie glaubt, dieselben gelten Asaad, — ihr Racheentschluss ist nun gefasst.

(Fortsetzung folgt.)

---

**Constantin Bürgel.** „Ballscenen", ein Cyklus von Tänzen für das Pianoforte, Op. 19. (Polonaise, Ländler, Polka, Walzer, Mazurka, Menuett, Galopp.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Einzeln à 10 bis 17½ Sgr.

— — Sonate No. 2, Edur. Berlin, Bote & Bock. 1 Thlr. (Vier Sätze.)

„Da tritt herein ein junges Weib,
Mit voller Brust und rundem Leib;
Kräftig sie auf den Füssen steht,
Gerad, edel vor sich hin sie geht,
Ohne mit Schlepp und Steiss zu schwenzen
Oder mit den Augen herum zu scharlenzen,
S i e t r ä g t e i n e n M a a s s s t a b i n i h r e r H a n d,
Ihr Gürtel ist ein golden Band,
Hätt auf dem Haupt einen Kornähr-Kranz,
Ihr Auge war lichten Tages Glanz" —

in diesen Dichterworten kann Const. Bürgel's musikalische Ausdrucksweise mit ihrer ausgeprägten „Rechtfertigkeit", ihrem kräftigen Deutschthum ebensowohl als in Person vorgeführt gelten, wie Goethe in ihnen, einen alten Holzschnitt erklärend, uns Hans Sachsens dichterische Eigenheit verkörpert zeigt. Alles, was Bürgel vorbringt, ist ursprünglich, tüchtig, frisch und klar, Nichts ist blos geistreich angedeutet,

„Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt" —

wie es in dem Gedichte *) weiter heisst. Sondern Kraft mit Zärtlichkeit, Ernst mit Wärme, Leidenschaft mit Geistesruhe in wohlthuendem Verein sind es, die den

*) „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung". Im 2. Band der „Gedichte". —

Bürgel'schen Vortrag beseelen; sie geben seinem Stil ein Gepräge, sozusagen, musikalischer Aufrichtigkeit und Grossheit. Seine Harmonik verlässt im Wesentlichen kaum das von Beethoven erworbene Gebiet, allenfalls klingt Schumannische Freiheit herein, selten und vorsichtig treten chromatische, enharmonische Mittel auf, — was bei Anderen als noch ganz unverwunderlich an der Tagesordnung ist, erscheint hier bereits als „kühn"; Alles ist normal, möglichst „gesund", obzwar nicht gerade „enthaltsam" behandelt. In Uebereinstimmung damit ist die Anordnung der Perioden durchgehends — wenigstens mit entschiedenster Vorliebe — die deutlichst achttaktige oder doch geradzählige (ein Beispiel einer siebentaktigen, als Erweiterung einer viertaktigen, findet sich in der Sonate vor Eintritt des zweiten Themas); auch der Takt erfährt in sämmtlichen vorliegenden Stücken nur ein Mal eine freiere Deutung, wo aus der Polonaise der Eingang contrapunctisch umgekehrt, aber ebenso gegliedert, in den „Galopp" und seinen Takt hinübergenommen wird, und mit grosser Strenge endlich sind überall die „Formen" gehandhabt. Ich gebrauche mit Absicht nicht den Singularis „Form" — ein Punct, auf den wir später werden zurückkommen müssen. Was diesen Stil dennoch zu einem persönlich eigenen erhebt, ist ausser jener blühenden Lyrik, jener Fülle und Eigentlichkeit des Ausdrucks, worin Bürgel etwa mit dem Dichter Uhland in Vergleich zu stellen wäre, eine entschieden ins Grossartige gehende thematische Gestaltungskraft (von der besonders das Scherzo der Sonate beredtestes Zeugniss ablegt) und endlich angeborene, zwar durch Studium gekräftigte, geklärte, aber von vornherein doch phänomenale Polyphonie und Contrapunctik. Hier mag übrigens das Scherzo von Bürgel's „erster" Sonate (in D) die verdiente Erwähnung als eines contrapunctisch wie thematisch bedeutsamen Meisterwerkes finden, in welchem der Componist auf der ganzen Höhe seiner Begabung erscheint.

Selbst wo einer melodischen Stimme die Leitung übertragen wird, wie Bürgel es nicht selten thut, erscheint diese über einer vielstimmig wohlklingenden, fliessend zusammenhangvollen Bewegung der Unterstimmen, wie wenn eine Schöne über bunt und reich gewebten Teppich wandelt. Nicht so sehr die Melodien des Componisten, bei aller Vorliebe, die er für die abgegrenzte „Melodie" im Mozartischen oder Schubertischen Sinne zu hegen scheint, sind es, die seiner Musik ihr individuelles Gepräge verleihen; sie sind, ohne hervorstechende persönliche Zuthat, aus dem stets bereit quellenden Born des volksthümlich Ueblichen, oder aus dem süssen Strom geschöpft, den, der Erste, Mozart aus dem Felsen deutscher Gemüthskraft mit seinem Zauberstabe hervorlockte. Gerade wo Bürgel nur melodisch recitirend sich freier gehen lässt, ist er unabhängig volksthümlich, und nun wird die lyrische Schönheit der Recitation überall von dem Spiegel der Polyphonie zurückgestrahlt, die Kraft thematischen Ausdrucks durch die allseitige contrapunctische Erwiderung verdoppelt. Angeborenes polyphones Vermögen aber ist ein Vorzug, der, wie viele Componisten auch schon dadurch geglänzt haben, dem damit Beliehenen doch immer einen eigenen Werth gibt, wahrscheinlich, weil er nicht Grund, sondern Folge anderer, individuell verschiedener bedeutenden Eigenschaften ist, daher man gemachten, nicht gewordenen Contrapunct auch so leicht erkennt.

Soll Kritik die Grenzen der Begabung des Componisten angeben, wie sie bisher sich gezeigt hat, so wären sie hier mit dem Umfange seines musikalischen Positivismus gegeben. Man könnte sagen: er liest sich wie ein Schriftsteller, der, so gut, klar und kräftig seine Gedanken auch sind, doch dem Leser keine eigenen übrig lassen will und mit einer Art von Eigensinn alle Folgerungen selber ausspricht; oder um zu dem Vergleich mit Uhland zurückzukehren, so werden die Grenzen ähnliche sein, wie sie diesem Dichter gezogen waren, der mit seiner kräftigen Lyrik und Ausdrucksfülle eine Blüthe zwar edelster Art, mit deutschem Geist hervorgetrieben aus deutschem Gemüth und deutscher Volksanschauung und Sprache war, ohne dass doch in ihm eine eigentlich und sichtlich den Gefühlskreis der Nation erweiternde Kraft gelegen hätte, wie dies wohl der wahre Sinn des von Goethe über ihn nicht ohne Misslaune abgegebenen Urtheils ist. Darum ist es doch erfreulich, solche Blüthen zu schauen, und Niemand mag es unpoetisch schelten, statt zu erobern sich des Erworbenen zu erfreuen, was hier denn doch immer auf eine eigene Art geschieht.

Ein Nachtheil aber, der nicht in dem Bürgel'schen Talent selber liegt, wohl aber seine freie Entwickelung und unsererseits den Genuss derselben beeinträchtigt, der dem Gefährte seiner Phantasie gleichsam „Stöcke zwischen die Räder wirft", ist sein übermässiger Respect vor den „Formen", gleichviel ob traditionellen, oder selbstgemachten, mit denen er, wie es scheint, der „Form" zu huldigen glaubt. Jene Gestalt,

„Sie trägt einen Maassstab in ihrer Hand",

an dessen Stelle wir ihr die Wünschelruthe derjenigen musikalischen Illusion wünschen möchten, welche sich dem innersten Wesen der Musik und ihrem Entwickelungsgange aus der menschlichen Natur gemäss nicht anders bewerkstelligen lässt, als durch den Schein der freien Erfindung, der Improvisation. Man darf an Bürgel diese Veränderung um so eher wünschen, als er selbst uns zeigt, wie sehr er gewinnt, wo er sich dem freien Zuge der Erfindung unversehens überlässt. Woher kommt es anders, dass seine Musik in diesen Fällen fast zwingend fesselt, als weil die anscheinende (freilich nicht eine naturalistische) Improvisation das am meisten musikalische Verfahren ist, welches bei einem mehr oder minder harten Gruppiren der Gedanken und „Theile" nach architektonischen Principien ausgeschlossen bleibt? Ich glaube nicht, dass es eine individuelle Erfahrung ist, die ich an dem Andante der Sonate gemacht habe, dass es beim Auswendig-

spielen sich wie von selbst zu reproduciren, den Spieler mit sich fortzuziehen und dieser kaum einer Gedächtnissthätigkeit dabei zu bedürfen scheint. Man glaubt, wenn auch ohne den Charon im Kahn, eine Fahrt auf dem holden Letha zu machen, so weltvergessen klingt es mit seiner fast Wagnerisch unendlich fortgesponnenen Melodik, — nur dass man hie und da sich über eine gewisse Annäherung an Gounod'sche Süssigkeiten hinwegzusetzen hat. Und warum denn wirkt eine Stelle in dem „Galopp" (die Spieler werden sie schon finden) so hinreissend, als weil der Componist hier plötzlich die Schablone durchbrechend — als wäre er ihrer auch überdrüssig — sich der musikalischen Leidenschaft glühend in die Arme wirft, dass es den Spieler des Wortes gemahnt, welches einst kurz vor Ausbruch der Revolution auf einem Hofball in Neapel den erschreckten Tänzern zugerufen ward: „Wir tanzen auf einem Vulcan!" Warum sonst, als weil er diese Sachen mehr nur so „vor sich hin" geschrieben hat, gehört das schmerzensmüde und doch schmerzensselige Nocturn „An Miss Keith" (Op. 17, No. 2, bei Bote & Bock), gehört die „Improvisation" „Der Harfner" (Op. 10, No. 3 bei Senff) zu dem Besten, was Bürgel's Feder an sanfter Lyrik hervorgebracht hat? Wenn es wahr ist, dass Beethoven's Improvisationen am Clavier an Kraft der Entzückung seine besten geschriebenen Compositionen auf die unbeschreiblichste Art hinter sich liessen, ja wenn selbst eine Reproduction persönlich freier Art durch den Schein der Erfindung im Augenblick ein mittelmässiges Werk, wie es R. Wagner von der Darstellung des Bellini'schen Romeo durch die Schröder-Devrient versichert — in unvergleichlich höherem Lichte erscheinen liess —, wie sollte da nicht ein kräftiges productives Talent, wenn es endlich den Schulzwang oder doch die Sichtbarkeit desselben hinter sich werfend, sich dem freien Zuge der eigenen Musiknatur überliesse, noch unendlich gewinnen und zuletzt immer das Beste leisten, dessen es im Augenblick fähig ist?

Man braucht darum noch nicht einmal alle „Form", besser gesagt, jederlei Schema aufzugeben, wenn die „absolute" Musik desselben nun einmal nicht entrathen kann. Losgelöst von Beidem, ihr ursprünglichst Verschwistertem, dem Wort und der Geberde, befindet die Musik sich freilich in einer ganz analog schiefen Stellung zum Menschen, wie die Mimik in ihrer Ablösung vom Wort oder gar ausserdem noch von der Musik. Wie das stumme Ballet sich deshalb fast eingeständlich nur an das begehrliche Auge wendet, so ist die absolute Musik eigentlich auch nur dann sofort voll verständlich, wenn sie dem sinnlichen Begehren des Ohres huldigt, dem freilich die „Formen" wie jeder Kunstwerth gleichgiltig sind. Sobald sie sich über dieses (italienische) Niveau erhebt, erschwert jene schiefe Stellung ihre Verständlichkeit allerdings, und die absolute ist gewiss zunächst die Musik der Musiker und nicht des Volkes, dem sie doch gelten soll (oder sollte). Sie mag daher viel stärker, als die Musik in ihrer natürlichen Doppelverschwisterung, besonderer Principien der Uebersichtlichkeit des Eindruckes ihrer Werke, bedürfen, um in der Luft, darein sie schweben, sichereren Halt zu erwerben —, aber man vergesse nur nicht, dass es eben nur auf diese Uebersichtlichkeit dabei ankommt, dass dieser Halt, eigentlich wiederum in der Luft schwebend, doch nur ein Nothbehelf ist, den um seiner selbst willen über das Nothwendige hinaus auszubilden, den technisch nach dem Princip der Symmetrie zu detailliren sich nicht verlohnt und schliesslich dem Wesen unserer Kunst zuwider ist. Das mag verwegen klingen, und ist doch mit einiger Philosophie unschwer bis zur mathematischen Evidenz zu erweisen, wonach dann als die einzig denkbare „Form" der Musik, wenn man doch einmal bei dem Ausdrucke bleiben will, die thematische Arbeit und der durch sie erreichte Schein der Improvisation übrig bleibt. Im Grunde ist die „Form", und nun gar die nicht aristotelische Kategorie „Form und Inhalt", ein unbeholfenes Töpfergleichniss, letztere obendrein potenzirter Irrthum, missverstandenes Missverständniss, ebenso unzulänglich als Princip der Musikbetrachtung, wie die Wendung „Furcht und Mitleid" für die Philosophie das Dramas. (Vergl. Dühring, „Kritische Geschichte der Philosophie", p. 131 f.). Aber in der That (wie neulich ein Feuilletonist der „National-Zeitung" beobachtete, den ich hier aus dem Gedächtnisse citire) „keine Art der Vorurtheile und Dogmen ist so stabil, wie formalistische Dogmen in der Kunst. Voltaire, der doch so ziemlich vor Nichts zwischen Himmel und Erde Respect hatte, er behielt ihn vor dem ewig langweiligen Alexandrinerverse, und die französische Revolution, die alles Bestehende niederriss, ihn liess sie unangerührt bestehen." Und so kranken auch wir noch an der mittelalterlich-abergläubischen Verehrung des Aristoteles und seiner nüchternen Formeln, die dann obenein, wie gesagt, noch missverstanden, — falsch erweitert, falsch angewendet worden sind.

Wie es Bürgel mit den „Formen" hält, mögen die nachfolgenden Analysen der „Ballscenen" erweisen.

(Schluss folgt.)

---

**Herrmann Scholtz.** Traumbilder. Vier Clavierstücke, Op. 22 Berlin, Bote & Bock. Einzeln erschienen.

Diese „Traumbilder" sind bei aller Einfachheit doch originelle Schöpfungen, die in der Art und Specialität ihrer charakteristischen Behandlung ziemlich isolirt dastehen dürften. Jedes dieser Tonstücke hat sehr verschiedene, jedoch überall wie mit nächtlichem Schleier überzogene Stimmung, und diese ist wiederum, trotz der überraschenden Wechselbilder in einzelnen Stücken, immer psychologisch concentrirt. Die wohlgelungene Vereinigung dieser sich scheinbar wider-

sprechenden, aber im Wesen des Traumes begründeten Dinge ist es eben, welche diesen „Traumbildern" einen besonderen Reiz verleiht und ihnen eine eigenthümliche Stellung in der musikalischen Litteratur zuweist. Die Bilder und Empfindungen eines Träumenden, mögen sie noch so wechselvoll, ja willkürlich erscheinen, ordnen sich einem Naturgesetz unter und sind, je nach Alter, Geschlecht, Temperament, chronischer oder acuter Beschaffenheit des Körpers und Geistes des Träumenden, unter sich verschieden, in sich selbst aber concentrirt; so wird z. B. ein Kind anders träumen, als ein Jüngling, dieser anders, als ein Greis; ferner werden die Träume verschieden sein bei einem Sanguiniker und einem Phlegmatiker, bei einem Gesunden und Kranken, bei einem Glücklichen und Unglücklichen u. s. w. Dem entsprechend sind auch die vorliegenden „Traumbilder" nicht als Träume Eines und Desselben aufzufassen, sondern jedes gehört, trotz der nächtlichen Umschattung, die ihnen gemeinsam innewohnt, einem verschiedenen Alter, Charakter und Zustande an und concentrirt sich, trotz des Bilderwechsels in einzelnen Stücken, innerhalb einer bestimmten psychologischen Grenze.

No. 1 (A moll) könnte der Traum eines sehnsuchtsvoll Liebenden sein, dessen Ungewissheit betreffs Gegenliebe ihn „in schwebender Pein hangen und bangen" lässt. No. 2 (F moll) scheint der Traum eines mit lebhafter Phantasie begabten Kindes zu sein, dem die Grossmama vor dem Schlafengehen ein schauerliches Märchen erzählt hat, welches sich nun in Traumbildern widerspiegelt. No. 3 ist eine zarte Gondoliera und wird wahrscheinlich bei sommerabendlicher Gondelfahrt von einer zarten, schwärmerischen Jungfrau geträumt, die nur des anziehenden Magnetes bedarf, um ihre annoch schlummernden Gefühle zu heller Flamme aufleuchten zu lassen. No. 4 (Fis moll) ist der ängstliche Traum eines jugendlichen krankhaften Gemüthes; darauf weisen das schnelle Tempo, die zuckenden Rhythmen mit ihren Synkopen und Accenten, die vielen, oft herben Wechsel von *f* und *p*, die nervös aufgeregte Melodik des Basses im 4. Theile (Seite 4) u. m. A. hin; dieser Auffassung entsprechend schliesst das Stück nach vorhergegangenem *pp* und zwei Generaltaktpausen mit einem jähen *ff* ab, womit der Träumende, dessen Seele die durch die beunruhigenden Bilder verursachte Spannung schlafend nicht länger fortführen kann, erschrickt und plötzlich aufwacht. —

Nicht nur ihres musikalischen Gehaltes, sondern auch ihrer leichten Ausführbarkeit und Claviermässigkeit halber eignen sich diese „Traumbilder" vorzüglich zum Unterricht (für vorgeschrittene Schüler), weshalb wir nicht unterlassen, die Clavierlehrer auf diese nach jeder Seite hin vortrefflichen und instructiven Compositionen hinzuweisen. *β.*

---

# Biographisches.

## Heinrich Vogl, k. bayr. Hofsänger, und Therese Vogl, k. bayr. Hofsängerin in München.

Selten mag ein Künstlerpaar in so jugendlichem Alter eine so hohe Rangstufe in der deutschen Kunstwelt erreicht haben, wie das Vogl'sche Ehepaar in München. Heinrich Vogl, geb. am 15. Januar 1845, und seine zwei Jahre jüngere Gattin Therese Vogl — welch herrliche Perspective muss sich diesem in vollster Lebenskraft stehenden Künstlerpaare eröffnen, wenn es dem echt künstlerischen Streben, das sein bisheriges Wirken zu einem so bedeutungsvollen und höchst erfreulichen gestaltete, auch in Zukunft treu bleibt! Der Entwickelungsgang dieses Künstlerpaares lässt uns erkennen, wie rasch derselbe, gefördert durch ursprünglichstes, gottbegnadetes musikalisches Talent, sich zu Gunsten Beider entschieden hat.

Der Sohn eines Hausmeisters an der Schule der Vorstadt Au in München, wurde Heinrich Vogl frühzeitig von seinem Vater zum Lehrfache bestimmt, und in Folge dieser Absicht ward schon im 6. Jahre der Anfangsunterricht in der Musik begonnen. Nach den erfüllten Vorbedingungen trat der hoffnungsvolle Sohn des treu besorgten Vaters in das Schullehrerseminar zu Freising ein. Der Umstand, dass er als geborener Münchener von frühester Jugend auf Gelegenheit hatte, viel und gute Musik zu hören, und durch seinen Lehrer, den Chorregenten Joh. Bapt. Mailinger, auf die ernstere musikalische Richtung durch Verwendung beim Kirchenchor hingewiesen wurde, mochte seine musikalische Ader stark angeschwellt haben, denn in Freising machte er schon die verschiedenartigsten Compositionsversuche und war überhaupt vor Allem auf seine musikalische Ausbildung bedacht, die bekanntlich eine Hauptstärke der bayerischen Schullehrer ausmacht.

Nach zweijährigem Aufenthalte daselbst war für Vogl die Zeit herangekommen, wo er aus dem Seminar entlassen werden sollte, um dem neidenswerthen (?!) Beruf eines k. bayerischen Schulgehilfen entgegenzugehen. Der allmächtige Wille des damaligen pfäffisch gesinnten Regierungsrathes von Oberbayern beglückte unseren jungen Seminaristen mit einer Schulgehilfenstelle in Ebersberg, einige Meilen hinter München. Es war mir rührend, aus dem Munde des Sängers selbst zu vernehmen, dass er es dennoch als ein Glück erachtete, nach diesem kleinen Orte, in welchem er zufälligerweise einen Kreis von Männern vorfand, denen reger Sinn für classische Musik innewohnte, beordert worden zu sein; denn hier lernte Vogl in praktischer Ausübung die Streichquartette Haydn's, Mozart's, ja Beethoven's, sowie alle Sonaten und Symphonien dieser Meister kennen. Angeregt durch dieses für ihn reiche musikalische Leben, reifte in dem damals achtzehnjährigen Schulgehilfen die Idee, die Musik als Beruf zu erwählen, resp. Componist zu werden.

Indess nach einem Aufenthalte von zwei Jahren

in dem Markte Ebersberg wurde Vogl zu seiner Beförderung als Schulverweser nach Dorfen, Landgerichts Aibling, versetzt. — Am Tage der Caspar, Melchior und Balthasar im Heilsjahre 1865 zog der Herr Verweser mit 300 Gulden jährlichem Gehalt in die heiligen Räume eines allerdings reizend gelegenen Schulhauses ein. Hier vollzog sich nun die innere Metamorphose des erst 20jährigen jungen Mannes. In seiner Einsamkeit auf sich selbst angewiesen, Niemand neben sich, mit dem er gemeinschaftlich der Muse der Tonkunst hätte leben können, wendet er neben dem Clavierspiel seine Aufmerksamkeit jenem herrlichsten Instrumente zu, welches die Gottheit auf Erden geschaffen hat, — der menschlichen Stimme. Und da fasste er endlich den Entschluss, sich der Bühne als Sänger zu widmen. Mit mächtiger Entschiedenheit musste Vogl von diesem Entschlusse erfasst worden sein; denn er beeilte sich, dem damaligen Intendanzrath Schmitt in München in einem Briefe die dringende Bitte vorzutragen, man möge ihn „anhören". Intendanzrath Schmitt willfahrte seinem Ansuchen, Vogl wurde „angehört" und alsbald k. bayerischer Hofopernsänger. (Mit diesem einfachen Hergang widerlegt sich das s. Z. allgemein verbreitete Gerücht, als habe der in jener Zeit noch active Capellmeister Franz Lachner Hrn. Vogl als Talent „entdeckt", und Hr. Vogl kann mit vollem Rechte von sich sagen: *Veni, cantavi, vici!)*

Für die erste Zeit seiner theatralischen Laufbahn fand der junge Künstler an dem Generalmusikdirector F. Lachner einen erfahrenen Rathgeber und Freund, der durch seine praktischen Winke den angehenden Sänger dergestalt unterstützte, dass er in der Partie des Max („Freischütz"), als welcher er am 5. Nov. 1865 debutirte, einen höchst ermuthigenden Erfolg erzielte. Manchem Anfänger wäre ein derartig wohlwollendes Entgegenkommen des Publicums zu einer Scylla geworden, aus welcher er in die Charybdis des Dünkels und der Faulheit zugleich gefallen wäre!

Vogl's echt künstlerische Natur aber gab sich von nun an dadurch kund, dass er nicht nur an sich selbst ehrliche und strenge Kritik übte, sondern auch das wohlmeinende Urtheil wahrhaft Sachverständiger zum Regulator seines unausgesetzten Selbststudiums und seiner künstlerischen Leistungen machte.

Fragen wir uns nun, welche Epoche künstlerischer Thätigkeit für Vogl den Anreiz zu höheren künstlerischen Aufgaben geboten: so darf es nicht unbeachtet bleiben, dass in dem durch Wagner veranlassten heilsamen Umschwung der musikalischen Verhältnisse in München der entscheidende Moment für den edlen Ehrgeiz des Sängers Vogl (wie seiner Gattin) eingetreten war. Sein Repertoire, dass sich bisher in den Rollen eines Max, Nureddin, Marke, Joseph u. s. w. bewegte, erweiterte sich jetzt mit Partien, welchen gerecht zu werden nur die eingehendsten und gewissenhaftesten Studien ermöglichen. Unter diesen Bedingungen allein ward es Vogl zu Theil, den äusserst kritischen Anforderungen des Münchener Publicums in den Rollen eines Erik, Tannhäuser, Lohengrin, Loge, Siegmund und Tristan schon in so hohem Maasse zu entsprechen, dass er bei fortgesetztem künstlerischen Streben insbesondere in Bezug auf Darstellung in den schwierigen Aufgaben der Wagner'schen musikalischen Dramen sicherlich das höchste Ziel zu erreichen berechtigt ist. Vogl hat sich jedoch nicht nur als dramatischer Sänger bewährt; es ist allgemein bekannt, dass er sich ebenso viele Freunde als Concert- und Oratoriensänger, wie als Bühnenkünstler, erworben hat.

Wie an dem männlichen Ernst sich das weibliche Gemüth erbaut und erhebt, so mag es auch Frl. Thoma ergangen sein, als sie im Beginn ihrer Künstlerlaufbahn ein günstiges Geschick in die Nähe ihres jetzigen Gatten führte. Frau Vogl, geboren im November 1846 an den reizenden Ufern des Starnbergersees, ist die Tochter des in Tutzing verstorbenen Schullehrers Thoma.

Als ein Geschenk des Himmels, der immer dem trostlosen Elende eines königlichen oder kaiserlichen deutschen Schulmeisters zu Hilfe kommt, betrachtet ein Vater die musikalische Anlage seines Kindes und findet in den Stunden der Erholung die schönste Seelenberuhigung, indem er den Gesang des lieben Töchterleins, bald ein einfaches Volkslied, bald einen Psalm, auf einem noch tausendfach schlichteren Zembalon begleitet. Ebenso mag es dem Vater Thoma ergangen sein, als er seinen Liebling Therese neben sich singen hörte. Was war natürlicher, als dass der Vater das musikalische Talent seines Kindes, zumal sich dieses Talent schon in früher Zeit namentlich in sehr correctem Notenlesen kund gab, einer höheren Ausbildung entgegengereift sehen mochte! Doch der Gute sollte die Erfüllung seines Wunsches nicht erleben; und wer weiss, was aus der jetzigen Künstlerin Vogl geworden wäre, wenn nicht der Kirche, deren Magen bekanntlich ganze Länder verschlingen kann, auch das kleine, seit 100 Jahren im Besitz der Familie Thoma befindliche Oekonomiegut nicht zu unverdaulich geschienen hätte, um es nach einem fünfzehn Jahre lang dauernden und dann gewonnenen Process ganz behaglich zu verspeisen.

Dieses familiäre Missgeschick sollte jedoch zum Heile und zur Wohlfahrt der jungen Waise ausschlagen. An die fürsorgende Stelle des treuen Vaters trat der wackere Sohn, Lehrer Thoma in Nymphenburg. Das Ziel, welches zu erstreben dem Vater nicht gegönnt war, hat mit richtigem praktischen Blick der Bruder verfolgt. Er brachte die Schwester in das noch unter Director Hauser bestehende Conservatorium, um sie im Fache des Sologesanges daselbst ausbilden zu lassen. Es freut mich, aus dem Munde dieser jetzt zur Künstlerin erstarkten Sängerin zu hören, dass sie durch Hauser viel gelernt habe; denn auch ich gehöre zu Denjenigen, welche den in der Gesangschule Hauser's niedergelegten Principien vollste Anerkennung zollen.

Sonderbarer Zufall! Im Jahre 1865 wurden Frl Therese Thoma in Carlsruhe und Hr. Vogl in München

gleichzeitig engagirt. Ein Jahr später, in dem bekannten Trubeljahr 66, als wir nicht wussten, ob wir unser süddeutsches politisches Salz entweder in den Inn oder in den Main werfen sollten, ereignete es sich, dass Frl. Thoma einen Ruf nach Isar-Athen bekam. Hier, mit der Casilde in „Teufels Antheil" beginnend, schwang sie sich in wenigen Jahren bis zu den Partien einer Venus, Ortrud, Sieglinde, Fidelio, Armida und Isolde empor.



**Heinrich und Therese Vogl.**

Hätte der geistliche Herr in Tutzing nicht in echtchristlicher Nächstenliebe die Familie Thoma von Haus und Hof gejagt und an die feuchte Seeluft gesetzt, so würde ohne Zweifel Frau Vogl nicht Frau Vogl sein und wie in ihrer Kindheit, so auch heute noch, *ad majorem glóriam* der Tutzinger geistlichen Fürsten, auf dem Chore Messe per Messe um sechs bayerische Kreuzer mit ihrer schönen Naturstimme singen. Doch das ist jetzt Alles vergessen, und die glückliche Wendung des Schicksals hat jeglichen Stachel bitterer Erinnerung abgestumpft. Umsomehr konnte Frl. Therese mit ihrem früheren Missgeschicke ausgesöhnt werden, als sie bald nach Antritt ihres Engagements in München in Hrn. Vogl den Mann zum Gatten gewann, der mit der Künstlerin das treuliebende Weib zu erringen sich glücklich schätzte, und dem sie wiederum ihr reiches Gemüths- und ihr strebsames Künstlerleben mit Freuden anvertrauen durfte. Wie im Leben äusserlich eng verbunden, so wandelt nun das Vogl'sche Ehepaar auch mit einander die Bahn der Kunst.

Die künstlerische Bedeutung desselben über München, ja über Deutschland hinaus gipfelt in seinen Leistungen im Musikdrama: „Tristan und Isolde", dessen Wiedergeburt, nach dem Tode Schnorr's, es einzig ermöglichte. — Während das Werk von den übrigen „Kunstinstituten" Deutschlands, mit allen ihren Intendanzen und Sängern, als „unmögliche Oper" mit

hartnäckigem „*non possumus*“ ignorirt wurde, war es der 24jährige Jüngling Vogl und dessen Gattin, welche beide 1869, dem Wunsche des Königs Ludwig II. zu entsprechen, erklären konnten, dass sie mit dem Studium ihrer Riesenaufgaben zu Ende, zur Aufführung des Werkes bereit seien.

Unter Bülow's „einziger“ Leitung damals zum zweiten Male als „möglich“ affirmirt, erschien das Werk in diesem Sommer zum dritten Male auf der Münchener Hofbühne in verschiedenen Wiederholungen und, wie bekannt, mit noch bedeutenderem Erfolge als früher für das Werk und die Ausführenden begleitet.

Der Münchener Richard Wagner-Verein, sich einen Augenblick in eine „ästhetisch-nationale Corporation“ transformirend, glaubte die Wiedererscheinung des „Tristan“ als einen bedeutungsvollen Vorwärtsschritt in der Musikgeschichte, gewissermassen als einen Stationsaufenthalt auf der Route zum deutschen Nationaltheater in Bayreuth betrachten zu dürfen und feierte das Künstlerpaar bei der diesmaligen Wiederholung mit reichen Lorbeer- und Blumenspenden und mit einem im Original kunstvoll ausgestatteten Widmungsgedicht, welches bereits in der vor. No. d. Blts. mitgetheilt wurde.

Möge diesem Paare der Stern ihres Glückes treu bleiben bis ans Ende ihrer künstlerischen und irdischen Laufbahn! F.

# Tagesgeschichte.

## Bericht.

**Cöln**, 20. Sept. Seit dem 1. Sept. ist das neue Stadttheater eröffnet, und doch sind wir über das Stadium der Vorbereitungen und Vorspiele noch kaum hinaus, sodass es zur Zeit noch gewagt erscheint, ein endgiltiges Urtheil über unser neues Opernpersonal auszusprechen. Urtheilen Sie selbst. Nach der Erstlingsvorstellung — „Figaro's Hochzeit“ — folgten bis jetzt „Freischütz“ (2 Mal), „Troubadour“ (2 Mal), „Glöckchen des Eremiten“ (2 Mal, das letzte Mal statt des angekündigten „Fidelio“) und „Martha“. Den beiden Opern „Troubadour“ und „Martha“ konnte ich wegen längerer Abwesenheit von Cöln nicht beiwohnen, und in den übrigen herrschte natürlich ein solcher Wechsel der Personen, dass man kaum Gelegenheit hatte, denselben Sänger zwei Mal zu hören. Uebrigens muss von vornherein bemerkt werden, dass die Oper des neuen Theaters dem Publicum gegenüber einen schwierigen Stand hat. Man wird das verstehen, wenn man erwägt, wie wir drei Jahre hindurch uns mit einer kleinen Bühne behelfen und allen Ansprüchen an scenische Ausstattung u. drgl. entsagen mussten. Nun auf einmal werden wir in das neue, ganz prachtvoll eingerichtete Theater versetzt, wo Scenerie, Decorationen u. s. w. Nichts zu wünschen übrig lassen. Natürlich steigern sich unwillkürlich die Ansprüche an die Leistungen, umsomehr, als der Zutritt zum Theater ein Beträchtliches mehr an Geld kostet gegen früher (die Parquetplätze sind gerade doppelt so theuer). Aber beim besten Willen konnte Hr. Director Behr keine dem entsprechend künstlerisch höher stehende Truppe zusammenbringen, denn unser vorjähriges Personal war wirklich trefflich, und dass die tüchtigen Sänger nicht gerade wie die Pilze wachsen, davon wissen selbst die subventionirten Hofbühnen ein Liedchen zu singen. So fühlt sich das Publicum der Oper gegenüber einigermaassen enttäuscht und wendet vorläufig seine ganze Gunst dem Schau- und Lustspiele zu, für welches in vorzüglicher Weise gesorgt ist. Ich selbst halte den Zeitpunct noch nicht für gekommen, dass man entscheiden über die Oper richten sollte. Das Personal ist noch keineswegs feststehend, es finden Entlassungen und neue Engagements statt, und überhaupt muss man den Leuten erst Zeit verstatten, sich an einander zu gewöhnen. Nächste Woche werde ich hoffentlich Eingehenderes berichten können, da uns jetzt einige grössere Opern bevorstehen. — Was die Akustik des neuen Hauses angeht, so begegnet man auch hierin ganz verschiedenen Ansichten. Nach meinen Beobachtungen an verschiedenen Stellen des Zuschauerraums darf man mit der Akustik ganz zufrieden sein. Denn wenn auch der Schall durch die vielfachen Sammetbekleidungen eine gewisse Dämpfung erleidet, so hört man dennoch jeden Ton scharf und deutlich. Dagegen soll auf der Bühne das Orchester stellenweise vollständig unhörbar sein, ein Umstand, der schon manches Mitglied zum Distoniren gebracht hat. Nach ihrer Aussage müssen sich die Sänger die geeigneten Stellen, wo sie am Orchester Stütze finden, förmlich erst ausstudiren. Inzwischen wird auch noch an der inneren Einrichtung des Theaters eifrig weitergearbeitet — kurz Alles ist noch in unfertigem Zustande. Sie sehen also, dass es zur Zeit noch durchaus nicht zu rechtfertigen ist, wenn in auswärtigen Blättern zum Theil schon abfällige Urtheile lancirt worden sind. — Die Proben zu den Gürzenichconcerten nehmen mit heute ihren Anfang. Von grösseren Werken sind vorläufig zur Aufführung bestimmt: Schumann's „Paradies und Peri“, Händel's „Theodora“ und Mendelssohn's „Elias“. Ferner kann ich Ihnen berichten, dass die hiesigen Musiker der Concertgesellschaft gegenüber einen Strike organisirt haben. Sie verlangen peremptorisch für jedes Concert 5 respective 4 Thlr. In einigen Tagen wird die Entscheidung erfolgen. Vielleicht wird sich in anderen Städten Aehnliches ereignen, denn die Anforderungen sind gestützt auf eine Vorschrift des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes, der unverweigerlichen Gehorsam oder Austritt verlange. A. G.

## Concertumschau.

**Arad.** Kirchenconcert des Hrn. J. Lohr aus Szegedin mit Orgelwerken von Mendelssohn, Hesse, S. Bach, Liszt etc.

**Breslau.** Concerte der Lüstner'schen Capelle am 11., 13. und 20. Sept.: Symphonien von Beethoven (No. 9, Satz 1—3), Lassen (Ddur) und Gade (No. 4), Ouverture „Zur Weihe des Hauses“ von Beethoven, Vorspiel zu „Lohengrin“ von Wagner, Orchester-Notturno Op. 9 von J. Zellner etc.

**Eisenach.** Concert des Kirchenchors am 19. Sept.: Chöre von J. Ch. Bach („Herr, Herr“, „Der Mensch vom Weibe“, „Sei getreu bis in den Tod“), Meyerbeer, Mozart und D. H. Engel, Arie aus dem „Elias“ von Mendelssohn, Orgelcompositionen von J. S. Bach (Hr. Seminarist Wiedemann) und Kühmstedt (Hr. Hoforganist Krause).

**Norwich.** Bei dem vom 16.—19. Sept. stattgehabten siebenzehnten Musikfeste zu Norwich kamen in der St. Andreas-Hall ausser verschiedenen Orchester- und Vocalwerken folgende grössere Compositionen zur Aufführung: Die Oratorien „St. Peter“ von St. Bennett, „Schöpfung“ von Haydn (1. u. 2. Theil), „Messias“ von Händel, „Elias“ von Mendelssohn, sowie „Te Deum“ von Sullivan (componirt zur Feier der Genesung des Prinzen von Wales), „Rheinland“, Scene für Sopransolo und Chor von Dr. E. Bunnett, „Outward Bound“, Cantate von Macfarren; Ouverturen zum „Occasional“-Oratorium von Händel, zu „Fidelio“ von Beethoven etc. In die Direction theilten sich die anwesenden Componisten der betr. Werke und Mr. Benedict. Die Vocalsoli wurden von den Damen Tietjens, Lancia, Trebelli-Bettini und Patey und von den HH. Santley, Patey, Cummings, Lloyd und Kerridge ausgeführt.

**Oldenburg.** Ausserordentliche Versammlung des Singvereins am 20. Sept.: „Ave verum“ von Mozart, „Die Flucht nach

Egypten", „Morgenstunde" und „Schön Ellen" von M. Bruch, Quartette für vier Singstimmen mit Pianoforte von G. Vierling („Frühling") und J. Brahms („Der Gang zum Liebchen", „Wechsellied zum Tanz"), Lieder für gemischten Chor („Nachglück", „Jagdlied") von A. Dietrich, Duo in Amoll für zwei Claviere von J. Rheinberger.

**Worcester.** Das vom 11.—13. Sept. in der festlich geschmückten Stadt veranstaltete Musikfest brachte in seinen Aufführungen in der Kathedrale folgende grössere Werke: von Händel das Oratorium „Samson" (theilweise), „L'Allegro ed il Pensieroso" (hierzu als Einleitung die Ouverture zu desselben Componisten „Alexander-Fest" mit Benutzung der Orchesterbearbeitung von R. Franz), sowie den „Messias", von Haydn den 1. und 2. Theil aus der „Schöpfung", von Bach die Matthaus-Passion, von Beethoven die Musik zu den „Ruinen von Athen", von Hummel die Messe in Esdur (Op. 80) und von Mendelssohn die Symphoniecantate „Lobgesang". Ausserdem kamen noch Orchesterwerke von Haydn, Mendelssohn etc., sowie verschiedene moderne Vocalwerke zu Gehör. Die Vocalsolisten waren die Damen Patey, Lemmens-Sherrington, Fairman, Tietjens und die HH. Rigby, Santley, E. Lloyd, L. Thomas.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Im Opernhause werden demnächst der lyrische Tenor des Münchener Hoftheaters, Hr. Schott, und Frl. Wanda v. Bogdani gastiren, die letztere auf Engagement. Ebendaselbst debutirte unlängst Frl. Gungl (Tochter des gleichnamigen bekannten Tanzcomponisten und Musikdirectors) als Pamina nicht ohne Erfolg. Die diesswinterliche Opernsaison im Reunion-Theater wird am 25. d. M. mit Weber's „Freischütz" inaugurirt werden. — **Dresden.** Die jüngsten Gastrollen des Frl. Orgeni waren die Valentine („Hugenotten", 20. d. M.) und die Agathe („Freischütz", 22. d. M.). — **Hannover.** Frl. Assmann trat hier am 13. d. M. als Azucena auf. Ferner gastirte Frl. Jona am 20. d. M. als Gabriele im „Nachtlager von Granada". — **Magdeburg.** Das Stadttheater ist am 22. d. M. mit Goethe's „Egmont" (Musik von Beethoven) eröffnet worden. — **Nürnberg.** Die Wintersaison des Stadttheaters nahm am 15. d. M. ihren Anfang. — **Paris.** Das Théâtre des Italiens wird am 1. October mit Flotow's „Martha" eröffnet werden. — **Pest.** Hr. Theodor Wachtel sen. begann dieser Tage im hiesigen deutschen Actien-Theater ein Gastspiel als Manrico im „Troubadour" und errang lebhaften Beifall. — **Stuttgart.** Hr. von Kaminsky vom Landschaftlichen Theater zu Graz begann am 19. d. M. hier einen Gastspielcyklus als Tannhäuser; als zweite Rolle sang der Gast am 22. den Raoul in den „Hugenotten" und wurde hierbei von Hrn. Rafalsky (Marcel) unterstützt. — **Wien.** Das lang erwartete, vorläufig auf acht Rollen bemessene Gastspiel des Hrn. Niemann nahm am 18. d. M. („Rienzi") einen glänzenden Anfang und wurde am 21. („Prophet") von dem Künstler fortgesetzt.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 21. Sept.: „Kommt, lasst uns anbeten", Lied von M. Hauptmann; „Magnificat" von Homilius. Nicolaikirche am 22. Sept.: „Bleib bei uns", Cantate von Seb. Bach. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 1. Sept.: „Gott, vor dessen Angesichte" von Goudimel; „Auf meinen lieben Gott" von J. H. Schein. Am 8. Sept.: „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren" von Neander; „Nun danket all und bringet Ehr" von Joh. Crüger. Am 15. Sept.: „Meine Seele ist stille zu Gott, dem Herrn" von Bortniansky; „Sei stille dem Herrn und warte auf ihn" aus „Elias" von Mendelssohn (für vierstimmigen Chor gesetzt von H. Giehne). — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 22. Sept.: „Der Herr ist König, frohlocket", Hymne von Cherubini. St. Jacobikirche am 22. Sept.: Psalm 1 für Chor a capella von G. Albrecht. — **Dresden.** Frauenkirche am 14. Sept.: Orgelfuge in Esdur von C. Ph. E. Bach; „Herr, nach dir verlanget mich", Motette von Möhring; Choralvorspiel „Nun ruhen alle Wälder" von Ch. R. Pfretzschner; Orgelpräludium in Esdur von David Engel; „Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret", Motette von J. Haydn. Kirche zu Friedrichstadt am 22. Sept.: „So weit der Sonne Strahlen glänzen", Hymne von Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 22. Sept.: „Amor et desiderium" von Palestrina. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 22. Sept.: Messe in C nebst Einlagen von Gottfr. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 22. Sept.: Messe von Horak mit Einlagen von Weiss und Proch. Dominicanerkirche am 22. Sept.: Missa brevis in C von Mozart mit Einlagen von Weiss und Beliczay. Pfarrkirche zu St. Carl am 22. Sept.: Messe in Es nebst Einlagen von Ant. Diabolli. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 22. Sept.: Messe in C (No. 24) nebst Einlagen von C. Seydel.

## Opernübersicht.

(Vom 14. bis 21. September.)

**Leipzig.** Stadtth.: 16. Troubadour; 19. Margarethe; 21. Martha. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 14. Orpheus und Eurydice; 15. Jüdin; 17. Don Juan; 18. Stumme von Portici; 19. Czaar und Zimmermann; 21. Hermione (M. Bruch). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 14. u. 19. Flotte Bursche; 15 Urlaub nach dem Zapfenstreich; 16. Banditen; 17. Schöne Galathea; 20. Perichole; 21. Reise nach China (Bazin). Walhalla-Volksth.: 14. u. 15. Flotte Bursche; 17. Zehn Mädchen und kein Mann; 19. Schöne Galathea; 20. Hanni weint, Hansi lacht. — **Bremen.** Stadtth.: 15. Troubadour; 18. Alessandro Stradella. — **Breslau.** Lobe-Th.: 18. Zaubergeige, Fritzchen und Lieschen; 19. Blaubart. — **Cöln.** Stadtth.: 15. Troubadour; 18. Fidelio; 20. Barbier von Sevilla. — **Darmstadt.** Grossherzogl. Hofth. (nachträglich): 8. Wanda (Franz Doppler); 12. Martha. — 15. Tannhäuser; 19. Don Juan. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 15. Zauberflöte; 17. Prophet; 20. Hugenotten. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 15. Robert der Teufel; 18. Lustige Weiber von Windsor; 20. Pyramus und Thisbe (L. Gellert). — **Hamburg.** Stadtth.: 14. Regimentstochter, Fritzchen und Lieschen; 15. Tannhäuser; 16. Lucia von Lammermoor, Schöne Galathea; 17. Margarethe; 18. Lohengrin; 19. Freischütz; 20. Weisse Dame; 21. Fra Diavolo. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 14. Robert der Teufel; 16. Fra Diavolo; 18 Czaar und Zimmermann; 20. Nachtlager von Granada. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 15. Catharina Cornaro (Fr. Lachner); 18. Nachtlager von Granada. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 15. Tannhäuser; 19. Lohengrin. — **Nürnberg.** Stadtth.: 17. Troubadour. — **Prag.** Neustädt. Th.: 17. Margarethe. Deutsch. Landesth.: 18. Zigeunerin (Balfe). Novomestké divadlo: 16. Zaklety princ (Hrimaly); 18. Robert ďábel. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 15. Undine; 17. Maurer und Schlosser; 19. Tannhäuser. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 15. Tannhäuser; 20. Teufels Antheil. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 14. Norma; 15. Afrikanerin; 17. Freischütz; 18. Rienzi; 19. Entführung aus dem Serail; 21. Prophet. Carl-Th.: 14. u. 17. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 14., 15. u. 16. Indigo (Strauss); 21. Der schwarze Corsar (Offenbach). Strampfer-Th.: 20. u. 21. Fäustling und Margarethl.

## Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), „Romeo und Julie". (Sondershausen, 16. Lohconcert.)

Brahms (J.), „Der Gang zum Liebchen" und „Wechsellied zum Tanz" für vier Singstimmen mit Pianoforte. (Oldenburg, Concert des Singvereins.)

Bruch (M.), „Morgenstunde" und „Schön Ellen". (Ebendaselbst.)

Bruch (M.), „Scenen aus Frithjof". (Borun, Concert im Seminar.)

Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Breslau, Concert der Concertcapelle.)

Liszt (F.), „Die Legende von der heiligen Elisabeth". (Magdeburg, Musikaufführung des Kirchengesangvereins und der Liedertafel II.)

— — „Hunnenschlacht". (Sondershausen, 16. Lohconcert.)

Raff (J.), „Waldsymphonie". (Breslau, Concert der Bilse'schen Capelle.)

Reinecke (C.), „Manfred"-Ouverture, Musik zu „Kurprinz Friedrich" und zwei Sätze eines Clavierconcertes in Emoll. (Sondershausen, Matinée zu Ehren des Autors.)

Reissmann (A.), Ouverture zu „Wilhelm Tell". (Breslau, Symphonieconcert der Lüstner'schen Capelle.)

Rheinberger (J.), Duo in Amoll für zwei Claviere. (Oldenburg, Concert des Singvereins.)

Rubinstein (A.), „Don Quixote". (Sondershausen, 16. Lohconcert.)

Vierling (G.), „Frühling" für vier Singstimmen mit Pianoforte. (Oldenburg, Concert des Singvereins.)

Wagner (R.), Eine „Faust"-Ouverture. (Sondershausen, 16. Lohconcert.)

— —, Huldigungsmarsch und Schlussscene aus den „Meistersingern". (Musikaufführung des Kirchengesangvereins und der Liedertafel II.)

Zellner (J.), Notturno für Orchester. (Breslau, Concert der Concertcapelle.)

## Journalschau.

Echo No. 38. Ueber die Burgtheater-Musik in Wien. — Nachrichten und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No 38. Recensionen (Compositionen von R. Joseffi [Caprice persique], B. Cossmann [6 Salonstücke für Violoncell mit Pianoforte], F. v Holstein [Op 28] und R. v. Hornstein [Op. 7 und 9]). — Ferd. Ries. Historische Skizze von L. Köhler. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 39. Zur Hebung des Choralzwischenspiels. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der Breslauer Tonkünstlerverein hat soeben seinen Jahresbericht October 1871 — September 1872 ausgegeben. Unter den in diesem Zeitraum aufgeführten Werken finden wir von lebenden Componisten Brahms, Goldmark, Raff, Rubinstein und R. Volkmann am nachdrücklichsten vertreten.

* Die 17. Reihenfolge der 25 Donnerstagsconcerte im Krystall-Palast zu London beginnt unter Mr. Manns Leitung am 5. Oct. Zur Aufführung werden vorbereitet die neun Symphonien Beethoven's in chronologischer Ordnung, Symphonien von Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Spohr, Serenade in Ddur von J. Brahms, „Paulus" von Mendelssohn, „Paradies und Peri" von Schumann, „Maikönigin" von St. Bennett, „Te Deum" von Sullivan, Pianoforteconcerte von Mozart (Bdur) und Rubinstein (Ddur), Rondo (Bdur) von Beethoven etc.

* Im Gegensatz zu der jüngst erzählten Thatsache, dass der Eintritt eines Kunstreferenten in ein Wiener Journal an dessen „Wagner-Gesinnungen" gescheitert sei, haben die „Dresdener Nachrichten", die vom 1. Oct ab als ein Blatt auch politischen Inhaltes (in einer Auflage von 20,000 Exemplaren) erscheinen, unseren bewährten Mitarbeiter L. Hartmann in das Feuilleton berufen, „um auch auf dem Gebiete der Kunstkritik dem zeitgemässen Fortschritt Rechnung zu tragen". In besagtem Blatt hat seither Hr. Th. Drobisch seine durch ihre grosse Verbreitung oft schädlichen und unzeitgemässen Feindseligkeiten gegen R. Wagner, R. Schumann, A. Rubinstein u. s. w. niedergelegt, sodass man dem gen. Blatte zu diesem Wechsel ganz besonders gratuliren kann.

* In Madrid hat sich ein Bach-Verein zum Zwecke sorgfältiger Aufführungen der Werke des alten Leipziger Cantors gebildet.

* Der 1847 von Prof. Löwe gestiftete Dresdener Allgemeine Sängerverein begeht am 5. und 6. October sein 25. Stiftungsfest.

* Unter den Patronen der Bayreuther „Nibelungen"-Aufführungen befindet sich jetzt auch der türkische Sultan. Derselbe hat bereits eine Anzahl der betr. Scheine gezeichnet und weitere Protection zugesichert.

* F. v. Holstein's „Haideschacht" hat für nächste Saison bestimmte Aussicht, ausser in den bereits früher in diesem Blatte genannten Städten auch in Würzburg, Gotha und Rostock aufgeführt zu werden.

* Bazin's dreiactige Operette „Die Reise nach China" ist am 21. d. M. im Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zur erstmaligen Aufführung gelangt. Dieselbe Bühne soll ferner die dreiactige komische Oper „Faublas" von R. Wüerst zur Aufführung angenommen haben.

* Offenbach's „Corsaire noir" ist am 21. d. M. im Wiener Theater an der Wien unter persönlicher Leitung des Componisten zum ersten Mal in Scene gegangen.

* Der junge Prager Componist Heinrich Kafka hat seine neue, auf einen von dem Cand. phil. Otto Lohr (aus Prag) verfassten Text componirte dreiactige Oper „Melisande" dem Wiener Hofoperntheater zur Aufführung überreicht.

* Eine in Polen zum Besten der mittellosen Familie des verstorbenen Operncomponisten Moniuszko veranstaltete Sammlung hat das erfreuliche Resultat von circa 6000 Silberrubeln ergeben.

* Das gräfl. Hochberg'sche Streichquartett der HH. Schiever, Franke, Wolff und Hausmann wird im October in Berlin, Dresden, Leipzig etc, im Februar n. J. in diversen süddeutschen Städten, im März und April in Städten des Ober- und Niederrheins, sowie in Holland und die nächsten Monate in England concertiren.

* Die dänische, in ihrem Vaterlande zu den Besten ihres Faches zählende Pianistin Frl. Sophie Olsen wird im nächsten Monat eine Concertreise durch Deutschland unternehmen.

* Die Leipziger Concertsängerin Frl. Marie Klauwell befindet sich gegenwärtig in Wien, um in den Concerten der dortigen beiden grossen Musikgesellschaften zu debutiren.

**Auszeichnung.** Der nordamerikanische Musikerverein „The Musicians national protective Association of the United States" hat den Musikdirector Neumann in Frankfurt a. M. zum Ehrenmitglied ernannt.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

C. Stör, Tonbilder für Orchester zu Schiller's „Lied von der Glocke", Op. 20.

W. Taubert, 4. Quartett für Streichinstrumente, Op. 184.

*In Sicht:*

F. v. Holstein, „Der Erbe von Morley", Oper in drei Acten Partitur und Clavierauszug mit Text.

## Prämienangelegenheit.

Es war mir leider bisher nicht möglich, die versprochene „Geschichte der Musik" zum Abschluss zu bringen. Die weitläufigen und doch unerlässlichen Vorarbeiten haben mehr Zeit beansprucht, als ich vermuthen konnte. Der Bitte um Nachsicht darf ich heute die Zusage beifügen, dass mit Ablauf dieses Jahres das Werk zur Ausgabe gelangen wird.

W. Tappert.

# Kritischer Anhang.

**Moritz Weyermann.** Zwei Balladen („Erlkönig“, „Der Fischer“) für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 23. 25 Sgr.
— — „Die Wallfahrt nach Kevlaar“. Ballade (von H. Heine) für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 24. 25 Sgr. Dresden und Elberfeld, F. W. Arnold.

Wer es unternimmt, Goethe's „Erlkönig“ nach Schubert's und Löwe's Vorgang nochmals zu componiren, muss auf eine etwas strengere Beurtheilung seines Werkes gefasst sein. Vor Allem wird man von dem späteren Componisten eine selbständige Auffassung des Textes und Vermeidung der von seinen Vorgängern begangenen Fehler verlangen. So dankenswerth die Weyermann'sche Arbeit sonst auch sein mag — jene beiden Forderungen erfüllt sie nicht; sie wiederholt nur das von den beiden älteren Meistern bereits Geleistete, und zwar mit den Fehlern jener. So ist namentlich die Figur des Erlkönigs zu ausschliesslich liebreizend geschildert; weder bei Schubert noch bei Weyermann ist aus der Musik ersichtlich, weshalb das Kind sich vor diesem lieblichen, unschuldigen Erlkönig von vornherein so sehr fürchtet. (Löwe kam bekanntlich dem Richtigen hierin um einen Schritt näher.) Ferner sind der Erlkönig und der Knabe bei Weyermann zu wenig scharf auseinandergehalten; beiden legt der Componist mehrfach (und augenscheinlich unabsichtlich) die gleichen Melodiephrasen in den Mund (man vergleiche Seite 3, Takt 11—13 mit S. 4, T. 9—11 und S. 6, T. 1–3 mit S. 6, T. 11 ff.). So wenig wir nun unsere Anerkennung der vorliegenden Bearbeitung des „Erlkönigs“ vorenthalten wollen, so können wir dieser letzteren gegenüber der bezügl. Compositionen Schubert's und Löwe's doch nur secundäre Bedeutung zusprechen. Günstiger gestaltet sich das Urtheil über die andere der oben unter Op. 23 genannten Ballade, die bekanntlich ebenfalls von Schubert (und Anderen) componirt wurde. Hier ist Weyermann im entschiedenen Vortheil. Während Schubert den Goethe'schen Text als Strophenlied behandelt und in ziemlich armselige Melodien kleidet, bedient sich Weyermann der scenisch erweiterten Form und charakterisirt die einzelnen Momente der Dichtung viel schärfer und glücklicher. Der Singstimme hätten wir allerdings weniger absolute Melodie gewünscht. — Der oben als Op. 24 bezeichnete Balladencyklus von H. Heine ist unseres Wissens auch schon mehrmals, jedoch ohne weiteren Erfolg, in Musik gesetzt worden. In der vorliegenden Bearbeitung ist theilweise (No. 1, Einzelnes in No. 2) der von Heine angeschlagene Ton recht glücklich getroffen, der specifisch musikalische Gehalt des Werkchens aber nicht bedeutend und eigenartig genug, um dem letzteren dauernden Werth sichern zu können.

B. . . . . u.

**F. A. Lorche.** Leitfaden für den Anfang des Gesangunterrichts. Berlin, W. Müller 1871.

Das kleine, 14 Seiten klein 4° umfassende Werkchen handelt ins Besondere von der weiblichen Singstimme und verdankt nach dem Vorwort sein Entstehen zunächst dem Bedürfniss einzelner Schülerinnen des Verfassers, welche sich dem Lehrfache widmeten und dazu eine kurz gefasste praktische Anleitung wünschenswerth fanden. Ausser den nothwendigsten Regeln des Athemholens und des Tonanschlages sind die ersten Uebungen nebst der Reihenfolge dahin gehöriger Solfeggien (von Minoja, Vaccaj, Mazzoni), die Regeln der Aussprache, die Gattungen der weiblichen Stimme, der Vortrag und die Folge der Componisten, von denen während des Unterrichts Werke zu gebrauchen sind, sowie in einem eigenen Abschnitt die Tonbildung (Vocalaussprache, Arten des falschen Tonanschlages und deren mögliche Beseitigung) behandelt. Das Heftchen enthält viel Gutes und erfüllt seinen Zweck als praktischer Rathgeber beim Gesangunterricht, weshalb es den Bedürfnissen manches mit der Unterrichtspraxis beginnenden Lehrers entsprechend und demselben erwünscht sein dürfte.

E. W. S.

**Otto Lessmann.** Polonaise (Es dur) für Pianoforte zu 2 Händen $17^1/_2$ Sgr., zu 4 Händen $22^1/_2$ Sgr., Op. 13. Berlin und Posen, Bote & Bock.

Abgesehen von einigen ziemlich verbrauchten Accordfolgen (z. B. die über einem Orgelpunct chromatisch aufwärtsschreitenden Sextaccorde Takt 9 und 10 der Einleitung und bei der Parallelstelle Seite 8, Takt 7 ff.) und der allzuüberwiegenden Herrschaft des stereotypen Polonaisenmotivs, ist die Haltung des Stückes eine fast durchweg noble. Die recht frisch erfundenen Motive, deren Originalität nur mehrfach durch Reminiscenzen an Chopin getrübt wird, sind von Lessmann mit compositorischer Gewandtheit und genauer Kenntniss der Claviertechnik verwerthet und zu einem schwungvollen, namentlich gegen den Schluss hin wirkungsvoll gesteigerten Concertstück gestaltet worden, auf welches wir hiermit solid gebildete Pianisten aufmerksam gemacht haben wollen.

B. . . . . u.

**August Müller,** Wegweiser für den Unterricht im Clavierspiele in engster Verbindung mit der allgemeinen Musiklehre. Selbstverlag des Verfassers.

Das Werk enthält über 400 Seiten, ist also umfangreich genug, um Belehrung über alle einzelnen Beziehungen des Musikunterrichts zu geben. Der Verfasser bekundet in seinem Werke ein allseitiges und eingehendes Studium vieler einschlägigen Werke, namentlich von Bergt, Hummel, Czerny, Marx, Schilling, insbesondere von L. Köhler, gibt aber auch aus eigener Erfahrung manch guten Wink. Die Eintheilung des reichen Stoffes ist im Ganzen zweckmässig, doch hätten manche Wiederholungen und somit Erweiterungen vermieden werden können, z. B. Mittheilungen über Haltung des Körpers und der Spielorgane. Ebenso ist die allgemeine Musiklehre dem wirklich tüchtigen Musiklehrer so bekannt oder durch andere Werke zugänglich, dass die vollständige Aufnahme derselben, sowie der Harmonielehre, Formenlehre u. s. w. das Werk unnöthiger Weise vertheuert und dem wünschenswerthen Eingange der eigentlichen „Musikschule“ dieses Werkes nur hinderlich sein wird. Von besonderem Interesse erscheint das nach jedem Abschnitte mitgetheilte Musikgeschichtliche, leider aber ist durch Trennung dieses Stoffes das Uebersichtliche desselben verwischt. Trotzdem halten wir das Werk für sehr empfehlenswerth, da es uns nicht nur lehrt, wie etwas sein soll, sondern uns aus Instrument selbst versetzt und uns zeigt, wie etwas gemacht werden soll, um den Schüler technisch und musikalisch schnell, gründlich und sicher heranzubilden. *Hic haeret aqua!*

S.

**Briefkasten.** *Ad. E.* in *J.* Die Schulen von F. A. Kummer, Op. 60 (F. Hofmeister in Leipzig) und S. Lee, Op. 30 (Schott's Söhne, Mainz) dürften Ihre Beachtung verdienen. Eine kurz gefasste Generalbasslehre ist die von O. Kolbe (Leipzig, Breitkopf & Härtel). — *W. T.* in *B.* Nicht Missverständniss, sondern die Vermuthung eines Irrthums Ihrerseits war der Grund zu der Drahtanfrage. — *C. L.* in *W.* Unser Blatt steht Ihnen in den nachgefragten Quartalen zur Disposition. Beilage ging unter Kreuzband an Sie ab. — *A. P.* in *H.* J. H. hat die Melodie zu der österreichischen Nationalhymne nicht nur als Thema zu den Variationen in dem sog. Kaiserquartett benutzt, sondern auch selbst componirt, und zwar nach sicherer Angabe im Januar 1797, wie wir dies nachträglich berichtigen.

# Anzeigen.

[381.] In meinem Verlage erschien soeben:

# Viertes Quartett
*(Fdur)*
## für 2 Violinen, Viola und Violoncell
componirt von
# Wilhelm Taubert.

Op. 183. Partitur 1 Thlr. — Stimmen $2^1/_3$ Thlr. — Clavierauszug zu 4 Händen $2^1/_3$ Thlr.

Früher erschienen:

**Taubert, Wilhelm, Op. 184.** Klänge aus der Kinderwelt. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet in 1 Heft. 1 Thlr. 10 Sgr. (Heft 11 der Kinderlieder No. 115—124.)

Einzeln:

| | | |
|---|---|---|
| No. 1. | Bächlein und Mühle | $7^1/_2$ Sgr. |
| „ 2. | Vom bösen Bock | 5 „ |
| „ 3. | Nix im Wasser | $7^1/_2$ „ |
| „ 4. | Engelwacht | 5 „ |
| „ 5. | Armes Kind am Wege | 5 „ |
| „ 6. | Gedeihen | 5 „ |
| „ 7. | Wiegenlied | 5 „ |
| „ 8. | Wo ist das Brüderlein hingekommen? | 5 „ |
| „ 9. | Kämmerchen zu vermiethen | $7^1/_2$ „ |
| „ 10. | Aus dem grünen Walde | 10 „ |

Leipzig und Weimar, 12. Septbr. 1872.

**Robert Seitz,**
grossherzogl. sächs. Hofmusikalienhandlung.

---

Soeben erschien:

[382.] # Quatuor No. 5
## pour 2 Violons, Alto et Violoncelle
composé et très respectueusement dedié a Sa Majesté
**Sophie,**
**Reine des Pays-Bas**
par
## F. Böhme,
Preis 2 Thlr. 20 Ngr.

Braunschweig und New-York. **Henry Litolff's Verlag.**

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

# J. Pickenhahn in Leipzig,
## Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[383.]

---

[384.] In meinem Verlage erschien soeben:

# Tonbilder
für Orchester
## zu Schiller's: „Lied von der Glocke".
Für Concertaufführungen
componirt von
# Carl Stör,
Hofcapellmeister in Weimar.
**Op. 20.**

Partitur $4^1/_3$ Thlr. — Orchesterstimmen 8 Thlr. netto. Clavierauszug zu 4 Händen mit Text 2 Thlr. 25 Sgr.

Ferner:

**Stör, Carl,** Op. 21. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. Heft 1—2. Pr. à 15 Sgr.

Leipzig und Weimar, 12. Septbr. 1872.

**Robert Seitz,**
grossherzogl. sächs. Hofmusikalienhandlung.

---

Verlag von Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

[385.]

# Gustav Hasse.
Op. 6.
**8 Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte.**

No. 1. **Aus der Jugendzeit.** 5 Sgr.
No. 2. **Die fernen Heimathhöhen.** 5 Sgr.
No. 3. **Bald wird der Tag sich neigen.** 5 Sgr.
No. 4. **Und wenn die Primel.** $7^1/_2$ Sgr.
No. 5. **Ich seh durch Blüthenbäume.** $7^1/_2$ Sgr.
No. 6. **In dem Himmel.** 5 Sgr.
No. 7. **Wonnig wie die Maienstunde.** 5 Sgr.
No. 8. **Horch, die Vesperhymne.** $7^1/_2$ Sgr.

Wir machen auf die obigen Compositionen wiederholt aufmerksam, indem sich dieselben dem Besten, was die Neuzeit auf diesem Gebiete geschaffen, ebenbürtig zur Seite stellen. Edelste Melodik, leichte Sangbarkeit und nicht schwierige, charakteristische Clavierbegleitung sind die hervorragenden Eigenschaften dieser Lieder, von denen wir als besonders ansprechend die Nummern 1, 4 und 6 hervorheben.

---

[386.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von
## Musikalien, musikalischen Schriften etc.
bestens empfohlen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Leipzig, den 4. October 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 41.



### Ein Vademecum für Wagner-Freunde.

Von **Hans von Wolzogen**.

Wer nicht gerade vorwiegend cholerischen Temperamentes ist, kann wahrlich sein Amusement daran haben, etwa beim Verlassen des Opernhauses nach der Darstellung eines Wagner'schen Werkes nur so mithinein zu lauschen in die unvermeidlichen kleinen kritischen Aeusserungen des auf Gängen und Treppen sich aus dem Tempel seiner allabendlichen „Erholung" nun geniessensmatt heimwärts drängenden Publicums. Freilich — darunter leiden beide Theile: ein allzu oft wiederholtes Amusement ist keines mehr! Das Publicum, das an jedem Abend, den ihm die scheidende Sonne schickt, in sein Theater läuft, um sich dort von des Tages Last und Mühen zu e r h o l e n, empfindet endlich statt der Erholung nur Abspannung, statt des Amusements nur Langeweile. Auf das Gewohnte einiges frisch beissende Gewürz zu streuen, ist dann die einzige Pflicht des Speisegebers seinen verdriesslichen Stammgästen gegenüber: dies nur mag, auf Momente ihren Gaumen reizend, aus ihrer Lethargie die dennoch stets Genussbedürftigen wecken. Tritt aber solchem Publicum ein Werk, dem es sich nur seines Geniessens halber gegenübergesetzt, mit der unerhörten Anforderung vor die matten Sinne, dass, die es vernehmen, es nicht nur sinnlich geniessen, sich nicht nur leichtfertig am losen Scheinspiel erholen, sondern mit ganzer Seele es als Kunstwerk und als Eines, als das einzig Seiende in diesen Stunden aufnehmen sollen, als Das, um dessentwillen sie da sind, um es also zu vernehmen, nicht aber als Das, welches nur zu ihrem Amusement da ist, — tritt solches Werk vor solche Leute hin, was kann anders die Folge sein, als bitterste Enttäuschung, heftigster Zorn, ausgesprochener Ekel und absprechendste Verdammungskritik!? — Alles, was dem Publicum am Wunsche nach dem echten, grossen, reinen Kunstwerke fehlt, wird dem Künstler als ästhetische Sünde in die Schuhe geschoben. Aber Das, was ein modernes theatralisches Kunstwerk hervorrufen soll, ist auch nicht die tiefe Noth, die nach Erlösung, nach kathartischer Lust in der Kunst aus innerstem Herzen des lebenbeladenen, leidenbelasteten Menschen schreit: es ist nur die entsetzlich herzlose Noth der Langeweile, die mit schlaffer Zunge nach Vergnügen leckt!

So ist der sinnliche G e n u s s der unersättliche Arbeitgeber und der sinnliche G e s c h m a c k der unbelehrbare Beurtheiler des modernen Künstlers; und wer von Denen mehr K ü n s t l e r sein will als m o d e r n, der wird verlästert: er habe die Arbeit verpfuscht; und wer gar a l s K ü n s t l e r mehr Recht an die Kunst haben will als die ganze moderne Arbeitgeberwelt mit sammt ihrer elend mit ästhetischen Floskeln verbrämten Geschmackskritik, der steht in ihren Augen ausser aller Kunst, weil er mit seiner Kunst ausserhalb des Bodens ihres allabendlich offenen Vergnügungslocales steht, und es ist eine gesellschaftliche Beleidigung, wenn er die Frechheit hat, dort zu erscheinen, wo an das Amusement längst gewöhnte Genusssieche und -süchtige nur frischen Pfeffer in die alte Erholungsbrühe verlangen.

Ebenso ergeht es aber auch dem Lauscher auf der Opernhaustreppe: auch er gewöhnt sich an das A m u-

sement, das ihm die kritischen Entladungen dieses nun mit fremdartigsten Eindrücken doch wieder nur sinnlich überfüllten Publicums verursachen konnte, solange ihm dasselbe noch neu war. Nun aber hört er immer und immer Dasselbe; ja selbst, nachdem die matten Sinne, die erst so energisch für unsinnig erklärten, was ihnen „übersinnlich" war, sich auch daran nach und nach gewöhnt und sich mit der Selbstversicherung beruhigt, auch dieses ihnen einst so wunderbar Fremde sei eigentlich doch nur wieder ein frisches, vielleicht eben fremdes, aber schliesslich doch um so wirksameres Gewürz auf das Altgewohnte, selbst dann noch muss er hinterdrein dieselben Ausstellungen hartnäckig wiederholen hören, die er schon vor zehn bis fünfzehn Jahren bei den ersten Aufführungen des Werkes vernahm. Da hört am Ende auch für ihn das Amusement auf, und es äussert sich doch zuletzt unwiderstehlich das Quantum cholerischen Temperamentes, das wohl jeglichem Menschengemüthe beigemischt ist. Es ist aber nicht angenehm für ihn, wenn es sich äussert und die weisen Kritiker, deren Weisheit so graue Haare hat, auch wenn ihr Mund der eines unmündigen Knaben ist, es vernehmen! Dann fallen sie über ihn her als über Den, der von einer Sache etwas verstehen zu wollen so frech ist, an welcher sie etwas gepfefferten Genuss zu haben endlich mit ihren Sinnen glücklich ins Klare gekommen waren. Durch solche unglückliche cholerische Aeusserung des Wagner-Freundes wird Beiden, Freunden und Publico, das „Vergnügen" verdorben. Was aber das Schlimmste ist: der für seinen Meister begeisterte Freund hatte wohl jahrelang, wenn er es so lange aushielt an sich zu halten, dieselben ihn von Anfang an höchst thöricht und komisch dünkenden Vorwürfe mit angehört und an ihrer schlagenden Logik sich sozusagen rein ästhetisch geweidet, aber es war ihm eben mit diesem Satyrspiele nicht anders geschehen, als mit der Tragödie seines Meisters, die vorhergegangen. Hatte er vielleicht in der ersten Zeit seiner erwachenden Begeisterung für die neu erweckte hohe Kunst sich mit einiger Mühe, mit den dornenzerreissenden Waffen der Reflexion und Speculation frei machen müssen von den seine Individualität äusserlich noch immer zu eng und stachlicht umhegenden Gewächsen modernen Bewusstseins, untermischt mit dem abgedorrten aber festgewurzelten Buschwerke aus dem Culturboden der Vergangenheit, hatte er sich damals herausarbeiten müssen aus dem Dickicht fremder Einflüsse, in dem er aufgewachsen, um ganz in die Arme der Liebe zu sinken, deren Kuss ihn einmal mitten im Dornenwalde wie eine lichte Himmelsoffenbarung getroffen, so war ihm doch solche Arbeit als einem echten, wahrhaft liebenden Freunde des Meisters längst überflüssig, überdrüssig und fremd geworden: stand er doch frei und froh nunmehr im Sonnenlichte der neu ihm erschlossenen Welt und bedurfte keines Verstehens mehr zum Geniessen; denn unmittelbar im Genusse der Darstellung verstand er die Kunst und in der Kunst das Leben — ein neues und ein ewiges Leben. Dazu braucht er nicht die Philosophie seiner Zeit um ihre scharfgeschliffenen Waffen der Reflexion und Speculation anzugehen: die Liebe, mit der ihn die Kunst warm und lebendig empfangen, als er die Dornen, von ihrem Kuss berührt, so wunderbar rasch durchbrochen hatte, diese Liebe ward ihm selber höchstes Wissen; denn in ihr Eins mit dem Wesen der Kunst, wie es ihm nun erst zur klarsten sinnlichen Darstellung gekommen, begriff er im seligsten Genusse auch das Wesen der Welt. Der wahre Freund, der so weit gelangt, — und ich wüsste nicht, wie sich Jemand Freund nennen dürfte, der noch nicht an sich die mächtigste Wirkung der Liebe erfuhr, der nur gelernt, freundlich zu werden, aber nicht zum Freunde sich gelebt im Zauberkreise dieser liebreichen Kunst — der wahre Freund muss stutzen und verstummen, wenn sich plötzlich an ihn persönlich die „schlagende Logik" der leichtfertigen und lange fertigen Kritik wendet, der er ehedem nur belustigt als einem Satyrspiele zur Tragödie gelauscht. Dieses, was ihn im Innersten nur die sinnloseste Dummheit dünken kann, was er so tief als blindeste Einfalt empfindet, jetzt tritt es mit der anmaassenden Miene der Weisheit auf ihn — als den Weisen — zu und spricht ihn an: „Du Weiser, nun widerlege uns!"

Wohl fühlt er sich einen Wissenden, aber den Prediger der Weisheit zu spielen gegenüber der Thorheit, die sein Fühlen nicht einmal begreifen kann, das ist ihm ja nicht eingefallen! Betroffen steht er mit seinem wissenden Herzen den zungenfertigen Kritikern gegenüber: ihre logische Dummheit findet in ihm keinen ebenbürtigen, keinen gleichgerüsteten Gegner. Soll er nur antworten: „Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht ergründen!" —? „Phrase, leere, eitle Phrase!" rufen ihm die Phrasenhelden entgegen, und eine tief empfundene Wahrheit, weil sie zwischen Corridor und Treppe nicht gleich die rechte logische Wehr und Waffe finden kann, muss schliesslich mit einer „Phrase" sich zurückziehen vor der Menge Derer, die sie als Heerschaar des Unverstandes so lange erkannt hat! Oder — sie setzt den Kampf mit neuen Phrasen fort und verliert sich selber im Ringen mit diesem Unverstande, macht in der Begier, Schlag auf Schlag zu vergelten, und doch ihrer ureigensten Macht vor solchem Gegner verlustig, selbst Dummheit über Dummheit, bis beide Theile mit der unvermeidlichen Fermate jedes solchen Streites, der Grobheit, und mit der letzten faustweisenden Phrase sich trennen: „Gegen die Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens!" So erscheint er als ein verblendeter Narr, der sich einem thörichten Triebe seines Herzens hingegeben, den er in keiner Weise „logisch" zu rechtfertigen im Stande sei! Denn Denen, welche nur kritisiren können, gilt jedes lebendige Gefühl, das eine Sache mit ganzem Herzen begreift, als Nonsens, als eine gänzlich unfähige, unbeachtenswerthe Macht, mit welcher ein Streit nur Spass macht, aber nie etwas austrägt. Da haben denn am Ende die kritischen Theaterfreunde doch wieder ein hübsches Amusement, und der erst so über sie amusirte Kunstfreund nur

bitteren Aerger — über sich selbst. Nachträglich vielleicht, wenn ihn bei klarer Besinnung das Ganze doch noch so viel werth dünkt, sucht er dann wieder seine alten, lange abgelegten Waffen hervor und übt sich die Positionen und Fechterstreiche ein, mit denen er sich künftig gegen solche Angriffe wehren könne; aber mit tiefem Ekel erfüllt ihn nun diese Mühe, und entweiht empfindet er die heilige Liebe der Kunst durch sein nachträgliches Possenspiel von Reflexion und „schlagfertiger Logik". „Seinen Witz an seiner Kunst zu üben", war ihm dieses Gralgefäss längst zu heilig. „Wer doch für diese Narren mit ihrer thörichten, herzlosen Kritik ein Vademecum hätte, das er mühelos, immer zur Hand, hervorziehen könnte, wenn sie den leidigen Streit beginnen wollen!" — so seufzt er dann vielleicht, und aus solcher ziemlich elenden Stimmung heraus gewinnt er sich solch Vademecum am Ende selber als einzigen tröstlichen Ertrag des ganzen Aergers. Aber leichter hat es der „federführende Freund", der in seiner „Erweckungszeit" den Abdruck seiner damals nothwendigen Waffen zu Papier gebracht und nun, aus eigener Vergessenheit heraus, die ihm endlich so unnöthig erschienene Wehr dem bedürftigen Freunde zu rechter Zeit einhändigen kann. Ihm selber gilt das Vademecum wenig mehr, wie es ja auch der Freund für sich nicht braucht: aber seis nur, mit einem treffenden Peitschenschlage die kläffende Kritik der opernhaft sich selber regalirenden Theaterfreunde von sich fortzutreiben — wenn auch auf wenige Momente nur; denn wieder kommen sie doch! — auch dafür weiss der Freund dem Freunde am Ende einigen Dank. Solch Vademecum wider einen weit verständiger dünkenden Vorwurf des Unverstandes, ein bestimmtes Werk, die „Meistersinger" betreffend, glaube ich bereits in diesen Blättern vor Jahr und Tag veröffentlicht zu haben. Mochte aber jene Arbeit in ihrer grösseren Gründlichkeit mehr noch als Kritik selber gelten, wie auch ihr Titel besagen zu sollen schien, so will ich heute, nach dieser etwas lang gerathenen Vorrede, den Freunden unseres Meisters, die sich Dessen etwa bedürftig fühlen, als Vademecum nur die möglichst deutliche Entwickelung einer „Abwehrformel" bringen, betreffend einen stets wieder gehörten unsinnigen Urtheilspruch selbst sich Wagner-freundlich nennender Theaterbesucher. Da aber nach meiner Ueberzeugung Wahrheit in diesem Vademecum steckt und es aus der lebendigen Erfahrung einer überzeugenden Wahrheit mir entstanden ist, so mag es auch wohl durch einige vorausgeschickte Blicke in Wesen und Entwickelung der Kunst wiederum einigen Anhalt bieten können für ein noch weiteres selbständiges Nachsinnen über die berührte Sache, falls ein zur Freundschaft innig Geneigter, aber noch hier und da von den Dornen Gefesselter, augenblicklich beirrt und verwirrt, dergleichen wirklich für sich selber bedürfte. Denn allgemein genug ist und wie eine klare Thatsache klingt allerdings der alte Vorwurf, den ich, seit ich Wagner'sche Werke höre, auf den Treppen des Theaters stets wieder vernehmen muss: „Aber es ist doch kein Gesang; nur Recitativ, nur Recitativ!"

Wer hätte diesen allgemeinen Klageruf nicht schon vernommen, welchen wahren Freund hätte nicht schon einmal die aufdringliche Forderung nach logischer Widerlegung des Vorwurfs momentan aus seiner begeisterten Ueberzeugung heraus in Verlegenheit gesetzt, der er im Augenblick nur durch eine Phrase Luft machen konnte, und welch zur Freundschaft Geneigter wäre nicht verwirrt zurückgefahren, wenn ihm ein sorglicher ästhetischer Vormund, ihn vor der Gefahr des Proselytenthums zu bewahren, zugerufen: „Aber es ist doch kein Gesang; nur Recitativ, nur Recitativ!" —? —

Was hilft's, wenn man jetzt mit überlegener Miene antwortet: „Mit nichten; es ist ein „recitativisches Arioso!" —? — „Seht ihr, hört ihrs, also doch nur recitativisch!" ruft sogleich der Chorführer zur Rechten. „Arioso! Arioso! Gütiger Himmel, habt ihr etwas von dem süssen melodischen Liebreize eines italienischen Arioso bemerkt?" ruft der Chorführer zur Linken dazwischen. Und laute Bravo! erschallen den beiden ebenso kühnen wie klugen Vorkämpfern des „Recitativ-Vorwurfes" aus der Menge ihrer Heerschaar: denn offenbar haben beide Recht. Es ist entschieden kein „Arioso"; also heisst es ganz richtig „recitativisch". — Damit gehts also nicht! Es muss erst eine Einheit in diesen Dualismus kommen.

Streng genommen enthält der Vorwurf ebenfalls einen Dualismus, nämlich zwei Vorwürfe. Zum Ersten trifft die Beschuldigung, Wagner's Gesangsmusik sei nur Recitativ im Sinne der alten Oper, die Ausdrucksweise an und für sich; denn soviel steht fest, dass es nichts Reizloseres, Trockeneres geben könnte, als ein, gleichviel ob dramatisches, jedenfalls aber nur mit Recitativen zum musikalischen Ausdrucke gebrachtes Werk. Dagegen gestehen aber doch auch Solche, die vom Recitative reden, gerade der Wagner'schen Musik besondere Reize zu, die sie eben für den erwünschten Pfeffer zu halten sich gewöhnt hatten. Nicht jedoch nur die Ausdrucksweise an und für sich, abgesehen von Dem, was ausgedrückt werden soll, trifft der Vorwurf, sondern noch viel mehr dieselbe als dramatische Ausdrucksweise, als welche doch nimmermehr im trockenen Erzählertone des Recitativs ihrem Zweck würde entsprechen können. Und doch war es wiederum gerade der dramatische Geist des Ganzen, der noch am ehesten die Herzen der kritisirenden Hörer packte und sie doch noch etwas mehr als Pfeffer in alte Brühe zu dünken begann. Da es aber immer das Ganze als ein Drama war, das solche Wirkung hervorrief, indessen die Kritik nicht müde ward, im Einzelnen herumzustöbern, so hätte sich, wäre der Vorwurf nur recitativischer Ausdrucksweise gerechtfertigt gewesen, ein gewaltiger Zwiespalt zwischen dem Wesen und dem Ausdrucksmittel des Ganzen ergeben müssen, während doch eben das Ganze, wie es da erschien, nicht etwa nur die — für ihr Theil sogar meist wieder verlästerte —

Dichtung den Eindruck eines echten Dramas hatte machen müssen. Wesen und Erscheinungsmittel müssen sich aber decken, sich selbst wesentlich entsprechen, wenn ein vollkommenes Kunstwerk erwirkt werden soll. Nicht jedes beliebige Mittel dient willig jedem beliebigen Kunstzwecke.

Wie das Wesen des Dramas sich uns offenbart, so muss auch das Wesen seines Ausdrucksmittels in verwandter Weise sich begreifen lassen. Wer es also noch nicht begriffen und von Recitativ reden kann gegenüber der gesanglichen Ausdrucksweise des Wagner'schen Dramas, der wird erst noch einmal sich vergegenwärtigen müssen, aus welchen Elementen das Drama selbst hervorgewachsen ist; denn aus denen entsprechenden Elementen des gesanglichen Ausdrucks muss auch die Gesangsweise des dramatischen Ausdrucks bei Wagner sich erklären, falls dieselbe als Mittel dem Zwecke des Ganzen der Darstellung des Dramas wirklich entspricht. Es ist klar, dass es ebenso falsch im Sinne des darzustellenden Dramas sein würde, wenn nur die reine Gesangsmelodie, wie man sie aus den Arien der älteren Oper gewohnt war, dem dramatischen Inhalt als Ausdrucksmittel geboten wäre. Aus dem Drama würde dadurch nur lyrischer Gesang geworden sein, dem ein für sich allein dramatisch sich ausnehmender Text zufällig, um nur Worte zu haben, untergelegt ward: ein Liederheft von der Bühne herab im Costume gesungen. —

Dass andererseits der erzählende Ton des Recitativs nicht im Geringsten zum Ausdrucke dramatisch bewegten Gemüthes tauge, darauf basirt der ganze Vorwurf vernünftiger Weise, wenn auch Viele nur unbewusst, d. h. unbekümmert um das Drama, von dieser Basis aus seine Spitze gegen den Meister mehr als gegen das Kunstwerk als solches kehren mochten. Jedenfalls genügt weder das Eine noch das Andere, weder arioser Gesang noch recitativische Sprache, wenn man so sagen darf, allein für sich als Ausdrucksmittel eines Dramas, also eines dramatisch bewegten Gemüthslebens im Menschenherzen. Wollte man aber nach Art der alten Oper beide Weisen rein äusserlich zusammenbringen, indem man sie abwechselnd auf einander folgen liesse, so hätte man auch eben nur einen Wechsel zweier verschiedener Elemente, aber nicht Das, worauf es gerade ankommt: die Entwickelung des Einen, dramatischen Elementes, des Dramas, das sich in energischen Willensströmungen aus den Gemüthern der Individuen zu seinem idealen Ziele, der ästhetischen Erscheinung der tragischen Idee, entwickelt. Wir erkennen aus dieser Entwickelung, so ungestüm ihr Strom im Wirbel uns fortreisst, doch noch die Elemente, aus denen der Strom zusammengeflossen. Wir sehen einen allmächtigen Willen, der sich bewusster Individualitäten bedient, sich selbst aus seinem Unbewusstsein zum Selbstbewusstsein in der Offenbarung der Idee zu erlösen. Diese metaphysische Erkenntniss wird bestätigt durch die historische Erfahrung, wonach das Drama einer Verbindung zweier Elemente, die bisher sich feindlich gegenüberstanden, seinen Ursprung verdankt; dem lyrischen nämlich und dem epischen. Keine äusserliche bleiben darf aber diese Verbindung; die Ehe, die den Friedensschluss feierte, muss erquicklich vollzogen werden. Das Drama soll kein Marmorsarkophag mit den nebeneinander liegenden todten Bildern der beide ihrem eigentlichen Lebensboden entrissenen, gleichsam erst im Schlachtentode versöhnten Feinde sein, sondern eine Geburt aus dem Bunde der blühendsten Sprossen der feindlichen Familien, aus der seligen Vermählung der liebreizendsten, liebreichsten Lyrik mit dem hehrsten Helden der in olympischen Sphären individualisirenden epischen Poesie. Dorther steigt der ideale Heros Lohengrin nieder zur sehnenden Liebe der heilbedürftigen Elsa. Fraglos, weil aus innigster Nothwendigkeit, gibt seinem Zauber sie sich hin; aber dieser Zauber gewinnt seine erlösende Kraft doch erst aus ihrer Liebe. Aus dem Zauberkreise der Liebesumarmung steigt als jedes Räthsels Lösung schwanengleich hell und klar der Neugeborene, das tragische Drama, hervor. Dieses tragische Drama dünkt uns das ästhetisch verklärte, in reiner Kunst erlöste Bild der überwundenen Feindschaft der beiden zu seiner Geburt verbundenen Elemente. Aus dem tiefwahrhaftigsten Liebesbunde löst sich das Traumbild des eigenen Leidens zu seligstem Genusse: das dargestellte Leiden als ein freigeschaffenes Liebeswerk. —

Es ist bekannt, dass es schon eine Zeit gegeben hat, welche ein Gedicht ohne Gesang, eine Musik ohne Poesie nicht zu denken vermochte, und wieder eine Zeit, welche sich in der einzig möglichen Form ihrer höchsten Kunst an den Ursprung aller Kunst und an die Ureinheit von Ton und Wort hätte zurückerinnern können, wenn sie nicht dieser ihrer Kunst gegenüber nur rein kunstgeniessend, nicht aber reflectirend, speculirend, kritisirend sich verhalten hätte, wie wir heute leider pflegen und zum Theil sogar müssen. Aus jener Einheit der Künste gingen diese als solche erst durch eine Spaltung hervor, welche auf unnatürlichem, d. h. ausserkünstlerischem Wege verursacht ward. Der reine Lebenswasserstrom der Kunst ward in seine einzelnen Elemente künstlich — nicht künstlerisch — zersetzt: der Sauerstoff der Kunst, die Musik, aus der sie ihr ewiges Leben immer wieder zu schlürfen gezwungen wird, und jener eigentliche Wasserstoff, als welchen man wohl das Element des schönen Scheines, des poetischen Spiegels der individualisirten Wirklichkeit, die epische Poesie oder die Poesie als solche jener specifischen Lyrik gegenüber bezeichnen kann: diese beiden Elemente, O und H, Orpheus und Homer, schieden sich durch die zersetzende Einwirkung eines neuen Geistes, der mächtig genug war, sie bis heute getrennt zu halten. Er pflanzte sein Banner mit dem stolzen *„In hoc signo vinces!“* auf den entwässerten Boden der ihm eroberten Welt. Ein kluger Constantin zog er auch die Religion aus dem Tempel der Kunst zu sich hinüber; die Tempeltrümmer blieben einem späteren gelehrten Maulwurfszeitalter zum Aus-

graben und wissenschaftlich neu Construiren „aus der Idee“, die Keiner davon hatte, im ungepflügten Acker der neuen Culturwelt aufbewahrt. Die getrennten Elemente aber, gleich flüchtigen Göttern, entwichen vom Todtenacker dieses Lebens und bauten sich jedes ihr eigenes Haus, eine Einsiedelei ausserhalb des Treibens und Drängens des politischen Dramas der kunstberaubten, selbstzufriedenen neuen Welt. Aber in diesen Klausen, über deren Pforten nun mit prätentiös goldenen Lettern geschrieben stand: „Hier und nirgends anders wohnt diese und keine andere Kunst!“ entwickelte sich der in jedem Theile fortlebende unsterbliche Trieb nach Wiedervereinigung als eine rastlose Gier, die erhabenste Wirkung der verlorenen Einheit nun durch und an sich selber, dem Einzelnen, wiederzugewinnen. Dieser vereinzelte, verblendete Trieb führt aber endlich zur Verzweiflung an sich selber, als er die Grenze seiner eigenen Entwickelung erreicht und nun aus innerster Nothwendigkeit heraus das Andere bedurfte. In einer Zeit, in welcher der Geist jener neuen Cultur selbst an seine Grenze gelangt und sich nach Erlösung umsieht von der eingebildeten eigenen Allmacht, in derselben Zeit müssen auch die getrennten Künste erklären, an ihren Grenzen zu stehen und ihre Erlösung aus der Noth ihres dennoch stets lebendigen Triebes in demselben endlichen Einheitziele zu finden, an welchem der moderne Geist erschöpft niedersinkt mit dem Todesseufzer: „Hier, im Tempel dieses unbekannten Gottes, quillt auch mir das Wasser ewigen Lebens.“ Und so mündet der Strom des politisch-socialen und des wissenschaftlichen Lebens wieder in den durch die Vereinigung seiner Elemente neu fliessenden Strom der Kunst; die Kunst aber feiert diese ihre Neugeburt nun aus Noth und Verzweiflung, während sie einstmals aus der freudigen Schöpferkraft der Natur entstanden war. Was erkennen wir nun in dem dramatischen Helden, der uns neugeboren entgegentritt? Aehnelt er Mutter oder Vater, oder ist er ein lebendes Abbild ihrer Liebesverschmelzung? Er tritt uns entgegen als Das, was er sein muss: als die dramatische Frucht des Bundes der Lyrik mit der epischen Poesie. Ihre Scheidung haben wir soeben verfolgt, an ihren Grenzen sahen wir sie beide stehen; ihr Wesen gilt es nun noch einmal zu begreifen, um die Geburt zu verstehen, die ihre Versöhnung besiegelt. Da erinnern wir uns, dass eine verschwundene Erscheinung in der Vergangenheit uns als Symbol dienen kann für unsere Erkenntniss des Wesens der wieder verbundenen Künste. Schon einmal hatte in alter Zeit das Kunstwerk des Göttercultus zerschellen müssen, und die Feier des Gottes als einer olympischen, idealen Erscheinung im epischen Gedichte des Rhapsoden war auf hellenischem Boden neben die Empfindung seiner Gottheit, die sich im musikalischen Ausdrucke des dithyrambischen Chorgesanges äusserte, als feindliche Macht, als aristokratische Bürgerkunst neben die Volkskunst des offenen Landes getreten. Doch in der attischen Tragödie hatten beide Elemente sich vereinigt, und der Chor empfing nun mit Entzücken die Erscheinung des scenischen Gottes, des Helden, sowie dieser aus der Musik des Chores sich selber ein neues, dramatisches Leben schöpfte.

Doch blieb es in der That innerhalb des Rahmens der attischen Tragödienbühne mit ihren getrennten Räumen der Orchestra und der Scene bei einer Art symbolischer Verbindung. Rechte Lebenseinheit verhinderte das durch die alte Cultusform geheiligte Sichgegenüberbleiben des Chores als Einer Person und des tragischen Helden als der anderen, ursprünglich zweiten; und als nun Beide später wirklich in Verbindung traten, büsste unter dem Einflusse der zerstörenden neuen Zeitströmung, der Dialektik des Gedankens wie des Affects, sowohl der Chor seinen musikalischen, als der Held seinen idealen Werth ein. Der Held trat von der Scene über die Orchestra hin gleichsam dem Zuschauer als Gleichbürtiger nahe, und der Chor blieb nur scheinbar noch eine Zeitlang in der Orchestra, sein lyrisches Element zog — selbst schon entheiligt — in die Brust des Heros auf der Scene als individueller Affect ein, während die Hülle seines Wesens, die formelle Musikkunst drunten ihre Stückchen aufspielte, weil die Gewohnheit Musik zum Drama verlangte, das nun weder Musik noch Drama war. So war die Verbindung der beiden Elemente zu einer scheinbaren Einheit im späteren Alterthume nur das Wetterzeichen gänzlicher Trennung; denn Das, was sich da verband, war nicht mehr Das, was sich hätte noch inniger verbinden sollen, als es in der Blüthezeit der attischen Tragödie selbst nur geschehen war. Auch in der Kunst gibt es, wie in der Politik: Judasküsse!

Eine wahre Vereinigung beider Elemente zum Drama wäre aber so vorzustellen: Die epische Gestalt des Helden, seine bildliche Erscheinung als ideales Individuum, empfängt Leben durch das Einkehren des lyrischen Ich, des lebendigen Subjectivismus, in seiner Brust. Das schöne Object poetischer Plastik wird dadurch allerdings Subject, und zwar nicht mehr als nur lyrischer Träger allgemeiner Empfindungen, sondern als bestimmte Person in lebendigster dramatischer Bewegung. Das Ich des Lyrikers steigt also in die epische Heldengestalt wie in eine Maske, aber nun spielt es aus ihr heraus eine ideale Rolle als Exempel der allgemeinen Empfindung, für die ein individueller Träger zu sein doch sein eigenes individuelles Ich mit seinem Wollen und Begehren als ein unkünstlerisches, weil affectives Wesen nimmermehr getaugt haben würde. Künstler wird ja der Lyriker erst als Träger rein allgemeiner Empfindungen, dramatischer Künstler aber, wenn er diese allgemeinen musikalischen Empfindungen in die objectiven Erscheinungsformen epischer Poesie, das heisst: in die Personen der reinen Dichtung überträgt. Nicht also der recitirende Schauspieler neben dem singenden Chore, sondern der in epischen Dichtungsgestalten auf der Bühne erscheinende lyrische Künstler ist uns der wahre dramatische

Held, der uns doch unverständlich bliebe auf dem Boden der nackten, alltäglichen Wirklichkeit, sondern nothwendig, als blosses Exempel einer allgemeinen tragischen Wahrheit, des metaphysischen Mutterbodens bedarf, dem sein Bild visionsgleich entstiegen, dem Boden der wieder zu voller Herrschaft gelangten Orchestra, d. h. der bis zu ihren, diese bildliche Vision fordernden Grenzen gelangten Musik. Durch sie lebt das Bild, in sie geht es sterbend als in ein ewiges Leben wieder auf. Sie selber aber auch lebt im Bild ihr sichtbares Leben unter der Form dramatischen Werdens und Vergehens und gewinnt aus diesem Process erst das völlige Verständniss der in ihr offenbarten tragischen Idee. — Dieses ganze hier entrollte Bild wird sich entschuldigen lassen durch den Titel der vorliegenden Arbeit: das Vademecum ist den Wagner-Freunden gewidmet, und für sie vor Allem, nicht für Diejenigen, gegen welche das Vademecum gerichtet sein sollte, ist diese weitläufigere Auseinandersetzung bestimmt. Gleich dem tragischen Helden galt es auch ihnen einen gewissen metaphysischen und auch historisch belegten Untergrund zu bieten für das wesentliche, wichtige erste Glied der Entgegnung auf den Vorwurf nur recitativischer Gesangsmusik bei Wagner. Genügen wird bei der ins Auge gefassten kurzen Abfertigung eines solchen zuerst verblüffenden Vorwurfs die Erklärung: dass der dramatische Held die lyrisch belebte epische Gestalt, das Subject gewordene Object der Kunst, aber selbst noch künstlerisches Subject sei. Davon aber wäre in der Entgegnung auszugehen, und nur, wenn der Gegner diesen an sich verständlich dünkenden Satz bewiesen wissen wollte, wäre ein Zurückgehen auf die oben angeregten historischen Verhältnisse oder gar bis in die metaphysische Tiefe, deren Schleier ich hier nur wenig lüften konnte, nöthig. Dem vertheidigenden Freunde aber ist es nöthig, fest auf dem Boden ästhetischer Erkenntniss zu stehen, und wem dazu eigner Scharfsinn und die Andeutungen, die ich oben versucht, noch nicht genügen sollten, der studire ernst und eifrig Nietzsche's gewaltig aufklärendes Buch: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", dem er nicht weniger Belehrung verdanken wird, als ich.

Dem Vorwurfe aber gegenüber, wenn er von leichtfertigen Kritikern ihm zum Aerger und mit verblüffender Bestimmtheit einmal wieder ihm ins Gesicht geworfen würde, entgegne er nun, gestützt auf solche eigene Erkenntniss, einfach so: Ist der dramatische Held, oder die dramatische Person überhaupt, in oben erwähnter Weise die völlige Mischgestalt, d. h. die Geburt aus lyrischem und epischem Elemente, so muss auch, nach zu Anfang erwähntem Satze, das Mittel seines Ausdrucks ganz entsprechend solche Mischgestalt tragen. Es darf weder rein lyrischer Gesang, noch eine epische, recitativische, nämlich erzählende Manier sein. Den Charakter der Manier konnte das Recitativ, indem es weder Sprache noch Gesang sein wollte und doch nicht der dramatische Gesangsausdruck war, der beide in sich vereinigt, niemals verlieren. Wollte es, bei seiner epischen Breite, den Boden blosser Erzählung verlassen und, ohne dazu geboren zu sein, dramatischen Scenen zum gesanglichen Ausdruck dienen, so ward es einfach unnatürlich und ennuyant, ein Unglück, das selbst der sonst so herrlichen „Euryanthe" in Berlin den in dieser speciellen Hinsicht allerdings nicht unverdienten Spitznamen eingetragen hatte. Wollte dagegen der rein lyrische Ariengesang sich zu dramatischem Leben in Duetten, Terzetten, grossen Ensemblesätzen aufschwingen, indem er das seinem eigenthümlichen Wesen Fehlende durch eine Aenderung der äusseren Form seiner Anwendung ersetzen wollte, so ward dieses Bemühen von dem Moment an lächerlich und überflüssig, als die Instrumentalmusik im dramatischen Leben der Symphonie sich bis zu einer derartigen musikalischen „Symbolik" des darzustellenden Dramas entwickelt hatte, dass sie nunmehr dessen eigentliche Realität repräsentirt. Seit das Orchester uns durch Beethoven den Genuss eines unvergleichlichen musikalischen Ensemblesatzes hat kennen lehren, erscheinen uns die „symphonischen" Anstrengungen der Sänger, welche doch zugleich dramatische Personen sein wollen oder sollen, in der That komisch. Weder Recitativ für sich, noch Ariengesang für sich kann jemals Ausdruck dramatisch bewegten Gemüthes werden. Der dramatische Gesang Wagner's ist ebenso eine Geburt des epischen und des lyrischen Ausdrucksmittels der Musik aus ihrem friedenschliessenden Liebesbunde, wie der dramatische Held eine solche Geburt aus den beiden Elementen selber als verbundenem künstlerischen Object und Subject, und das Drama überhaupt die lebendig verkörperte Verschmelzung des Epischen mit dem Lyrischen ist.

Der Vorwurf, dem damit entgegnet werden soll, zeichnete sich nicht etwa durch „schlagfertige Logik" gleich anderen aus; er hatte nur für sich: einen bestimmten Namen, eine Bezeichnung, die allbekannt ist, für Etwas in wegwerfender Weise bereit zu haben, welches der Wagner-Freund als ganz ein Anderes empfindet, ohne vielleicht ohne Weiteres einen Namen für das durchaus Neue zu wissen. Vielmehr kann es ihn verwirren, Recitativ genannt zu hören, was ohrenvernehmlich kein Ariengesang ist; und da bisher ausser diesem Dualismus kein Drittes in der Oper bestand, so möchte es leicht geschehen, dass er in seiner Verwirrung dem Angreifer zum Theil Recht gibt, indem er sich, sei es mit einer Phrase wie „recitativisches Arioso", oder mit dem Nebelbilde einer „neuen Art Recitativ" hilft. Seiner besseren Empfindung kommt nun mein Vademecum durch Erklärung und Rechtfertigung der neuen Gesangsweise als dramatischen Gesanges zu Hilfe, dem zum Schlusse ich nur noch die Hoffnung aussprechen will, dass die Freunde, an die ich diese Zeilen richtete, sie nicht für gänzlich überflüssig oder gar unbrauchbar erklären.

wohl aber recht viel von Dem, was ich noch zu besonderer Erläuterung hinzufügte, als gute Bekanntschaft freundlich bei sich aufnehmen möchten!

---

## Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Asaad ist aus dem Getümmel der Schlacht neuerdings zu Maja's Asyl geflohen, noch einmal und zum letzten Male sucht er das Herz der glühend geliebten Feindin zu erweichen. Vergebens! Maja setzt seinen heisseren Bitten, Versicherungen, Bekenntnissen eine immer eisigere Kälte entgegen. Die Scene endet folgendermaassen:

Asaad: „Rose des Libanon, du mein Ziel,
Lehre mich lieben, lehre mich leben!
Was die Zeiten des Ruhmes gesammelt in Hast,
Ich schleudre es fort, steh einsam und arm.
Das Auge blicket nach edleren Schätzen,
Die Seele ersehnt ein unendliches Ziel.
Herrliches Wesen, liebliche Rose:
Lehre mich lieben, lehre mich leben!"

Maja: „Wenn in qualenreichen Tagen deine Gier in Gold gewühlt,
Wenn im Angesicht der Schmerzen Freude deine Brust erfüllt:
(bestimmt) Hoffe nicht, mich zu gewinnen
In der letzten Stunde,
Du mit kaltem Hohn im Bunde
Machest Gluth zu Eis zerrinnen.
Würdest du die Sehnsucht fassen,
Königliche Regung fühlen,
Du von Eigennutz besessen,
Jene höchste Liebe spenden,
Die Verbannung überdauert,
Jede Täuschung warm besteht,
Ja in Ewigkeiten waltet,
Ob hienieden sie vergeht; —
Der du in der Nacht gewandelt,
Harte Herzen zu erquicken
Mit dem Blute deiner Nächsten:
Kannst du an den Adel glauben,
Selbstlos, wie das Sonnenlicht?!
Liebe will mit Freuden dienen,
In dem Glücke ihrer Nächsten
Honigsüssen Trost empfinden,
Selber ganz in Nichts entschwinden.
Nun bedenke deine Triebe,
Selbstsucht war ihr stetes Ziel —
Mag das Aergste auch sich wandeln,
Deine Seele bleibt verfallen
Einem wandellosen Weh!"

Asaad: „Fahr denn hin, verhasste Larve,
Wie begonnen, sei vollendet:
Selbstsucht möge nun mich leiten
Bis zum letzten Schritt im Leben,
Dich erringen sei mein Streben,
All mein Thun besiegelt so!"

(Er eilt auf sie zu, will sie umfangen, da stürzt Maysuna hervor, durchbohrt ihn und dann sich selbst, den Sterbenden am Boden umfangend.)

Maysuna: „Ob im Leben auch getrennt,
Soll uns doch der Tod vereinen."
(Sie stirbt.)

Asaad (mit letzter Kraft sich aufrichtend):
„Meinen Fluch verderblich Streben,
Meinen Fluch der Ruhmesbahn!"
(Er stirbt.)

Maja: „Ruht für immer, müde Seelen,
Ruhet aus von langer Last!"

Jungfrauen und Volk eilen herbei (Schlussscene) und stimmen den Siegesgesang an. Abdul und Maja werden vereint, Abdul wendet sich, während der Fürst die Hände segnend über Beide hält, an die Braut:

„Geliebtes Weib — durch Nacht zum Licht empor;
Es muss aus Leiden so die Freude spriessen."

Maja entgegnet:
„Sieh meine Zähre um Vergangnes fliessen;
Die Seele dringt zu neuem Sein hervor."

Unter den Rufen Aller:
„Gepriesen sei die Kraft im Leide,
Gepriesen jene höchste Macht,
Die unter Thränen selig lacht,
Die jedes Weh verwindet!"
fällt der Vorhang.

Wenn wir noch einmal die hier geschilderte Handlung mit einem Blicke übersehen, so springt uns neuerdings die consequente Durchführung der Idee, die energische Charakterzeichnung als Hauptvorzug des Dramas in die Augen. Diese Charaktere stehen vor uns wie in Erz oder Marmor gehauen; ob sie uns aber sämmtlich Sympathie einflössen können („Sympathie" nicht in dem Sinne, dass wir uns auf ihre Seite stellen, sondern in dem Sinne der Mittheilung tieferen dramatischen Interesses), das ist eine andere Frage. Bezüglich einer Hauptheldin — Maysuna — glauben wir sogar die Frage entschieden verneinen zu müssen. In diesem Charakter finden wir die Schwäche des Dramas und zugleich jene Stellen, in denen sich — wie wir eingangs erwähnten — die „Idee" allzu absichtsvoll, also verstimmend breit macht.

Maysuna ist uns in der „Rose vom Libanon" antipathisch, nicht etwa als Trägerin des Unrechts, sondern wegen Abgangs echter dramatischer Grösse. Macbeth, Richard III., gewissermaassen auch Lohmann's Asaad sind in ihrer Art grosse Naturen. Maysuna dagegen wird kleinlich, wenn sie — sei es aus was immer für einem Grunde — inmitten von Glanz und Pracht den Todfeind ihrer Nächsten gegen dieselben (NB. nicht nur gegen die als Nebenbuhlerin betrachtete Schwester — denn das wäre noch begreiflich —, sondern gegen ihren greisen Vater, dem sie im Glücke Lobpreis gesungen — vrgl. S. 74 der Partitur) aufzureizen sucht, nachdem sie dieselben in treulosester Weise verlassen (2. Scene des 2. Actes).*)

Und am allerwenigsten darf ein Wesen von der schrankenlosen Leidenschaftlichkeit Maysuna's ihre Thaten durch — berechnende Klugheit motiviren (5. Scene des 1. Actes, Seite 61—62 der Partitur):

„So möge Klugheit ihren Vortheil wahren!
Ob in der Wildniss unter Noth und Qualen,
Ob wohlgeborgen unter Waffenhut:
Das ist die Wahl:
Wer möchte Unheil wählen!"

sie wird dadurch geradezu widerlich, denn nur durch jeder kühlen Ueberlegung spottendes elementares Feuer lässt sich ein Mit-Füssen-Treten aller menschlich-natürlichen Gesetze, wie es von Seiten Maysuna's geschieht, erklären, wenn auch nicht entschuldigen.

Nur einer besonders begabten, selbstschöpferischen dramatischen Darstellerin (wie eine solche die Schröder-Devrient gewesen) dürfte es gelingen, die Gestalt der Maysuna uns menschlich näher zu bringen.

Durchaus rein-menschlich und streng einheitlich hat P. Lohmann die zweite weibliche Hauptfigur, Maja, gezeichnet; doch hätten ihr ein paar wärmere Töne nicht geschadet. Hier muss Alles die Musik thun.

Als Glanzpunct des Dramas erscheint uns die meisterhafte Anlage und Durchführung des Charakters Asaad's. Wir haben von seinem Verhalten in den verschiedenen Lebenslagen ausführliche Textproben gegeben.

Ueber die unser Interesse in zweiter Linie in Anspruch nehmenden Figuren: Abdul und den Fürsten, haben wir eingangs dieser Abhandlung gesprochen.

(Fortsetzung folgt.)

*) „Sie floh hinweg vor deinem Zorne
Mit meinem Vater, mit deinem Feind."
(S. 38, 2. Act, d. Partitur).

und später gar:

„Lass die Gluth in Zorn sich wandeln,
Niederfahrend auf die Fernen,
Tilge sie vom falschen Boden,
Die des Sieges Lauf gehemmt." (!!)
(S. 47, 48, 2. Act).

**Joachim Raff.** Viertes grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 158. 4 Thlr. 10 Ngr. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz.

Es ist eine sonderbare, meines Erachtens von der Kritik noch nicht genügend beachtete Erscheinung, dass gerade seitens jener gut classisch gesinnten Kreise, in denen am unaufhörlichsten das stricte Im-Auge-Behalten der äusseren, specifisch-musikalischen (genauer: thematischen) Einheit als Alpha und Omega alles künstlerischen Schaffens ausgeschrieen wird, noch immer nichts geschieht, sich gewisse, ganz unleugbare Errungenschaften der Neuzeit wenigstens nach ihrer rein formalen Seite hin zu Nutze zu machen. Noch immer zeigen die aus jenem Lager hervorgegangenen grösseren mehrsätzigen Instrumentalcompositionen (von den in Sonatenform gehaltenen allein ist hier die Rede) eine Form, welche kein wesentliches Unterscheidungsmerkmal gegenüber ihrer Urahnin, der Suite, besitzt: alle Sonaten (gleichviel ob für ein oder mehrere Instrumente) sind und bleiben fast ohne Ausnahme „Suiten" in des Wortes buchstäblicher Bedeutung. Noch immer glaubt man mit Berücksichtigung gewisser tonartlicher Verwandtschaften einem aus mehreren Sätzen bestehenden Werke die einheitliche Haltung selbst bei Verwendung der heterogensten thematischen Materialien sichern zu können. — Doch es wird und muss die Zeit kommen, in der man einsehen lernt, dass zu jener formellen Einheit bei grösseren Instrumentalcompositionen einzig und allein auf dem von Franz Liszt in seinen „symphonischen Dichtungen" angebahnten Wege zu gelangen sei.*) Dass aber diese Zeit selbst für Männer wie Raff noch nicht angebrochen ist, bleibt höchst bedauerlich. Auch seine der Sonatenform genäherten Kammermusikwerke sind im Wesentlichen nur Suiten: so einheitlich die einzelnen Sätze derselben an sich auch gestaltet sein mögen, in ihrem Zusammenhange bilden sie kein organisches Ganze und können es nicht bilden, da auch bei Raff die den einzelnen Theilen zu Grunde gelegten Themen der gegenseitigen Beziehungen ermangeln, und eine über dem Stücke stehende (übrigens in Zweifel zu ziehende) leitende poetische Idee zur Rettung jener specifisch-musikalischen Einheit unzureichend ist. So kühn Raff auch die Form der einzelnen Sätze umgestaltet, — vor dem letzten entscheidenden Schritte, vor dem gänzlichen Zertrümmern der dem gegenwärtigen Stande der Kunst nicht mehr entsprechenden Sonatenform schreckt er zurück. In dieser Beziehung fusst Raff trotz seiner sonst durchaus mo-

*) Da es sich hier nicht um eine Werthschätzung der beregten Compositionen Liszt's handelt, so kann es nicht meine Aufgabe sein, zu untersuchen, inwieweit die in den Symphonischen Dichtungen thatsächlich vorliegende Form anzuerkennen sei oder nicht. Für gegenwärtigen Zweck genügt es, auf die von Liszt in jenen Werken mit mehr oder weniger Glück realisirten Principien hinzuweisen. Die Berechtigung, ja Alleinberechtigung dieser letzteren aber ist eine so durchaus unanzweifelbare, dass ich jede weitere, auf deren Nachweis abzielende Erörterung umgehen darf.

dernen Kunstanschauung noch auf der Wiener Schule. Und vielleicht ist es gerade dieses Schwanken und Schweben zwischen modernen und classischen*) Kunstprincipien, welches Raff hindert, eine mehr als individuelle Bedeutung, einen wahrhaft durchgreifenden Einfluss auf die Entwickelung der Musik überhaupt zu gewinnen.

Ich glaubte auf diese Eigenheit der Raff'schen Muse hier etwas näher eingehen zu müssen, — nicht weil dies die Besprechung des vorliegenden Trios unmittelbar erheischte, sondern weil meines Wissens die Kritik noch nicht mit genügendem Nachdruck auf jene Zwitterstellung Raff's hingewiesen hat, und ich die hier sich bietende Gelegenheit dazu nicht unbenutzt vorübergehen lassen wollte.

Wenden wir uns nun dem Trio selbst zu. Abgesehen von der auch hier, wie in allen ähnlichen Raff'schen Compositionen losen Verknüpfung der einzelnen Sätze, deren Ursache ich bereits andeutete, und die — wie ich hoffe — aus den nachfolgenden Zeilen auch ohne besonderen Hinweis noch klarer ersichtlich werden wird, bietet das Trio der Kritik fast nirgends Anlass zu schwerwiegenden Ausstellungen; es zwingt ihr im Gegentheil durch seine tief-bedeutsame Conception und geradezu meisterhafte Ausarbeitung fast uneingeschränkte Anerkennung ab. —

Ich führe nun dem Leser die wesentlichsten Momente des Werkes kurz vor und gebe zunächst eine Analyse des ersten Satzes (Allegro, D dur, $^{12}/_8$).

Umspielt von einer leisen, wogenden Begleitungsfigur ertönt aus der Tiefe herauf in träumerisch sinnender Ruhe der Gesang des Violoncells (1. Thema):

Allo. a. 1. p etc.

Nachdem derselbe von der Violine in der zweithöheren Octave wiederholt worden und (bei Buchstabe A) zum Abschluss in der Haupttonart gebracht ist, dringen energischere Klänge an unser Ohr:




(Obwohl an sich kein eigentliches Hauptthema, gelangt dieses Sätzchen [besonders die unter a und b eingehakten Stellen] doch später in der Durchführung zu erhöhter Bedeutung.) Nach einer kurzen Modulation nach der Tonart der kleinen Oberdominante tritt nun das zweite Hauptmotiv auf:

*) Das Wort ist hier (und auch schon weiter oben) natürlich nur in seinem landläufig-usuellen Sinne, nicht aber seiner streng-wörtlichen Bedeutung gemäss gebraucht.




Wir haben es hier, wie man sieht, mit einem Doppelthema*) zu thun, dessen erste, ruhige Heiterkeit athmende Hälfte (3. A) in zwei, aus verschiedenen Motiven (a und b) gebildete Theile zerfällt und unmittelbar in das sehnend vorwärtsdrängende, seinem thematischen Gehalt nach sich an 3. A. b. anlehnende, zweite Motiv (3. B.) überleitet. Eine aus der allmählichen Verkürzung des zweiten Taktes von 3. B. gebildete Passage bereitet auf die lebhafte Triolenbewegung des nun folgenden Schlusssatzes (Seite 8, Buchstabe C) vor. Derselbe basirt, seinem motivischen Gehalt nach, auf den ersten Takten von 3. A. und einigen neu hinzugekommenen Triolengängen und wird von einer scheinbar gegen den Takt anstrebenden, bei aller Hast doch nicht recht vom Flecke kommenden und wie vergeblich einen Ausweg suchenden Pianissimo-Clavierfigur eröffnet. Durch diese, sowie durch die mysteriösen Accordfolgen (es reihen sich die tonischen Harmonien von F dur, Des dur, A moll, C dur, Gis moll, H dur, G moll etc. direct an einander) erhält dieser Schlusssatz anfangs den Ausdruck unruhig-suchenden Umherirrens. Erst bei dem Wiedereintritt des F dur (Seite 9, Takt 4), welches von nun an (eine vorübergehende Wendung nach As dur ausgenommen) bis zum Schluss des ersten Theiles (Seite 11) beibehalten bleibt, gewinnt ein freudiger Aufschwung die Oberhand, um jedoch nach kurzem Aufleuchten alsbald wieder in milde Ruhe zurückzusinken und so den Theil abzuschliessen. Zu Anfang der nun folgenden Durchführung ist der Uebergang von der dreitheiligen Taktart ($^9/_8$) zur viertheiligen ($^{12}/_8$) durch den 12 Takte lang sich in immer engeren Zwischenräumen wiederholenden Wechsel der graden und ungraden Metren trefflich vermittelt. Die ziemlich knapp gehaltene, aber mit der ganzen an Raff gewohnten Meisterschaft gearbeitete Durchführung entnimmt ihre Materialien ausschliesslich aus den oben unter 1. und 2. mitgetheilten Themen, und zwar besonders aus den daselbst mit Einhakungen versehenen Takten derselben (1 a., 2 a. und b.) und bereitet den Wiedereintritt des Hauptthemas gut vor. Abgesehen von der helleren Instrumentirung des 1. Themas, der abweichenden Ueberleitung von Thema 2 zu Thema 3 (Seite 16) und der dann mit 3. A. und B. vorgenommenen Transposition in die Haupttonart, bietet die hier folgende Wiederholung des ersten Theiles nichts Bemerkenswerthes. Wiederum senkt sich die glitzernde Triolenfigur gegen Ende des Theils (Seite 21) in die Tiefe und scheint denselben in milder Ruhe abschliessen zu wollen. Statt dessen aber erklingt nach einer nochmaligen kurzen Durchführung von Neuem das nun in vollem Glanze strahlende erste Hauptthema, welches in eine Stretta (Seite 23: *Con moto*, $^4/_4$) ausmündet, deren melodischen Kern anfangs die ersten beiden Takte von 3. B. in folgender rhythmischen Umgestaltung bilden:




und die später ziemlich frei gehalten, den interessanten, bei aller Mannichfaltigkeit der Motive doch einheitlich gestalteten Satz wirksam abschliesst.

(Schluss folgt.)

*) Die Bezeichnung „zwei- resp. dreitheiliger Liedsatz" ist aus Rücksicht auf die Modulation (alle Theile halten F dur streng fest) und auf den Mangel eines bestimmten Abschlusses der Gruppe unzulässig.

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

**Magdeburg.**

Unvergessen sind die Festtage, welche wir im September 1871 in Magdeburg verlebten; kaum ein Jahr ist verflossen, und schon wieder befindet sich der Correspondent in der angenehmen Lage, das Lob der kunstsinnigen, gastfreundlichen Stadt zu singen. Damals entbot der Allgemeine deutsche Musikverein seine Getreuen zu einer Wallfahrt nach der Elbe Strand, neulich rief uns der Magdeburger Kirchengesangverein; er hatte im Bunde mit

der Liedertafel II. zwei Musikaufführungen veranstaltet. Die Leitung war dem bewährten Meister Rebling anvertraut; das Programm überaus verlockend zusammengestellt. **Liszt's** „Heilige Elisabeth" füllte den ersten Abend, der zweite brachte von **R. Wagner** den Huldigungsmarsch und die Schlussscene aus den „Meistersingern", **Schumann's** Violoncellconcert und **Beethoven's** 9. Symphonie. Zu den tüchtigen, einheimischen Orchesterkräften gesellten sich Künstler aus Sondershausen, Dresden, Ballenstedt, Weimar, nämlich die HH. **Uhlrich** (Violine), **Grützmacher** und **Herlitz** (Violoncell), **Winkler** (Flöte); sogar eine Virtuosin war aus Weimar gekommen, Frau **Marie Kovaosics**, welche die Harfenpartie in Liszt's Oratorium ausführte. Die Namen der geladenen und gern erschienenen Gäste vermag ich nicht anzugeben; wer die Zusammenkünfte des letzten Jahres (Magdeburg, Bayreuth, Cassel) miterlebt hatte, traf Bekannte genug. Dieses eine Jahr hat Musiker aus allen deutschen Gauen mehrmals zusammengeführt, mancherlei neue Beziehungen geschaffen, die alten neu belebt, hier anregend, dort ausgleichend gewirkt, — genug, die Freude des Wiederfindens ist uns in so reichem Maasse zu Theil geworden, wie nie zuvor. Wessen Sinn nicht menschenfeindlich der Welt und dem Leben abgewandt ist, der bedarf hin und wieder dieser Gemüthserfrischung; als eine solche bewahre ich auch die Erinnerung an die Tage des 13. und 14. September und fühle mich daher veranlasst, den freundlichen Gebern auf diesem Wege für die mannichfaltigen Genüsse nachträglich zu danken.

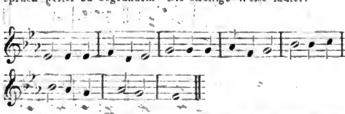
In Cassel hatte ich die ersten Nummern des Oratoriums leider versäumt, auch in Magdeburg traf ich um einige Minuten zu spät ein; das Concert war sehr pünctlich begonnen worden, nach unseren Begriffen ungewöhnlich früh, freilich eben zur rechten Zeit, um der ernsten Vereinigung ein fröhliches Beisammensein folgen zu lassen. (Eine hübsche Sitte das: wäre sie nicht bereits echt deutsch, man müsste sie einführen!) Diesmal traf es sich insofern besser, als nur ein Stück der Einleitung mir verloren ging, ich trug doch ziemlich einen Totaleindruck davon, den ich mir noch einmal verschaffen will, um mit mir selbst ins Klare zu gelangen. Die Aufführung in Magdeburg darf eine äusserst sorgsam vorbereitete genannt werden. Liszt war in einer vielstündigen Generalprobe anordnend und einhelfend thätig gewesen, und fast Alles ging glatt und rund. Kleine Zufälligkeiten sind unvermeidlich, wenn man mit einem solch complicirten Körper zu agiren hat, wie Chor und Orchester ihn vorstellen. Zudem war dieses Concert das erste, welches in dem Saale des wieder erstandenen Odeum abgehalten wurde; die akustischen Finten eines neugebauten Locales müssen erst durch längere Erfahrung ergründet werden.

Als Solisten waren von ferne gekommen: Frl. Breidenstein aus Erfurt, welche abermals die Landgräfin Sophie mit jener schneidigen Bestimmtheit des Ausdrucks sang, die allen streitbaren Schwiegermüttern ebenso geläufig als kleidsam ist. Ludwig der Sohn und Elisabeth die Braut fanden ihre Vertretung durch Hrn. v. Milde aus Weimar und Frau Otto-Alvsleben aus Dresden, beide des Rühmlichsten genannt und gekannt in deutschen Landen. Den übrigen Bedarf an Einzelgesang deckte der mit vortrefflichen Stimmen reich ausgestattete Verein. Ich nenne hier die Namen, weil und obgleich der Zettel sie verheimlichte. Jedem das Seine! Es waren die HH. Rost, Engmann, Tschmarcke, die Damen: Frl. Nirrnheim, Frau Mittag und Frau Mattenklott.

Als sehr wesentlich erschien die Mitwirkung der H. Liedertafel; den Eindruck, welchen ihre vorzüglichen Leistungen während des Musikertages hinterlassen haben, trage ich lebendig und treu noch heute im Gedächtniss. Viele werden sich mit mir u. A. der Wiedergabe des wunderbar stimmungsvollen Chors von Peter Cornelius erinnern: „Von dem Dome schwer und bang". Der Kirchengesangverein hat sich nach 25jähriger Arbeit durch die Ehrentage von Magdeburg und Bayreuth ein strahlendes Denkmal gesetzt, meine Feder könnte ihm kein würdigeres errichten. Er schreckt vor dem Schwersten nicht zurück, das Neueste ist ihm eben recht! An neuen Aufgaben die alte Kraft zu erproben, aus jedem Kampfe als Sieger hervorzugehen —, kann es etwas Rühmlicheres geben?

Liszt's „Heilige Elisabeth" beansprucht ein reichlich Maass von geduldiger Ausdauer, wenn Erfolg die Mühen lohnen soll. Hr. Rebling leitete die Ausführung des schwierigen Werkes mit gewohnter Umsicht; er besitzt die wichtigste Tugend eines Dirigenten: Ruhe. Nichts wird „leichthin" genommen, mit Gerathen und Misslingen kein fahrlässig Spiel getrieben. Eine gewisse Solidität der Auffassung verbietet ihm zwar die kühnen Speculationen, die da packen, falls sie gelingen, bewahrt ihn aber auch vor den Misslichkeiten, welche sich einstellen, wenn sie fehlschlagen.

Merkwürdiger Weise hatte man zwei Sätze der Partitur ganz gestrichen, und zwar waren es instrumentale: der Kreuzfahrer-Marsch und das „Interludium" zum 6. Bilde: Die feierliche Bestattung der Elisabeth; um das letztere war mirs leid, den ersteren gab ich williger hin. Dort wie hier findet sich eine Melodie, im Marsche als Trio, nach gewöhnlichem Sprachgebrauch, über deren Berechtigung und Herkunft die Ansichten in Cassel getheilt waren. Auf die Bedenken der Einen antwortete man andererseits: das ist eine alte (sehr auch uralte) katholische Wallfahrtsmelodie aus dem und dem Jahrhundert. (Die Angaben schwankten zwischen dem 14. und 17.!) Schon damals konnte ich meine Zweifel an der Richtigkeit der verschiedenen Behauptungen nicht unterdrücken, ohne im Stande zu sein, den Widerspruch weiter zu begründen. Die streitige Weise lautet:



Zurückgekehrt nach Berlin, begann ich eifrig zu suchen, vermochte aber nichts ausfindig zu machen, was meinen Vermuthungen zuwiderlaufend gewesen wäre. Severin **Meister**, dessen gediegenes Buch: „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen" den Gegenstand ebenso wissenschaftlich als ausführlich behandelt, hat diese Melodie gar nicht aufgenommen! Ueberall, wo sie mir begegnete, in **Hommel's** „Geistlichen Liedern aus alter und neuer Zeit", in **Reinthaler's** „Heiliger Geburt unseres Heilandes" wird als einzige Quelle die Sammlung schlesischer Volkslieder, herausgegeben von Richter und Hoffmann v. Fallersleben (1842!) angeführt. **Erk** nennt als Heimath die Grafschaft Glatz, — ich habe dieses Volkslied in Schlesien niemals singen hören! Für den Originaltext: „Schönster Herr Jesu, Herrscher aller Enden!" scheint ein früheres Vorkommen nicht nachweisbar zu sein. Das hohe, ehrwürdige Alter muss ich also vorläufig bestreiten, bis Jemand triftigere Gründe dafür beizubringen vermag. Nebenher bemerkt, gehört der Anfang der Melodie — er ist terrassenförmig auf die Stufen des Dreiklangs gebaut — auch der jüdischen Tempelmusik an, wie aus Meyer und Staab's Synagogengesängen zu ersehen ist; ausserdem begegnen wir ihm in mehreren Volksliedern, auch figurirt er bereits früher als Hauptmotiv in dem York'schen Marsche:



Wenn man ohne vorgefasste Meinung diese volksthümliche Phrase betrachtet, so dürfte es schwer sein, Denen ernstlich entgegenzutreten, welche da meinen, sie passe nicht recht in die „Legende von der heiligen Elisabeth". Ich werde es dankbar anerkennen, falls ein Wissender im Stande sein sollte, mir nachzuweisen, dass ich mich geirrt. Sämmtliche Leitmotive entnahm

Liszt dem reichen Schatze des altkatholischen Kirchengesanges, was ich später einmal ausführlicher darzulegen gedenke.*) Die stark ultramontane Färbung des Ganzen — für das Auge des Protestanten ein seltsames Colorit — erklärt sich daraus.

Zur Vervollständigung füge ich noch die beiden der Zeit nach weit auseinanderliegenden, sonst im Wesentlichen durchaus übereinstimmenden Lesarten der Tonweise hinzu: die erste aus dem Mildheimer Liederbuche (Ende des 18. Jahrhunderts), die andere den bereits erwähnten, angeblich schlesischen Volksliedern entnommen.

Liebe Täubchen, meine Freude, kommt und fresst aus




Schönster Herr Je - su, Herrscher aller Enden, Gottes u. Maria Sohn!

(Schluss folgt.)

## Berichte.

**Cöln**, 29. Sept. Seit meinem vorigen Berichte über die hiesigen Opernverhältnisse sind „Barbier", „Fidelio" und „Hugenotten" über die Bühne gegangen, und es lässt sich jetzt schon etwas klarer übersehen, was man sich von der diesjährigen Saison versprechen kann. Dass die gehegten Erwartungen kaum halb befriedigt sind, habe ich Ihnen bereits angedeutet. Das Raisonnement des Publicums ist auch so unberechtigt nicht. Die Eintrittspreise sind sehr hoch (bei den gewöhnlichen Opernpreisen 1. Rang 1 Thlr. 10 Sgr., Parquet 1 Thlr. 5 Sgr. — bei hohen Preisen, die häufig eintreten, noch mehr), das Abonnement ist ausnahmsweise zahlreich, wie nach den Vorgängen des Sommers zu erwarten stand (man spricht von über 60,000 Thlr. an Abonnementsgeldern), — und für all dieses Geld sieht man sich einem Personal gegenüber, das nicht sehr über gemässigte Anforderungen hinausragt. Unter anderen Verhältnissen würde man ohne Zweifel mit der Oper sich zufrieden gegeben haben. Dieses Mal glaubte man indessen ein Mehr beanspruchen zu müssen — und es hatte sich auch in der That jede an das Personal für die erste Saison verausgabte Summe auf das Glänzendste rentirt. Die gegenwärtige Direction rechnete etwas kühler, sie sorgte namentlich beim weiblichen Theile des Personals vorzugsweise für frische, jugendliche Kräfte, d. h. solche, die noch niemals auf den Brettern gestanden, und in Folge dessen werden uns nichts weniger als abgerundete Vorstellungen geboten. Unter den Kräften, die wir besitzen, ist jedenfalls die ausgezeichnetste der Tenorist Hr. Diener, dessen Bedeutung aus dem Umstande hervorleuchtet, dass Richard Wagner ihn unter seinen besonderen Schutz genommen und zu seinen „Nibelungen"-Aufführungen verwendet. Hr. Diener ist tüchtig musikalisch durchgebildet und von Feuer für seine Aufgabe erfüllt; als dramatischer Darsteller verspricht er eine Grösse ersten Ranges zu werden. Die Stimme besitzt einen wohlthuenden Heldentimbre mit völlig ausreichender Höhe, das einigermaassen störende Tremuliren wird er sich gewiss leicht abgewöhnen. Dem *Primo Uomo* steht als Primadonna Frl. Marie Lauterbach zur Seite, eine junge Dame von schönen, umfangreichen Stimmmitteln und guter Schule. Was ihr aber fehlt, ist eine echte, lebendige Empfindung, eine innere Ueberzeugtheit von Dem, was sie vorträgt. Vielleicht muss sie die Marotten, die ihr irgend ein Lehrer in den Kopf gesetzt hat, wieder erst los werden, und es scheint in der That, als ob die Dame bereits auf dem Wege zum Besseren sei. Das Fach der Coloratur vertreten die Damen Frl. v. Terée und eine geborene Schwedin, Frl. Wickmann. Frl. v. Terée ist eine ganz gute Sängerin und weiss ihre Coloratur ziemlich sicher zu beherrschen. Frl. Wickmann habe ich erst ein einziges Mal — als Rosine — gehört. Sie entwickelte grosse Gewandtheit bei jugendlich-naivem Stimmcharakter, aber der Coloraturinhalt selbst war eine wahre Sünde gegen Rossini'schen Stil. Nun, Frl. Wickmann kommt frisch aus den Händen ihres Lehrers heraus, es wird sich wohl noch Manches ändern. Ich kann hier eine Bemerkung nicht unterdrücken. Sooft ich noch solche Theaternovizen mit ihren einstudirten Partien gehört habe, drängte sich mir unwillkürlich die Frage auf, wieviel Antheil wohl die Herren Gesanglehrer an dem Verfall des dramatischen Gesanges haben möchten. Dieser Firlefanz von Fermaten und Cadenzen, welchen die einstudirten Schüler und Schülerinnen mitbringen! Man möchte darüber lachen, wenn es nicht eine so traurige Misshandlung der Kunst wäre. Mir scheint, als ob eine einheitliche und gediegene Organisation auf dem Gebiete des Gesangunterrichtswesens dringend nöthig wäre. — Für das Soubrettenfach haben wir auch nur erst Anfängerinnen, von denen noch kaum viel zu sagen ist. Neben dem Heldentenor figurirt Hr. Böhlig als lyrischer Tenor. Höhe ist ausgibig vorhanden, aber eben so ausgibig Kehlton und breiter unnobler Klang, hervorgerufen durch eine entsprechende Färbung der Vocale. Von Spiel wenig zu bemerken. — Kleinere Partien liegen in den Händen des Hrn. O. Wagner. Es ist zu wünschen, dass dieser Sänger sich bald auf ein grösseres Feld begebe (einen Anfang dazu hat er mit dem Grafen Almaviva gemacht), denn hier sind alle Erfordernisse zu einer trefflichen Leistung reichlich vorhanden. Hr. Wagner hat seine Stimme tüchtig geschult, Falsett- und Brustton gehen leicht in einander über und sind von durchaus gleichmässiger sympathischer Klangfarbe. Vornehmlich eignet sich der Sänger für Coloratur, und ich glaube, dass Hr. Wagner noch wird von sich reden machen. Ich muss noch hinzufügen, dass dem Sänger eine gediegene musikalische Bildung zur Seite steht; man darf hier in der That von einem Fachmann sprechen. Als Bariton besitzen wir vorläufig erst Hrn. Hermany, einen weichen lyrischen Bariton von nobler Gesangsweise, aber auch versessen darauf, mit Fermaten u. s. w. zu glänzen. Wenn sein persönliches Interesse etwas hinter die Kunst zurückträte, so könnte man sich zu dieser Kraft gratuliren. — Bassisten sind die HH. Ganzemüller, Wiegand und Ulrich, Letzterer (mit Hrn. Wagner schon im zweiten Jahre hier) für Buffo- und zweite Partien — ein ganz tüchtiges, schätzenswerthes Mitglied. Von Hrn. Ganzemüller kann ich vorläufig nur eine sonore, schöne Mittellage constatiren, sein bisheriges Auftreten gab noch wenig Gelegenheit, die anderen Regionen zu erforschen. Hrn. Wiegand fehlt es an Fülle und Wucht, und die Tiefe ist klanglos. Sein Marcel liess diese Mängel in hohem Grade hervortreten, so anerkennenswerth im Uebrigen die Durchführung der Aufgabe war. — Damit wäre unser jetziges Personal in kurzen Strichen skizzirt. Ob wir dasselbe ganz behalten, weiss ich nicht, neue Kräfte sind aber bereits annoncirt. Es ist bedauerlich, dass in einer Stadt wie Cöln kein ständiges Engagement vorhanden ist. Das erste Viertel der Saison geht vorüber, ehe die Kräfte angemessen gewählt sind; im zweiten Viertel gewöhnen sie sich an einander — das dritte erst producirt gerundete Leistungen — im vierten hört endlich der Eifer schon auf, weil die Mitglieder doch wieder auseinandergesprengt werden. Das ist der logische Verlauf eines fliegenden Engagements. Sodann hat das Theatercomité einen Fehlzug damit gemacht, dass es das Ganze in das Privatinteresse eines Directors legte, ein blos artistischer Leiter wäre hier au der Stelle gewesen. — Das Orchester zählt im Quartett 22 Personen (6 erste, 6 zweite Geigen, 4 Bratschen, 3 Violoncelle, 3 Bässe) unter Führung des Hrn. Concertmeister Rob. Heckmann. Im Ganzen besteht es aus 43 Personen. Die bisherigen Orchesterleistungen verdienen die beste Anerkennung. **A. G.**

*) Unseres Wissens enthält die Partitur selbst die näheren Nachweise. D. Red.

**Dresden.** Die hervorragenderen Nova der diesjährigen Symphonieconcerte sind die „Sinfonie fantastique" von Berlioz (an Stelle der in Vorschlag gewesenen „Faust"-Symphonie von Liszt), Orchestervariationen von Taubert, Ouverture zu „Sakuntala" von Goldmark, Symphonie von Dräseke (ein Werk, von dem man sich viel verspricht), Suite No. 6 von Lachner und „Waldsymphonie" von Raff. Ein wenig neuigkeitsfreundlicher nimmt sich das Programm immerhin aus. Hr. Musikdirector Schuch wird 2, Dr. Rietz 4 Concerte dirigiren. Hr. Krebs ist aus „Gründen" im Schoosse des Vorstandes von der Direction freiwillig zurückgetreten. — „Rienzi" ward am 28. mit grösstem Erfolg neustudirt gegeben. Das Haus war übervoll und ganz enthusiastisch aufgelegt. Die Leistung des Hrn. Jäger in der Titelrolle war recht erfreulich. Wir kommen darauf zurück. — Frl. Orgeni hat nach dem Halberfolg mit der Elsa einen besseren mit der Angela („Domino") errungen, in welchem Part ihre Gesangsvirtuosität in glänzendem Lichte erschien. Zum 10. Oct steht neu Auber's Oper „Die Krondiamanten" bevor. L. H.

## Concertumschau.

**Breslau.** 1. Versammlung des Vereins für classische Musik am 28. Sept.: Streichquartette von Haydn und Mozart, Bdur-Trio von Beethoven.

**Grand-Rapids** (Ver. St. N.-A.'s). Kammermusiksoirée am 6. Sept. mit Claviercompositionen von Volkmann, Liszt und Jensen etc

**Leipzig.** 1. Gewandhausconcert: Cdur-Symphonie von R. Schumann, Ouverture Op. 124 von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Peschka-Leutner, Claviervorträge des Hrn. J. Wieniawski.

**Rotterdam.** Orgelconcert am 20. Sept. in der Walsche Kirche, gegeben von Hrn. S. de Lange mit Werken vom Concertgeber (Gmoll-Sonate), G. Merkel, J. S. Bach (Dmoll-Sonate und Phantasie und Fuge in G moll) und R. Schumann (Fuge Op. 60, No. 5). — Letztes Orgelconcert in der Grossen Kirche am 27. Sept. unter Mitwirkung des Hrn S. de Lange mit Compositionen von J. S. Bach (Präludium und Fuge in Cmoll), S. de Lange (Gmoll-Sonate), G. F. Händel (Fdur-Concert), J. Brahms (Asmoll-Fuge) und G. Merkel (Sonate zu 4 Händen).

**Stettin.** Grosse geistliche Musikaufführung am 28. Sept., gegeben von Hrn. A. Todt: „Stimme der Thräne" für grossen Violinenchor und Orchester von F. W. Sering, Concertsatz im Kirchenstile von A. Todt, Orgelcompositionen von C. Löwe (Präludium), A. Todt (Symphonische Phantasie mit Orchester) und S. Bach (Präludium und Fuge in Emoll), vorgetragen vom Concertgeber, Vocalsoli von C. Voigtländer („Heimweh nach Jerusalem"), C. Löwe (Recitativ aus den „Festzeiten") und Händel (Arie aus dem „Messias"), gesungen von Frau A. Harry, Violinvortrag des Hrn. Ad. Firchow (Andante religioso von Schubert).

**Stralsund.** Subscriptionsconcert des Hoforganisten Hrn. A. Bratfisch: „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner, Festgruss in Marschform für Orchester von A. Bratfisch (das Programm nennt gleichzeitig den Angewidmeten), Concertstück in Fmoll von Weber, Lieder von Esser, Schumann, Deprosse und Wagner, (Hr. E. Vaupel), Violoncellsoli von Popper, Schumann und Goltermann (Hr. Marter).

**Tiefenfurth.** Von Hrn. W. Dienel zur Einweihung der neuen Kirchenorgel veranstaltetes Concert am 30. September: Vocalwerke von Mendelssohn und Haydn, Orgelcompositionen von S. Bach (Präludium und Fuge in Gdur), L. Thiele (Chromatische Phantasie) und O. Dienel (Phantasie über „Wie schön leuchtet"), gespielt von Hrn. O. Dienel aus Berlin.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Der von Hrn. v. Hülsen neu-entdeckte Wundertenorist, Herr Sachse, debutirte am 25. September an der Hofoper als Dickson in der „Weissen Dame". An derselben Bühne sang Frl. Gungl am 26. d. M. als zweite Gastrolle das Gretchen in Gounod's „Faust". — **Bremen.** Am 22. September („Margarethe") gastirte hier Herr Müller vom Hoftheater zu Hannover. — **Brüssel.** Frau Rosa Czillag errang jüngst hier im „Prophet" einen glänzenden Erfolg. — **Chemnitz.** Nach halbjähriger Unterbrechung nahmen am 29. September die Vorstellungen im Stadttheater mit Flotow's „Martha" wieder ihren Anfang. — **Darmstadt.** Im März werden Herr Albin Swoboda und Frau Fischer-Swoboda eine Reihe von Gastrollen hier geben. — **Dresden.** Frl. Orgeni's neueste Gastrolle war die Agathe im „Freischütz" (22. September). — **Elberfeld.** Das Stadttheater wurde am 26. September mit dem „Freischütz" eröffnet. — **Frankfurt a. M.** Frl. Prohaska beendete am 27. September als Aennchen („Freischütz") ihre erfolgreichen Gastdarstellungen, welche — wie wir hören — zu einem dreijährigen Engagement der Sängerin für die hiesige Oper geführt haben. — **Hamburg.** Frl. Garthe vom Hoftheater zu Hannover gastirte hier am 24. September als Valentine in den „Hugenotten" und am 26. als Elisabeth im „Tannhäuser". — **Hannover.** Am 27 September debutirten im Hoftheater Frl. Riechers aus Carlsruhe als Pamina und Frl. Rosburgh als Königin der Nacht. Frl. Assmann setzt ihre Darstellungen kleinerer Partien noch fort und trat am eben genannten Tage als dritte Dame der Königin der Nacht auf, nachdem sie drei Tage zuvor die Mary im „Fliegenden Holländer" gesungen hatte. — **Mailand.** Die seither am Stadttheater zu Hamburg engagirt gewesene Sängerin Frl. v. Carina ist vom Director Lamperti für unsere Stadt gewonnen worden. — **Prag.** Frl. Zahorz gab am 22. September als Margarethe von Valois („Hugenotten") eine Fortsetzung ihres Gastspiels im hiesigen Deutschen Landestheater. — **Rotterdam.** Frl. Pauline Goyer, welche erst neuerdings für die hiesige deutsche Oper engagirt wurde, folgt zum Frühjahr einem Rufe nach Berlin. — **Stuttgart.** Die Herren v. Kaminsky aus Graz und Rafalsky führten ihr Gastspiel am 25. September („Margarethe") als Faust resp. Mephisto weiter. Am 29. sang Herr Speigler aus Carlsruhe den Caspar im „Freischütz". — **Weimar.** Im Hoftheater trat am 25. und 29. September Frl. Ammann vom Stadttheater zu Bremen als Agathe („Freischütz") und Valentine („Hugenotten") auf. — **Wien.** Des Hrn. Niemann weiteres Gastspiel bot am 24. September eine Reprise des „Rienzi" und am 28. den „Tannhäuser". Frau Adeline Patti trifft Anfang März hier ein, um am 10. März ihr Gastspiel im Wiedener Theater zu beginnen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 28. September: „Trostlied" von C. Stiller; „Hymne" (mit Orgelbegleitung) von Mendelssohn. Am 29. September: „Sanctus" und „Benedictus" aus der Gmoll-Messe von M. Hauptmann. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 29. September: „Wie lieblich sind auf den Bergen", Chor a capella von E. F. Richter. St. Jacobikirche am 29. September: Chor („Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!) aus den „Jahreszeiten" von Jos. Haydn. — **Dresden.** Frauenkirche am 28. September: Orgelfuge in Amoll von Eberlin; „Die Güte des Herrn ists", Motette von Hiller; Choralvorspiel „Jesu meine Freude" von Joh. Gottl. Töpfer; „Es weht durch euren Frieden", Gebet für Männerchor von J. Otto. Am 29. September: „Nicht so ganz wirst meiner Du vergessen", Cantate von M. Hauptmann. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 29. September: Krönungsmesse in A, Graduale und „Religiöser Marsch" von Cherubini; Offertorium von Herbeck; „Benedictus" von Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 29. Sept.: Messe von Rotter mit Einlagen von Winter und Schubert. Dominicanerkirche am 29. September: Messe (neu) von Joh. Bapt. Sturm mit Einlagen von Ziehrer und Randhartinger.

## Opernübersicht.

(Vom 22. bis 27. September.)

**Leipzig.** Stadtth.: 22. Hamlet; 24. Lohengrin; 26. Barbier von Sevilla. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 23. Hugenotten; 25. Weisse Dame; 26. Margarethe. Réunionth.: 25. u. 27. Frei-

schütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 22., 23., 24., 25. u. 26. Reise nach China (Bazin). Walhalla-Volksth.: 22. Zehn Mädchen und kein Mann; 24. Schöne Galathea. — **Bremen.** Stadtth.: 22. Margarethe. — **Breslau.** Lobe-Th.: 22. Fritzchen und Lieschen. — **Cöln.** Stadtth: 22. Fidelio; 27. Czaar und Zimmermann. — **Darmstadt.** Grossherzogl. Hofth.: 22. Barbier von Sevilla. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 22. Freischütz; 26. Rienzi. — **Elberfeld.** Stadtth.: 26. Freischütz. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 22. Martha; 24. Fidelio; 27. Freischütz. — **Hamburg.** Stadtth.: 22. Stumme von Portici; 23. Waffenschmied; 24. Hugenotten; 25. Czaar und Zimmermann; 26. Tannhäuser; 28. Krondiamanten. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 22. Fra Diavolo; 24. Fliegender Holländer; 27. Zauberflöte. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 22. Don Juan; 25. Johann von Paris. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 22. Lohengrin; 24. Haideschacht; 26. Barbier von Sevilla. — **Nürnberg.** Stadtth.: 22. Jüdin; 26. Schöne Helena. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 22. Hugenotten; 24. Margarethe. Novomestké divadlo: 26. La Traviata. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 22. Hugenotten; 25. Margarethe. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 22. Postillon von Lonjumeau; 25. Freischütz. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 22. Fra Diavolo; 23. Jüdin; 24. Rienzi; 26. Freischütz; 27. Hans Heiling. Carl-Th.: 27. Leichte Cavallerie. Theater an der Wien: 22., 23., 24., 25., 26. u. 27. Der schwarze Corsar (Offenbach). Strampfer-Th.: 22., 23., 24., 25. u. 26. Fäustling und Margarethl (Hopp).

## Journalschau.

Echo No. 39. Berichte und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 40. R. Westphal's Elemente des musikalischen Rhythmus. — Berichte, Nachrichten und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Leipziger Gewandhaus-Concertinstitut hat am 3. d. M. seine diewinterlichen Concerte begonnen. — Das Concertinstitut der „Euterpe" beginnt unter der bewährten Leitung seines Capellmeisters Hrn. Volkland einige Wochen später seine Thätigkeit. Wie bereits im vorigen Winter, so wird in rein geschäftlicher Beziehung auch in dieser Saison der Hofpianofortefabrikant Commerzienrath J. Blüthner einzig und allein für dieses Unternehmen einstehen.

* Wie man uns aus Berlin mittheilt, hat der Verleger der Musikzeitschrift „Echo" dem dortigen Tonkünstlerverein schriftlich angezeigt, dass er dieses Blatt zu Ende d. J. eingehen lassen werde. Der Kunst dürfte durch Ausführung dieses Entschlusses kein Schaden entstehen.

* Ein von den HH. W. Taubert, Friedrich Kiel, Carl Eckert, Grell, Joseph Joachim, Franz Liszt, Julius Stern, Th. Kullak, Julius Rietz, A. Haupt, C. Ehlert, A. Wichmann, Robert Radecke, Dr. Julius Alsleben, S. Bagge, Ferd. Hiller, I. Faisst, H. M. Schletterer, Julius Jos. Maier, F. Wüllner, Prof. Fr. Gernsheim, Dr. Julius Schaeffer, Ernst Reiter, Ritter, Fr. Witt, M. Fürstenau unterzeichneter „Aufruf an die Herrn (!) Tonkünstler" lautet: „Die Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, auf welche die Gesellschaft für Musikforschung im Mai dieses Jahres eine Subscription eröffnet hat, betrifft in hohem Maasse das Interesse aller Musiker, so dass wir uns veranlasst sehen die Herrn (!) Fachgenossen auf das Unternehmen aufmerksam zu machen und sie auffordern, sich durch Unterzeichnung eines Subscriptions-Scheines an demselben thatsächlich zu betheiligen. Auch in pecuniärer Hinsicht zeichnet sich das Unternehmen in der liberalsten Weise aus. Jeder Subscribent wird zugleich Theilnehmer des sich bildenden Vermögens. Die Einzahlungen betragen im 1. und 2. Jahre je 5 Thaler, im 3. und 4. Jahre je 4 Thaler und in den folgenden je 3 Thaler. Nach Unterzeichnung von 200 Subscribenten beginnt der Druck und werden jährlich mindestens 30 Bogen geliefert. In dem Maasse, in dem die Betheiligung obige 200 überschreitet, in dem Verhältnisse kürzt sich die Zeit der jährlichen Einzahlungen ab, so dass bei einer gewissen Betheiligung die Zahlungen schon nach 6—8 Jahren aufhören, und die Publicationen die Subscribenten umsonst erhalten. Selbst der Genuss einer Dividende steht bei einer regen Betheiligung in Aussicht". — Die Fassung des Aufrufes lässt die Autorschaft des Hrn. R. Eitner vermuthen.

* Eine von Lortzing hinterlassene grosse Oper, „Regina", ist von den HH. Batz und Voltz in Wiesbaden aufgefunden und erworben worden. Diese Oper, welche demnächst zum Versandt an die deutschen Bühnen gelangen soll, ist bereits vom Stadttheater zu Nürnberg zur Aufführung angenommen.

* Die vieractige Oper „Il Guarany" von Gomez, welche vor einiger Zeit in London zum ersten Mal das Licht der Lampen erblickte, ist dieser Tage auch im Städtischen Theater zu Triest mit Erfolg gegeben worden.

* M. Vasseur hat soeben eine dreiactige komische Oper „La petite reine" vollendet, zu der ihm die Mrs. Noriac und Jaime den Text lieferten.

* Die Firma Bote & Bock in Berlin hat das Eigenthumsrecht von Offenbach's neuesten Operetten „Fantasio" und „Corsaire noir" erworben.

* Der Componist J. S. Svendsen hat einen längeren Aufenthalt in seinem Vaterlande Norwegen angetreten und befindet sich gegenwärtig in Christiania.

* Der Schweriner Hofcapellmeister A. Schmitt geht schliesslich doch nicht nach Carlsruhe, sondern bleibt seiner bisherigen Stellung erhalten.

* Die Berliner Primadonnen-Frage ist noch immer nicht erledigt. Neuerdings wird gemeldet, Frau Mallinger gehe am 1. Nov. auf 5 Monate nach St. Petersburg, um ihren contractlichen Verpflichtungen gegen Impresario Merelli in ihrem vollen Umfange nachzukommen. Man sagt, die Sängerin weigere sich contractbrüchig zu werden, selbst nachdem man ihr bedeutet habe, die Berliner Hofopernintendanz sei geneigt, die betr. Conventionalstrafe von 12,000 Thlr. für die Sängerin an Merelli zu entrichten. Erweist sich diese Nachricht als begründet, so dürfte die Berliner Hofoper für diesen Winter also ohne Primadonna sich behelfen müssen.

* Der renommirte Pianist Hr. Franz Bendel ist aus Amerika und der Schweiz wieder nach Berlin zurückgekehrt, um daselbst seinen Aufenthalt für den Winter zu nehmen.

**Auszeichnungen.** Dem Hofpianofortefabrikanten C. Bechstein in Berlin ist vom Herzog von Meiningen das Ritterkreuz 2. Classe des Ernestinischen Hausordens verliehen worden. — Der Hofpianofortefabrikant L. Bösendorfer in Wien ist vom Kaiser Dom Pedro mit dem Ritterkreuz des Rosenordens decorirt worden.

**Gestorben.** In St. Petersburg starb der durch verschiedene Chordirectionsleistungen in gen. Stadt, Moskau und London bekannt gewordene Fürst J. N. Galitzin. — In Braunschweig ist der Componist Schulz-Weida mit Tod abgegangen.

**Briefkasten.** *E.* in *R.* Von einer neuen in den Handel gekommenen Photographie jenes vortrefflichen Künstlers ist uns nichts bekannt geworden. Wir rathen zu einer directen Anfrage. — *G. E.* in *L.* Wenn wir auch bereits einen Referenten in Ihrer Stadt haben, so wären uns immerhin kürzere Mittheilungen erwünscht. Nur müssten dieselben stets nur das Neueste zum Inhalt haben. — *A. M.* in *A.* Die Repertoireangaben werden vom 1. Oct. an benutzt werden. Sorgen Sie gef. dafür, dass Ihre Briefe immer Sonntags hier eintreffen. — *HH. W. T.* und *Dr. C. F.* in *B.* Die letzten gef. Sendungen kamen zu spät für die heutige No. bei uns an. Alles für den vorderen Theil Bestimmte muss, soll es in der nächsten No. Aufnahme finden, spätestens Sonntags in unseren Händen sein, Tagesgeschichtliches spätestens Dienstags früh.

# Anzeigen.

## Neue Musikalien.

[387.] Verlag von

**J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

***Beethoven, L. v.,*** **Musik zu einem Ritterballet.** Für Pianoforte übertragen von Ferd. Dulcken. 1 Thlr.
***Dietrich, Alb.,*** Op. 26. **Normannenfahrt.** Ouverture für grosses Orchester. Partitur $1\frac{2}{3}$ Thlr. Stimmen $3\frac{5}{6}$ Thlr. Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten. 1 Thlr. 5 Ngr.
***Frescobaldi, G.,*** **Fuga und Canzona** für die Orgel. Herausgegeben von S. de Lange. 25 Ngr.
***Goetz, Herm.,*** Op. 8. **Zwei Sonatinen** für den Clavierunterricht. No. 1 in F dur. No. 2 in Es dur à 20 Ngr.
***Grimm, Jul. O.,*** Op. 17. **Zwei Märsche** für grosses Orchester. Partitur $1\frac{2}{3}$ Thlr. Stimmen $3\frac{5}{6}$ Thlr. Clav.-Ausz. zu vier Hdn. vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr. Clav.-Ausz. zu zwei Händen von demselben 25 Ngr.
***Hiller, Ferd.,*** Op. 142. **Acht Gesänge** für drei weibl. Stimmen. (Dritte Folge.) Heft 1. 2 à $1\frac{2}{3}$ Thlr.
***Lange, S. de,*** Op. 8. **Sonate** über Luther's Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ für die Orgel. 1 Thlr.
***Schubert, Franz,*** Op. 137. **Drei Sonatinen** für Pianoforte und Violine. Für Pianoforte und Violoncell übertragen von Rud. Barth. No. 2 in A moll $1\frac{1}{2}$ Thlr. No. 3 in G moll 1 Thlr.
***Sieber, Ferd.,*** **Sechszig Vocalisen** für vorgerücktere Gesangschüler zur höheren Ausbildung der Technik mit Begl. des Pianoforte. Heft 5. Zehn Vocalisen für Bariton, Op. 82. $1\frac{1}{3}$ Thlr. Heft 6. Zehn Vocalisen für Bass, Op. 83. $1\frac{1}{3}$ Thlr.
—— Op. 100. **Drei zweistimmige Lieder** für Sopran u. Alt mit Begl. des Pianoforte. 1 Thlr.

---

**Ausgewählte Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
***Berlioz, H.,*** Op. 7. No. 2. **Der Geist der Rose,** f. Contraalt. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
—— Op. 7. No. 3. **Auf den Lagunen,** für Bariton, oder Contraalt, oder Mezzosopran. 10 Ngr.
—— Op. 7. No. 4. **Trennung,** für Mezzosopran oder Tenor. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
***Brahms, Joh.,*** Op. 14. No. 4. **Ein Sonett** aus dem 13. Jahrhundert. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
—— Op. 32. No. 9. **Wie bist du, meine Königin.** $7\frac{1}{2}$ Ngr.
***Dietrich, Alb.,*** Op. 16. No. 1. **Dein Auge.** 5 Ngr.
***Ehlert, L.,*** Op. 30. No. 1. **Bei den Bienenstöcken im Garten.** 5 Ngr.
***Holstein, Fr. v.,*** Op. 16. No. 2. **Jägerlied.** 5 Ngr.
—— Op. 16. No. 3. **Winterlied.** 5 Ngr.
***Krause, E.,*** Op. 10. No. 3. **Sei getreu bis in den Tod.** $7\frac{1}{2}$ Ngr.
***Levi, Herm.,*** Op. 2. No. 6. **Der letzte Gruss.** $7\frac{1}{2}$ Ngr.
***Wüllner, Fr.,*** Op. 5. No. 3. **Ueber allen Gipfeln ist Ruh.** 5 Ngr.

---

[388.] ***Ein Violinist,***

3 Jahre Schüler des Leipziger Conservatoriums, der, mit guten Zeugnissen versehen, die Gewandhausconcerte, sowie oft längere Zeit als Substitut im hiesigen Theater mitgespielt hat, sucht Stellung als erster Geiger an einem grösseren Opernhause. Offerten werden unter H. B. 42 poste restante Görlitz erbeten.

[389.] In meinem Verlage erschien:

**Vorbereitungsschule zur modernen Claviermusik**

von

**Corn. Gurlitt.**

Op. 50. 20 melodische Etuden für Anfänger. Heft 1, 2 à 15 Sgr.
Op. 51. 20 melodische Studien für geübtere Spieler. Heft 1, 2 à 20 Sgr.
Op. 52. 20 Etuden zur Bildung des Taktgefühls und des musikalischen Ausdrucks. Heft 1, 2 à 25 Sgr.
Op. 53. 20 Studien zur Förderung der Fingerfertigkeit. Heft 1 $22\frac{1}{2}$ Sgr. Heft 2 25 Sgr.
Op. 58. 20 Studien zur höheren Ausbildung. Heft 1 25 Sgr. Heft 2 1 Thlr.

**Aug. Cranz in Hamburg.**

---

**Verlag von H. Pohle, Hamburg.**

Soeben erschien:

[390.] **Carl G. P. Grädener,**

Op. 25,

**Symphonie (Cmoll)**

**für grosses Orchester.**

Partitur 7 Thlr. Stimmen 11 Thlr. 20 Ngr. Vierhändiger Clavierauszug 3 Thlr. 15 Ngr.

Früher erschien:

**Friedr. Kiel,**

Op. 61,

**Vier Märsche für grosses Orchester.**

Partitur 2 Thlr. Stimmen 4 Thlr. Clavierauszug (4händ.) 1 Thlr. 20 Ngr.

**Albert Dietrich,**

Op. 24,

Morgenhymne aus dem Schauspiel

**„Elektra“**

von **Hermann Almers.**

**Concertstück für Männerchor u. Orchester.**

Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 25 Ngr.

**Hermann Grädener,**

Op. 4,

**Capriccio f. Orchester.**

Partitur 3 Thlr. Stimmen 3 Thlr. Vierhändiger Clavierauszug 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von **C. F. Peters** in Leipzig.

Leipzig, den 11. October 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

**Organ**
**für Musiker und Musikfreunde.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
**E. W. Fritzsch.**

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 42.



## Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.**

(Fortsetzung.)

Wir sahen, dass in dem Haydn-Mozart'schen Symphonie- (oder Sonaten-)satz für den Seitensatz die Tonalität der Oberdominante (bei zu Grunde liegender Dur-Tonalität) Regel, dass diese tonale Beziehung des Seitensatzes zum Hauptsatze eine natürlich gesetzmässige war. Es entspricht dies der Gesammteigenthümlichkeit der Instrumentalschöpfungen der beiden Meister, welche uns ihre Persönlichkeit in natürlichem Einklang mit sich selbst, die Factoren der Persönlichkeit in normaler Wechselbeziehung stehend zeigt. Anders gestaltet sich bei Beethoven das Verhältniss. Im Verlaufe seiner Entwickelung bemerken wir ein immer entschiedeneres Abweichen von jenem tonalen System, wenn es auch nicht vollständig aufgegeben erscheint. Der Seitensatz tritt vielfach in der Tonart der grossen Oberterz (z. B. in der Cdur-Sonate Op. 53), der grossen Unterterz (z. B. im letzten Bdur-Quartett) oder der kleinen Unterterz (wie im Bdur-Trio Op. 97 und in der grossen Sonate Op. 106; im Esdur-Quartett Op. 127 sogar in Moll) auf. — Diese Erscheinung spiegelt eine Entzweiung der Persönlichkeit mit sich selbst, eine abnorme Ueberspannung des Dualismus innerhalb der Persönlichkeit wieder. Anstatt des natürlichen Gleichgewichts im Zusammenwirken des dualistischen und des Einheitsprincips, von denen das erstere lediglich die Bestimmung hat, die Bedingung für eine abbildliche Vergegenständlichung der Persönlichkeit zu sein, erkennen wir bei Beethoven in dem Verhältniss dieser letzteren zu ihrem Abbilde den Reflex einer einseitigen Betonung des Dualismus, einer Emancipation des dualistischen Princips. Bei Haydn und Mozart und dem früheren Beethoven blosses Mittel zum Zweck und zur Bejahung der Persönlichkeit in ihrem Abbilde dienend, macht sich jetzt das dualistische Princip mehr und mehr zum Selbstzweck und tritt als eine dem eigensten Wesen der Persönlichkeit fremde, feindliche, die Einheit derselben mit ihrem Abbilde verneinende Macht zwischen beide Factoren.

Von rein negativer, nicht selbstschöpferischer Bedeutung, ist diese feindliche Macht in der Darstellung des Wesens der Welt nicht unmittelbar mit enthalten, sondern ihre Thätigkeit reflectirt sich blos in dem durch sie bedingten Ausdruck des Wesens der Welt; und zwar einmal, wie soeben bemerkt, in dem abnormen Abstand der Tonalitäten des Haupt- und des Seitensatzes; dann weiter in der Emancipation der Dissonanz. Die Dissonanz, welche bei Haydn und Mozart lediglich das Wechselspiel, das Ineinanderwirken der Kräfte im Dienste der freischöpferischen Thätigkeit der Persönlichkeit versinnlichte*) und daher als solche, als Dissonanz, relativ gar nicht empfunden wurde, hat sich

---

*) Hiermit widerlegt sich die triviale Annahme einer „langweiligen Harmonie" der Seligkeit, einer Identität der Seligkeit mit „träger Ruhe". Die Seligkeit schliesst eine schöpferische freie Bethätigung der Kräfte in sich auf Grund der Uebereinstimmung, der „Consonanz" der Persönlichkeit mit sich selbst. —

bei Beethoven ihrer Gebundenheit mehr und mehr entwunden und kehrt sich feindlich gegen jene schöpferische, die Einheit der zusammenwirkenden Factoren nothwendig voraussetzende Thätigkeit, wennschon sie, die Dissonanz, die doch selbst nur kraft jener schöpferischen Urthätigkeit und innerhalb deren Wesens existirt und in ihrer Emancipation nur als eine Ausartung und Verirrung des einen der jenes Wesen constituirenden beiden Principe sich darstellt, dasselbe, als die wahre metaphysische Macht, nicht zu alteriren vermag.

Die Wirksamkeit des abnorm emancipirten dualistischen Princips reflectirt sich ferner in der extremen Ausbildung der den beiden Factoren im Wesen der Welt eigenthümlichen Bewegungsformen. In dieser Beziehung sehen wir wiederum bei Haydn und Mozart ein harmonisches Gleichgewicht herrschen zwischen der thatkräftig regen, activen, männlich strebenden und der mehr gehaltenen, intensiv begrenzten, durch eine gewisse Schwerkraft in sich beschränkten Bewegung: zwischen Kraft und Milde, zwischen Energie und Receptivität. Bei Beethoven gewinnt das specifische Bewegungsprincip mehr und mehr den Charakter des Stürmisch-Drangvollen, die Kraft verdichtet sich zu ungewöhnlicher Wucht, während das passive Princip sich zu grosser Zartheit und Innigkeit sublimirt. Auch in ihrer rhythmischen Gestaltung zeigen sich die Gegensätze extrem contrastirend (z. B. im vorliegenden Falle im Mittelpunct des Seitensatzes in den prägnant sich gegenübertretenden Takten 102--103 und 104—105, *ff*—*p*).*)

Alle diese abnormen Erscheinungen — der ungewöhnliche Abstand der Tonalitäten des Haupt- und des Seitensatzes von einander, das einseitige Hervortreten der Dissonanz, die extreme Ausbildung der Bewegungsformen — weisen also darauf hin, dass die Einheit der beiden Factoren im Wesen der Welt, resp. der Persönlichkeit, zwar nicht vollständig aufgehoben, aber auch nicht vollständig verwirklicht ist. In demselben Grade, in welchem jene abnormen Erscheinungen sich geltend machen, ist die Verwirklichung der Einheit, also der ungetrübte Ausdruck des Wesens der Welt, die volle Bethätigung des Wesens der Persönlichkeit zur blossen, transscendenten Idee, d. h. Inhalt des blossen Bewusstseins geworden. Sie ist „transscendent" geworden in Bezug auf die eben bestehende Verwirklichung, in deren schmerzlichem Ausdruck sich die Wirksamkeit des abgefallenen dualistischen Princips reflectirt. Aber durch diesen schmerzlichen Ausdruck klingt noch das Einheits-(Consonanz-) bewusstsein der beiden Factoren — als das eben die Entzweiung, den Schmerz, die Dissonanz empfindende —, die Tendenz nach Ausgleichung hindurch. In diesem Sinne spricht Beethoven von einem „bittenden", d. h. die Einheit passiv ersehnenden Princip, während wir für die etwas schiefe Bezeichnung des anderen Princips als des „widerstrebenden" den Ausdruck „aggressiven", „ankämpfenden", substituiren müssen; das aggressive Princip ist das die Wiederherstellung der Einheit mit schmerzlicher Energie erstrebende, der feindlichen Macht sich entgegenstemmende.*) (In demselben Sinne ist die Bezeichnung der Sonate Op. 90 als „Streit zwischen Kopf und Herz" zu modificiren.)

(Fortsetzung folgt.)

*) In den Sonaten Op. 14 ist die abnorme Gegensatzgestaltung natürlich noch nicht so ausgeprägt, wie in den späteren Werken; sie ist hier noch ein reines Spiel, wennschon dieses Spiel die Andeutung der später erfolgenden Krisis in Beethoven's Wesen enthält. Ausgebildeter treten sich die Gegensätze in der Sonate Op. 90 gegenüber, obgleich auch hier noch kein für Beethoven unmittelbar bedeutsames ethisches Problem vorliegt. In der letzten Periode Beethoven's verschärft sich der Conflict immer mehr, bis er in der 9. Symphonie zu hellem Ausbruch kommt, als ein nicht mehr durch die blos ästhetische Thätigkeit des Künstlers zu bewältigender, sondern nur durch das Eintreten des ganzen Menschen Beethoven lösbarer sich enthüllt und zu einer Katastrophe führt. — Bekanntlich hat Schumann, durch dessen Wesen gleichfalls ein principieller Zwiespalt ging, der jedoch in seiner Tragweite von vornherein wesentlich auf das Gebiet der dichterisch-romantischen Phantasie beschränkt bleibt, — wennschon Werke wie die Cdur-Symphonie und die „Manfred"-Musik eine unmittelbarere Betheiligung auch des ethischen Menschen durchblicken lassen — die Gegensätze geradezu personificirt in den typischen Gestalten Florestan, dem „harten, wilden", und Eusebius, dem „zarten, milden". Charakteristisch und für die einseitige Beschränkung des Conflictes auf die Sphäre der Phantasie bezeichnend ist, dass es eben zwei männliche Figuren sind, in denen Schumann die Gegensätze in seinem Wesen verkörpert, und nicht eine männliche und eine weibliche, wenn auch für die letztere eine weiblich empfindende männliche substituirt ist.

*) Man beachte immer wohl, dass die Gegensätze ihre Aeusserungen nicht gegen einander feindlich richten, sondern gegen jene in ihrem Ausdruck sich blos reflectirende, mit ihn[illegible] gleichsam ausserhalb parallel gehende Macht, welche die a[illegible]norme Entzweiung der Gegensätze hervorgebracht hat.

## Dankschreiben Richard Wagner's an den Bürgermeister von Bologna.

Hochzuverehrender Herr Bürgermeister!

Es wird mir schwer fallen, in der nöthigen Kürze die Worte für die Gefühle zu finden, welche die durch Ihre herrliche Vaterstadt mir erwiesene Ehre in mir erweckt hat. Durfte ich vor einiger Zeit den italienischen Freunden meiner Kunst die unvergleichliche Freude ausdrücken, welche ich über den so viel sagenden Erfolg der Aufführung meines „Lohengrin" in Bologna empfand, so habe ich nun mein inniges Erstaunen darüber kund zu geben, dass diesem Erfolge selbst von den bürgerlichen Behörden Ihrer Stadt die wichtige Bedeutung zugemessen wird, welche ich in dem Beschlusse derselben, mich zu ihrem Ehrenbürger zu erwählen, zu erkennen habe.

Diese wichtige Bedeutung muss den hochverehrten Vertretern der Stadt Bologna selbst so klar sein, dass es überflüssig dünken würde, wollte ich meinerseits mich darüber hier noch verbreiten. Was mich einzig angehen kann, ist dass ich mir selbst darüber klar werde, in welcher Weise ich zu der Erfüllung der Hoffnungen, die jener schöne Erfolg in meinen neuen Mitbürgern anregte, beizutragen vermöchte. Welche Schwierigkeiten ich hierin erblicke, mögen Sie aus dem Umstande erkennen, dass ich mich für einige Jahre fester als je an Deutschland gebunden sehe, und zwar um meine Thätigkeit ausschliesslich der Durchführung eines Unternehmens zu widmen, welches zunächst fast einzig eine nationale Tendenz verwirklichen zu sollen scheint. In der That, sollte mein Werk vollständig gelingen, so würde dieser Erfolg zu einem grossen Theile darin bestehen, dass ich dieselben Keime einer deutsch-nationalen Kunst, deren Pflege und Ausbildung auf dem Gebiete des musikalischen Dramas durch den Einfluss der italienischen Oper bisher auf das Schädlichste aufgehalten worden sind, einer selbständigen Entwickelung zugeführt wissen kann. Wie ich hierfür mich selbst jenem Einflusse gänzlich zu entziehen hatte, musste es mir auch daran gelegen sein, seine Schädlichkeit in jeder Beziehung nachzuweisen, und es konnte mir nicht erlassen sein, hierüber in eine agitatorische Thätigkeit zu gerathen, welche mich schliesslich in die Stellung eines Antagonisten gegen Diejenigen brachte, denen ich jetzt, indem ich mich mit dem Titel eines Ehrenbürgers von Bologna schmücke, mit dankbarer Rührung die Freundeshand reiche.

Vielleicht dürfte es nöthig erscheinen, einen hiermit berührten Widerspruch aufzuklären, welcher, oberflächlich betrachtet und beurtheilt, meinen italienischen Freunden wohl bereits Befeindungen von Seiten empfindlicher Compatrioten zuzuziehen geeignet war. Diesen möglichen Misstimmungen gegenüber möchte ich meine hochgeehrten Mitbürger von Bologna nicht dem Vorwurfe des Unpatriotismus' ausgesetzt wissen; dennoch kann ich mich für jetzt nur auf ihr eigenes Gefühl berufen, welches sie gewiss vom Verdachte des Verrathes freisprechen wird, wenn sie mir die Thore ihrer edlen Stadt gastlich öffneten. Dieses Gefühl muss ihnen sagen, dass es nicht die Periode der nationalen Blüthe und der politischen Würde Italiens war, in welcher es seine Gesangsvirtuosen an alle Höfe Europa's aussandte, um dort durch eine verführerische Kunstfertigkeit Diejenigen zu unterhalten, welche nicht minder Italien wie Deutschland in Ohnmacht und Zersplitterung erhielten. Es war dagegen für uns Deutsche die Zeit des Erwachens aus einem nicht minder würdelosen Zustande der Abhängigkeit von üblen Einflüssen, als ein wiederkehrendes Schicklichkeitsgefühl unsere Fürsten zwang, jene Castraten und Primadonnen zu entlassen, von denen wir nichts, als eine klägliche Entstellung unserer eigenthümlichen Naturanlagen lernen konnten. Durfte Ihnen nun ein Deutscher zeigen, in welcher Weise er jene, wenn auch wenig glänzenden, doch ihm wahrhaft vertrauten Naturanlagen zu einem reinen Ausdrucke im musikalischen Drama verwerthen konnte, so waren es nun Sie, meine hochgeehrten Mitbürger, welche darüber entschieden, dass hier kein unwürdiger Austausch Ihnen angeboten wurde; und sprach ich von einer Vermählung des italienischen mit dem deutschen Genius, so glaube ich diese am Gedeihlichsten unter dem Zeichen des Wappen's Ihrer Stadt vollzogen zu wissen, in welchem ich das Wort „Libertas" prangen sehe.

Dieses edle Wort möchte ich zu Gunsten meines herzlichen Wunsches, Ihnen ganz angehören zu können, deuten.

Auch in der Hauptstadt Frankreich's widerfuhr es mir, dass ich meinen Werken geistvolle und wahrhaft ergebene Freunde gewann; von den Hoffnungen, welche diese auf mich auch für Paris setzten, musste ich mich jedoch bald abwenden, da ich erkannte, dass dem französischen Geschmacke und den von ihm bestimmten Institutionen keine „Freiheit" innewohne: was nicht französisch ist, kann der Franzose nicht begreifen, und die erste Bedingung für Denjenigen, der den Franzosen gefallen will, ist sich ihrem Geschmacke und den Gesetzen desselben zu fügen.

Ein Erfolg, wie der meines „Lohengrin" in Bologna, ist in keiner Stadt Frankreich's denkbar. Unter dem Zeichen der „Libertas" war es einzig möglich, dass ein Werk, welches zunächst allen Gewohnheiten eines Publikum's so gänzlich fremd gegenüberstand, wie das meinige dem der Bologneser, sofort als ein innig vertrauter Gast begrüsst werden konnte. Hiermit bekundete der Italiener, dass seine eigene produktive Kraft noch unerschöpft ist, dass der Mutterschooss, aus welchem der italienische Geist einst die Welt des Schönen wiedergebar, noch jeder edlen Befruchtung fähig ist: denn nur wer selbst schaffen kann, fühlt sich frei und jeder Schranke ledig, um die fremde Schöpfung willig in sich aufzunehmen.

Wenn ich nun Sie, hochzuverehrender Herr Bürgermeister, auf das Herzlichste ersuche, dem ehrwürdigen Municipium, dessen grossmüthigen Beschluss Sie mir übermittelten, meinen gerührtesten Dank für die mir erwiesene hohe Ehre auszudrücken, so versichere ich Sie zugleich, dass ich von dem ernstlichsten Vorsatze erfüllt bin, dieser Ehre mich würdig zu bezeigen, und nichts unterlassen werde, um diesem Vorsatze nachzukommen. Jedenfalls, wenn nicht früher, hoffe ich im Herbst 1874 meine werthen Mitbürger zu besuchen, und somit auch Ihnen, hochgeehrtester Herr Bürgermeister, mit herzlichem Händedrucke das zu versichern, was ich heute aus der Ferne durch diese Zeilen Ihnen kundgebe: — dass ich stolz bin, mich einen Ehrenbürger Bologna's nennen zu dürfen!

Mit der ausgezeichnetsten Hochschätzung habe ich die Ehre mich zu nennen

Ihren

ergebenen

Bayreuth, 1. Oct. 1872. Richard Wagner.

# Kritik.

**Constantin Bürgel.** „Ballscenen", ein Cyklus von Tänzen für das Pianoforte, Op. 19. (Polonaise, Ländler, Polka, Walzer, Mazurka, Menuett, Galopp.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Einzeln à 10 bis 17½ Sgr.

— — Sonate No. 2, Edur. Berlin, Bote & Bock. 1 Thlr. (Vier Sätze.)

(Schluss.)

### 1) Polonaise.

A — B — A

*intr.* A B A* | D e² D* Ms. | *intr.* A B A*

(Fm) a b c b a — a b c b a (Fm.)
(Cm) a a — a a (Cm.)
(Bm.) a a — a a (Bem.)
(Fm.) a a — a a (Fm)

### 2) Ländler.

A — B — A

8va a b b a a. | c c d *red.* c c. *trans.*³ | a b b a a *exit.*°

### 3) Polka.

A — B — A

A B A¹. | c d c. | A B A¹.

### 4) Walzer.

A — B — A

Intr. A B. | C D C*. | Intr. A B.

### 5) Mazurka.

A — B — A

*intr.* A b A. | C (d) C*. | A b A *exit.*

### 6) Menuett.

A — B — A

a b a. | c (d) c. | a b a.

### 7) Galopp.

A — B — A — C — A B A *tr. intr. Exit.*

*Intr.* A A c*. | B B c c B B. | Aⁿ | d intr. *Trans.* d, d¹ d², d² d⁵, d³ d⁰*, d, d⁴. | (wie zuerst.)

Der Unterschied zwischen grossen und kleinen Buchstaben unterhalb der gewundenen Klammer bedeutet die grössere oder geringere Dimension oder Wichtigkeit des Theiles. A¹ bedeutet A variirt, A*: A mit veränderter Schlusswendung, durch Variante oder Modulation. Aⁿ: A mit freierer Variirung und Fortführung. c c bedeutet, dass die leitende Stimme im Theil c das eine Mal im Discant, das andere Mal dieselbe im Tenor oder Bass liegt, d¹, d² bis d⁷ zeigen den Grad der Variation desselben Gedankens an. Intr., red., trans., exit. bedeutet: *introitus* (Eingang), *reditus* (Rückgang, modulatorisch), *transitus* (Uebergang), *exitus* (Ausgang). M grösserer modulatorischer Theil, Ma derselbe mit Benutzung des Gedankens a, die Stellung von Buchstaben unter einander bedeutet Folge auf einander. — Die weitere Anwendung ergibt sich von selbst.

Man sieht: lauter fest gefugte „Arbeit", und es ist gewiss, dass die ältere Anschauungsweise hier auch nur zu „loben" finden würde. Wir stehen aber nicht auf dem Boden derselben und sind der Ueberzeugung, dass vielleicht noch zwei Jahrzehnte vergehen, bis diese Compositionsweise nach dem „Maassstabe" lediglich „historisch" geworden, und es dann der Kraft und Schönheit der in ihr niedergelegten Gedanken überlassen sein wird, die schematischen Compositionen über dem Wasser des Stromes „Vergessenheit" zu halten, wie es der Mehrzahl der Bürgel'schen allerdings prognosticirt werden kann. Ueberhaupt wollen „wir" mit unseren kritischen Beleuchtungen dieser Art auch die Werke nicht „tadeln", da wir unsere Aufgabe natürlich als eine ganz andere im Vergleich zu der eines „Recensenten" betrachten, von dem seine Leute wissen wollen, ob das Ding taugt, oder nicht; ob es hübsch ist, oder nicht; ob man's kaufen soll, oder nicht — dies hier im Vorübergehen. Den warnenden Hauptaccent legen wir auf die buchstäbliche Wiederholung ganzer, in sich wiederum architektonisch zusammengesetzter Theile nach einem Mittelsatz oder auch mehreren Zwischentheilen, in identischer Tonart, wie Bürgel sie in jedem dieser Stücke (an der mit |___| bezeichneten Stelle) eintreten lässt. In Stücken besonders von mittleren Dimensionen wirkt dieses Verfahren am nachtheiligsten, in den kleineren Dimensionen (Menuett, Mazurka) ist diese Wiederkehr gemäss der „Liedform" allerdings weniger auffällig; und betreffs der Polonaise und des Galopps soll auch zugegeben werden, dass man bei identischer Wiederkunft der bezeichneten Theile in leidlichem Maasse durch das Dazwischenliegende von dem ersten Eindruck abgezogen gewesen ist; aber immerhin bleibt bei der Reproduction ein Gefühl der Länge, der Schwerfälligkeit unvermeidlich, und gerade da, wo in dem so wiederholten Theile Ueberraschungen, geistreiche Einfälle vorkommen, wird der Eindruck demjenigen ähnlich, wie wenn Jemand dieselbe feine Wendung, denselben Scherz in einer und derselben Unterhaltung zum zweiten Male vorbringt. Der Vortragende findet sich unter Umständen genöthigt, der in ihrem ganzen Umfange wiederkehrenden Stelle irgend durch „subjective" mehr oder minder glückliche Experimente auf Kosten der Intentionen des Componisten eine neue Seite abzugewinnen, damit man den sonst entstehenden Druck auf die Hörer nicht ihm zur Last lege. Der Einwand mag so naiv oder trivial klingen, wie er will, so trifft er doch zu: wer sein Gefallen an dem Stücke befriedigen will, kann ja das Ganze zweimal oder öfter

nach einander spielen oder es auf ein Dacapo ankommen lassen! Es mag ihm bei diesen Stücken ungeachtet unserer Ausstellungen daran ohnehin oft genug begegnen, dass er eben dazu sich bewogen fühlt.

Neu ist an dem Opus die Erhebung der Polka und vollends des Galopps in die artistische Sphäre, nachdem es, wie bekannt, mit den anderen Tanzformen, (zum Theil längst) bereits geschehen war — zuletzt vor diesen Stücken meines Wissens mit dem Ländler durch Stephen Heller. Das grösste Verdienst hat in dieser Beziehung der Bürgel'sche „Galopp" in Anspruch zu nehmen. Die Polonaise dürfte indess wenigstens noch nirgends, unter Bewahrung ihrer Kraft und Grösse, so entschieden in das deutsche Gebiet hereingezogen worden sein, obwohl hier „Zwei Polonaisen zu vier Händen von Gust. Hasse" nicht ohne Erwähnung bleiben mögen; — die ältere deutsche Modepolonaise kommt natürlich nicht weiter in Betracht. Der bekannte Rhythmus und die typische Schlusswendung sind von Bürgel nur sehr discret, im Haupttheil (A) gar nicht verwendet worden, besonders letztere ist man in Wahrheit zufrieden, einmal nicht alsbald hören zu müssen. Polonaise und Galopp haben, wie die Analyse zeigt, hier die grösste Ausdehnung erhalten, sie sind Pendants zu einander, sodass bei etwanigem Vortrag sämmtlicher „Ballscenen" der Hörer zuletzt in die anfängliche Grundstimmung zurückgeführt würde, die im Galopp nur freilich noch gesteigert erscheint: sie ist eine allerdings festliche, grandios bewegte, aber die gediegene Pracht des Stiles ist nicht ohne düsteren Hintergrund, das Festgefühl nicht ohne Beimischung von schmerzlich tiefem Trotz, der aber hier nun eben nicht polnisch krank und phrasenhaft, sondern wahrhaft, bedeutungsvoll und gründlich klingt. Von besonderer dramatischer Schönheit ist der Gegensatz (B) zum ersten Theil: heisses, eindringliches Liebesgeflüster in geschmeidigster Sprache, aber wie mit bösem Gewissen — zeitweise unterbrochen von dem Hereinrauschen des Festes, dann desto unwiderstehlicher wiederaufgenommen: hier ist wirklich improvisirt: der Zwischengedanke (c) des Theiles muss an dieser Stelle hervorbrechen, er ist die natürliche Steigerung des bisher Gesprochenen, und die Rückkehr darnach zum ersten Gedanken (b) ereignet sich ebenso psychologisch natürlich — man spürt nicht, dass hier „gebaut" ist, und es ist auch kaum, es ist geworden. Aehnlich hinreissend wirkt der modulatorische, wegen seiner Breite aber dennoch selbständige Rückgang (M) zum ersten Theil (A): ein gleichsam furchtbar gesteigertes Drängen zur Vereinigung Aller wiederum in dem einen Trotzgedanken — den man sich dann nur in gleich colossalem Stil erweitert, bereichert, umgeformt, weitergesponnen wünschen möchte, statt dessen der erste Verlauf (A B A) sich nun blos repetirt. Auch mit jenem Theile (M) tritt der Componist aus dem Schema glücklich heraus; ihm entspricht die bereits erwähnte Stelle in dem Galopp, der an unheimlich heisser Leidenschaft die Polonaise, wie gesagt, wirksam überbietet (ich meine nicht „übertrifft"). Der treibende Galopprhythmus ist hier bei alledem seiner Aufdringlichkeit entkleidet, das recitirende Element überwiegt ihn, der darum doch nicht aufgegeben, wohl aber zu dem stets mehr geheim lebendigen Pulsschlag der herrschenden Stimmung herabgesetzt ist. Die Anlage des Galopps ist übrigens gerade so viel freier und reicher, als die Analyse zu mannichfaltigerem Gebrauch der Zeichen zu greifen hatte. Mit besonderem Geschick ist dort dem Gedanken *d* siebenfache Gestalt gegeben, was sich dadurch motivirt, dass er sich als Ausdruck graziösen Sträubens zu erkennen gibt. Diese beiden Stücke können wohl manche Wandlung überdauern und verdienen zunächst ihre Stelle in den Programmen der Pianisten, denen sie die besten Dienste erweisen werden. Die Polonaise mit ihrer orchestralen Polyphonie und den daraus hervorgehenden Anforderungen an Kraft und Anschlagskunst stellt sich freilich unter die entschieden schwierigen Stücke dieser Gattung; ich wüsste aber nirgend von ihr zu sagen, dass sie schwerer wäre, als es sich verlohnt; solche Musik muss schwer sein dürfen — obwohl wir sonst nicht dagegen wären, dass Bürgel seinen Claviersatz hie und da gefügiger wählte. — Der Galopp ist schon mittleren Spielern überwindlich. Walzer, Menuett, Mazurka stehen hinter den übrigen Stücken zurück. Der Walzer scheint uns im Hauptsatz zu straff rhythmisirt und dadurch in seinem national bequemen Charakter beeinträchtigt zu werden: im Trio wird der Walzertypus wiederum dadurch zweifelhaft, dass der Anschlag des dritten Viertels im Bass vielfach unterdrückt wird, damit sich das Interesse der von Schubert (ausdrücklich) entlehnten Melodie zuwende. Gegen solche Entlehnungen wäre nichts einzuwenden, wo sie sich organisch in das eigen-Erfundene einfügten: uns will aber, besonders wo der Componist die ihm fremde Melodie wieder verlässt, der Fortgang brüchig dünken; auch der Takt vom Hauptsatz zu ihr hinüber sieht schon wie verlegen aus. Verfasser dieses kennt bessere Walzer von Bürgel; z. B. der aus Dmoll der „ersten Folge" und besonders der aus Cmoll der „zweiten Folge" lassen diesen ziemlich weit hinter sich. — Das Menuett ist nach unserem Gefühl doch zu haydnmässig einfach gerathen (ohne übrigens der Orthographie dieses Wortes zu nahe treten zu wollen) — und der Gedanke *b* erinnert sogar an Lortzing'sche Gemüthlichkeiten: ältere solide Berliner Grosstanten mögen sich dabei wohl mit wehmüthiger Eitelkeit ihrer Blüthentage und des „charmanten" Herrn im blauen Frack erinnern. Die Mazurka daneben ist, gerade weil sie wohl polnisch interessant werden sollte, auf gut deutsch barock gerathen, es klingt allenfalls, wie wenn unser Einer sich ärgerte, dass er seinen braven Rock mit der albernen Pikesche hat vertauschen müssen, um die fremde Narrethei eine Weile mitzutanzen. Diesen dreien wird also nicht viel mehr als ein *Guarda, e passa**) zu widmen sein.

*) „Schau hin, und geh vorüber".

„Ländler“ und „Polka“ sind von den minder grossen die reizvollsten Stücke der Sammlung, der Ländler tritt leicht geschürzt, anmuthig herein, dann wieder mit energisch hervordringender, erobernder Lust und volksthümlichem Humor. Die „Polka“ erhält ausser ihrer Klangschönheit besonderen Reiz dadurch, dass die Stimmung des Tänzers — wenn ich recht verstehe — hier nicht frei von einer leichten Verdriesslichkeit ist, obwohl er den Scherz und die gelegentlichen Possen noch mitmacht. Gesteigert bis zum Schwülen ist der Ausdruck dieses Verdrusses im Mittelsatz des Trios — da klingt es wie Gedankenschmerzen des peinlich Erregten: plötzlich, mit lustig überraschender Wendung schüttelt der Leichtsinn und die Tanzlust dieses Aergste wieder ab — Spieler und Hörer werden es wirksamer empfinden, als die Leser unserer Zeilen. Der Ländler ist weniger leicht als die Polka, beide aber gleichfalls für mittlere Spieler erreichbar.*) Beide Tänze finden dankbare Hörer und sind ihrer Zukunft sicher. In Summa bleibt also mit Bürgel's Op. 19 eine sehr dankenswerthe Bereicherung der idealen Tanzlitteratur zu verzeichnen. —

---

Die Sonate in E ist mit einer gewissen, fast scherzhaften Absichtlichkeit eine Mustersonate, was ihre Schematisirung nach dem traditionellen Recept anlangt, und dies gerade im ersten und letzten Satz nicht zu ihrem Vortheil. Es erscheint im Ganzen doch mehr zünftig meisterlich, als künstlerisch meisterhaft, wenn die Schärfe der Gruppirung so mathematisch streng ist, dass ein Spieler mit wenig mehr als normalem Gedächtniss, der das Stück leidlich vom Blatt spielt, es beim zweiten Mal auswendig können muss, wie ich davon bei dem ersten und letzten Satz überzeugt bin — an dem Scherzo ist dies bei seinem geringeren Umfange und gerechtfertigt grösserer Einfachheit der Anlage kein Nachtheil. Im ersten Satze hat dann die augenscheinlich vorsätzliche schematische Strenge auf die thematische Kraft der Gestaltung auch einen unverkennbaren Druck ausgeübt; im letzten Satz sind wiederum die Formen für den (an sich mit Recht) leichtwiegenden Hauptgedanken zu ernst und fest. Wenn die Definition vom Thema, dass es eine Phrase, oder kurze Phrasenfolge von potenzirter Ausdruckskraft sei, richtig ist, so ist der Grundgedanke des ersten Satzes:



*) Im Ländler Z. 5, Takt 5 kann der Daumen der Rechten das erste E der Doppelgriffigur der Linken unvermerkt abnehmen und halb sprungweise zu dem D der folgenden eigenen Figur übergehen; dadurch beseitigt sich der ersteren Unhandlichkeit.

kein wirkliches Thema, sondern nur eine gewöhnliche musikalische Phrase, wie sie mitten im Stück als Moment des Verlaufes sich ereignen mag, in recitatorischer Beziehung als Thema zu wenig bedeutsam, rhythmisch mehr blos präcis als prägnant — es ist daher, wo es aufhört, doch nicht in sich abgeschlossen, sondern, statt sie hervorzurufen, gewissermaassen zu gebären, fordert es, um nur sich selbst voll anzukündigen, sofort fernere Gliederungen nach dem Princip der melodischen Consequenz:




und man kann daher nirgends sagen; hiermit sei ein Thema wirklich gegeben; denn wo die Recitation, in der es sich ausspricht, zu Ende ist — mit dem 4., wenn man will, sogar erst mit dem 8. Takt — ist für ein Thema zu viel, und mit der ersten Phrase zu wenig gegeben; diese selbst also ist nur ein phraseologisches Schema, wovon ein Thema, eine thematische Phrase, sich doch sehr ernstlich unterscheidet — was übrigens unser Componist an anderen Orten selber am besten weiss. Der Vortrag „mit Energie“ und der Schein derselben, der dadurch hervorgerufen wird, dass vom zweiten Takte des achttaktigen Introitus an die harmonische Auflösung der Accorde auf den Eintritt des Themas verspart, ihm gleichsam ganz eng auf den Leib gerückt wird, sodass es nunmehr nicht ausbleiben kann — dieser harmonische Kunstgriff also kann über den inneren Mangel dennoch nicht täuschen. Der Satz, dessen zweites, ruhiges Thema ohne Vergleich poetischer ist, ist sonst in der bereits beschriebenen polyphonen und contrapunctischen Vollendung durchgeführt. — In Betreff des letzten Satzes ist meine Meinung nicht, dass der erste Gedanke („Leicht bewegt und graziös, doch nicht zu schnell“),



wie Kenner mehrfach meinten, eine Trivialität sei, sondern dass er nur von dem Rechte des Naiven in der Kunst an rechter Stelle Gebrauch macht. Ueber den Schein des Trivialen liesse sich noch Manches sagen, was hier zu weit führen würde — zum Vergleich erlaube ich mir nur an die entsprechende Stelle in meiner Kritik von Gustav Brah-Müller's „Freudvoll und leidvoll" in d. Bl. zu erinnern. „Nach der Strenge des ersten Satzes, nach der Schwelgerei des Andante, nach der grossen Spannung des Scherzo ist für den Eintritt des letzten Satzes nichts Anderes als ein solcher Gedanke *au naturel* an der Stelle. Jedoch, nachdem dieser zu Ende geführt, trägt der zweite fast die Gewichtigkeit des 2. Themas eines „ersten Satzes" an sich, ihm folgt ein schwungvoll spielreicher, übrigens diesmal deutlich Schumann-epigonischer Seitensatz — und alle drei sind rhythmisch verschiedene Bilder, wiederum fest gegen einander gruppirt. In Folge davon erscheint der letzte Satz ungeachtet des Hauptthemas als im Vergleich zum ersten nicht hinreichend individuell. (Ich denke hierbei an die rhythmische Uniformität so mancher letzten Sätze bei Beethoven, an das kunstvoll leichte Gefüge solcher bei Schubert, auf welche sich ihr Charakter gründet, im entsprechenden Falle das bisher Angeregte gleichsam erholungsweise ausklingen zu lassen.) Ein Pianist, der vier Stücke des nämlichen Componisten hinter einander auf sein Programm setzte, würde unpsychologisch verfahren, das letzte dem ersten allzu stilähnlich zu wählen, und er würde die Aufmerksamkeit der Hörer, ohne dass es diesen zu verargen wäre, beim vierten bald einbüssen. In diese Lage brächte den Pianisten aber der Componist, wenn er jenen veranlasste (was er eigentlich wollen muss), alle vier Sätze, von denen der letzte die beschriebene Beschaffenheit hätte, nach einander vorzutragen. Es ist nun ein Unglück für die Sonatenform und ihre geschworenen Anhänger, dass es kein Unglück für uns ist, wenn eine Sonate als solche einen solchen Mangel aufweist, da man doch Niemand im Namen der „Psychologik" nöthigen kann, hier z. B. nicht blos den zweiten und dritten Satz beim Vortrage zu verbinden, wie wir es empfehlen. Der erste Satz behält darum doch seinen Werth als exactestes Muster des „ersten Satzes" in der „Sonate" — d. h. einen methodischen, später historischen Werth, z. B. für die Compositionsclasse eines Conservatorii; der letzte den seinigen als Muster der Rondoform und als trefflicher Uebungsstoff. Von dem Andante ist bereits berichtet; über das Scherzo ist nachzutragen, dass seine Gestaltung mit grösster thematischer Consequenz auf einem Grundmotiv nebst rhythmischem „Begleitungs"-Motiv, und des ersteren natürlichem Pendant beruht; die Positivität des Stils ist nirgends grösser als hier, man gelangt zu dem Gefühl, dass hier keine Note mehr und keine weniger sein könnte, sodass sogar das vollständige Umfassen des siebenoctavigen Clavierumfanges (A bis a) mit dem letzten Griff nicht als nur pianistischer Effect, sondern als letzte nothwendige Folge sich ereignet. In der leitenden Stimme hat Bürgel hier einmal zu dem Material der magyarischen Scala *e f gis a h c dis e* gegriffen, übrigens in den Grenzen unseres A moll verbleibend. Im Eindruck ist es etwa der Vorführung eines grandiosen Rittes durch weites Schlachtgefilde zu vergleichen, wenn man den Mittelsatz, in welchem der rhythmische Pulsschlag des Haupttheiles (das Begleitungs-Motiv) immer wieder anklingt, als den Ausdruck der Seelenlage des Reiters auffasst, der in allem Sturm des Rittes mit bewusster Ruhe lustig bleibt, mit der Gefahr spielt, sie verhöhnt, sie niederwirft — das Bild ist vielleicht noch zu eng und empirisch, aber ich bin kein Dichter. Ob die Zeiten bald kommen, wo die Kritiker den Componisten gegenüber weiter Nichts zu bedauern haben werden? —

**Dr. C. Fuchs.**

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

**Dresden.**

Ich komme zunächst mit einigen Worten auf „Rienzi" zurück. Die Inscene geschah mit thunlichstem Luxus; das Orchester unter Dir. Schuch erfreute sich einer so feingegliederten Nuancirung, dass manches in der „Rienzi"-Musik mit unterlaufende Unfeine oder Effectgröbliche an retrospectiver Bedeutung gewann. Die rhythmische Frische des couragenusen Jugendwerkes R. Wagner's entzückte das übervolle Haus. Belehrend hierbei war die Stellung der Kritik, die sich zwar vielfach anerkennend über „Rienzi" äusserte, im Wesentlichen jedoch Wagner seine späteren Werke als Muster entgegenhält, „die doch einen unendlich feineren musikalischen Ausdruck und ein bereichertes und gesteigertes Empfindungsvermögen aufweisen". Wer wollte das nicht gelten lassen? Aber die Zustimmung wird besorgnisserregend. Wir Minderzähligen, Jahraus Jahrein des Kampfes für R. Wagner's Reformideen Gewohnten, — wo sollen wir schliesslich noch Gegner finden?! Nun, noch wachsen keine Bäume in den Himmel: „der alte Gumprecht lebt noch". Zuweilen kommt noch von Berlin, wo sonst nicht Vieles frisch ist, eine frische Brise, ein kräftiger, fröhlicher Fluch, so ein rechtes gottgefälliges Anathem. Und siehe, es ward Morgen und Abend, und die „National-Zeitung" erschien, und Herr Gumprecht sah, dass — Nichts gut war: Wagner nicht, aber auch die Anderen nicht. Denn sie Alle, so da kreuchen und fleugen, d. h. componiren, sind schuld, dass Wagner hervorragend geworden. Denn — jetzt kommt die (Zwergfell-)erschütternde Logik: — der Kreuzberg ist nur ein Berg, weil er in Berlin liegt; in der Schweiz z. B. sind die Berge höher. Uebersetzt heisst das: in Berlin und den angrenzenden Dörfern ist Wagner der grösste dramatische Autor der Gegenwart, aber in . . . ja, da haperts; die musikalische Schweiz, wo der lästige Kreuzberg = Wagner durch die „Umgebung" geduckt werden könnte, weiss Herr Gumprecht nicht zu nennen. Vielleicht im zweiten (versprochenen) Artikel? Bitte! — Uebrigens à conto Wagner. Ich bin jüngst heftig gescholten worden. Ich hatte nämlich kurz nach der „Lohengrin"-Aufführung nach Wien zu reisen. Zurückkommend, wollen $^{9}/_{10}$ aller Freunde durchaus nicht Wort haben, dass Frl. Orgeni die Elsa anders als vortrefflich gesungen habe. Ich stehe also allein („mutter-

seelenallein", wie das wunderliebliche Lied von Gumbert heisst, den ich noch in meinem 36. Jahre immer mit Gumprecht verwechsle). Was thun? Meine Ansicht ändern kann ich nicht um ein Jota. Constatiren, dass sie die höchsten Ansprüche involvire und nicht überall getheilt werde — herzlich gern. Vor Allem soll Frl. Orgeni die Elsa mit allergrösster Hingebung und Liebe zur Sache gesungen haben. — Das heutige (amtliche) Journal fertigt übrigens die famosen „Wagneriana" der „Nat. Ztg." sehr kategorisch ab. — Der Tonkünstlerverein ist diesjährig in ein neues Local übersiedelt (Hôtel Petersburg), wo allsonnabendlich die Versammlungen stattfinden. Auswärtige Künstler, die Dresden besuchen, seien auf die geistvolle und anregende Unterhaltung daselbst hingewiesen. — Gestern spielte das Hochberg'sche Quartett (Haydn in G, Beethoven Op. 74, Schumann Quartett mit Hrn. Blassmann); der Erfolg war durchschlagend, vor Allem die genussreiche Ebenbürtigkeit der Mittelstimmen überragt die Florentiner. — Das Concert des gräfl. Hochberg'schen Vereins findet am 14. d. M. statt. — Der hiesige Allgemeine Sängerbund, ca. 8 Vereine mit über 200 Sängern, feierte seinen 25jährigen Geburtstag. Die Männerchöre machen sich, der Mehrzahl nach, nicht viel mit guter Musik zu schaffen. Es sei lobend constatirt, dass diese Verbindung abermals mit einem neuen ernsten Werke hervortrat: „Tannhäuser's Pilgerfahrt nach Rom" von W. Sturm, dem Vereinsdirigenten. Früher Mitglied des k. Hoftheaters, hat er eine Liebe für Wagner's Partituren eingesogen, die ihm die Selbständigkeit verkümmert. Andererseits ist die Idee, eine dramatisch meisterhaft behandelte Sage episch auszugestalten, nicht glücklich. Umgekehrt wäre es besser. Vom Epischen zum Dramatischen ist ein Fortschritt. Sturm's „Tannhäuser" gemahnt melodisch und rhythmisch an Wagner — trotz der textlichen Abweichungen; aber farblos, grau in grau, gegensatzarm verlaufen die langen Erzählungen. Das Talent Sturm's ist unstreitig bedeutend. Greife er zum Drama, kühn und hoffnungsvoll. Kann es sein, entferne er sich zeitweilig aus der gewohnten Sphäre. Noblesse der Empfindung und Organisationstalent besitzt der junge Componist entschieden. — Hr. Fürstner in Berlin, der den Meser'schen Verlag (mit „Tannhäuser", „Rienzi" und „Holländer") angekauft, wird thunlichst bald an den besseren Druck der Werke herantreten. Für den betreffenden „Wagner-Verehrer" und mich eine Genugthuung. — Im Opernhause gibt man fleissig „Rienzi", und am 10. erscheinen „Die Krondiamanten" von Auber (mit Frl. Orgeni) neu. Mit Erfolg? Wer weiss? Auch „Bon soir, M. Pantalon" von A. Grisar ist im Plane. — Frl. Hänisch soll am Hoftheater dessen Mitglied sie längere Zeit war, gastiren. Von Concerten lassen sie mich heute schweigen. Mögen die in Aussicht stehenden erst das Licht der Lampen erblicken und erst dann referirt werden — ausnehmlich des besonders Wichtigen. Augenblicklich durchzittert der erschütternde Zweifel die Grundvesten der Residenz — ob Joseffi mit Ullman kommt oder nicht; oder statt dessen G. Leitert, oder Emma Brandes. Wünschen Sie, dass ich den Entscheid telegraphisch eventuell Nachts 2½ Uhr an Sie melde — oder hats damit Zeit, bis die Morgensonne in strahlendem D dur emporsteigt und den grauen, kleinen, zappelnden Impresario Ullman im Schatten einer neuen Reclame zeigt?

Ludwig Hartmann.

## Magdeburg.

(Schluss.)

Nach dem Concert verblieben die Anwesenden zum grössten Theile in den behaglich eingerichteten Gesellschaftsräumen des Odeum. Der Festmusik folgt nun einmal das Festessen, der Festtrunk. Bei dieser Gelegenheit sah ich einen prächtigen Burschen wieder, ein treues Rebenblut, ruhmreichen Andenkens vom Musikertag her: Mr. Léoville! Wanderer, merke dir sein Signalement: der mit dem schrägen rothen Strich, — für die Sitzung ist das Zeichen gleichgiltig, für den Heimweg wird es bisweilen ominös. Dieser Hr. Löwenstädt aus Bordeaux erinnert durch das Wahrzeichen auf seiner Etiquette an die Physiognomie eines Studenten, der mit dem Schmuck der „steilen Quarte" von der Mensur heimkehrt. „Ein ekliger Schmiss", aber hübsch wars doch! behauptet der Musensohn, und er hat ja Recht! Wie lange währt es, und Alles ist aus, die heiteren Stunden rollen am schnellsten dahin, die schönsten Blumen verblühen am ehesten! Wars spät am Abend? Wars am frühen Morgen? Wars vielleicht um Eins? Wars vielleicht um Zwei? als mein lebensfroher und lebenskundiger Wirth mich unter sein gastlich Dach geleitete? „I denk schon nach, aber mir fallts nit ein!" Es bleibe dahingestellt! Man soll sich die Träume in der Fremde merken, sagen abergläubige Leute. Wunderliches Zeug gabs! Unter der Führung des General York zog ein Trupp Kreuzfahrer dahin, Allen voraus Landgraf Rost die rothe Kerze schräg in der Hand haltend, — welcher Unsinn!

Als ich erwachte, fiel mir der Gesang „der Edlen und Mannen" aus dem „Lohengrin" ein: „In Frühn versammelt uns der Ruf, gar viel verheisset wohl der Tag!" Mit diesen Worten hatte ein Mann von echter, deutscher Art, Müller v. d. Werra, gestern Abschied genommen und mir dabei die Hand gedrückt, dass ichs noch lange spürte. Also: In Frühn versammelt uns der Ruf! Wann und wie und wo? Auf diese Fragen fand sich allmählich eine Antwort nach der anderen, und so fügte sich zum Ende von gestern der Anfang von heute, aus Abend und Morgen ward der erste Tag, und wir fühlten, dass Alles sehr gut war.

Der Himmel machte zu unserem Thun und Treiben ein sehr verdriessliches Gesicht; nachdem er ein wenig gegreint, begann es zu regnen. Zwischen Jupiter pluvius und Apollo und Mercur muss etwas vorgefallen sein: fast alle Musikfeste und Jahrmärkte verregnen! Mit dem grimmen Mars steht Jener dagegen auf weit vertrauterem Fusse: Paraden und Manöver sind stets vom Wetter begünstigt. Freilich, ich möchte Jedem rathen, es weder im Himmel noch auf Erden mit dem Kriegsgott zu verderben! In seinem Ressort versteht man keinen Spass.

Mehr als ein Scherz war übrigens die drohende Laune dort oben nicht gewesen. Am Nachmittag zerstoben die trüben Wolken, und mit der Miene freundlichen Gewährens sah der Abend auf die Wanderung nach dem „Werder". Pünctlich um 6½ Uhr nahm das zweite und letzte Concert seinen Anfang. Zuerst der schwungvolle Huldigungsmarsch, den R. Wagner seinem erhabenen Beschützer König Ludwig von Bayern zugeeignet hat. Mit Feuer gespielt, mit Wärme aufgenommen; das bemerke ich für uns, für die Bekenner des neuen musikalischen Glaubens; die Anhänger des alten Bundes — mit irgend welcher Classicität haben dieses Werk, mit drei Kreuzen gebrandmarkt, dem Giftschrank überwiesen. Weiter! weiter! Hr. Kammervirtuos Fr. Grützmacher aus Dresden trug hierauf das Violoncellconcert von Schumann vor, eine Sonate in einem Satz mit Begleitung des Orchesters. Das letztere ist mit ebenso wesentlichen Aufgaben bedacht, wie der Clavierpart in Schumann's Liedern, es soll nicht auf den Zehenspitzen neben der Principalstimme einherwandeln, wie etwa die Zofe ihre Herrin begleitet, — in Magdeburg verhielt man sich gar zu discret! Früher war der Solospieler ein absoluter Herrscher, — *le concert c'est moi!* dachte und sprach er — jetzt leben wir in constitutionellen Zeiten, Gleichberechtigte verbinden sich zum gemeinsamen Wirken. So soll es sein! Ich hörte Hrn. Grützmacher zum ersten Male, nachdem ich viel über ihn gehört, — zahlreich sind ja seine Werke, seine Schüler, seine Freunde, bekannt ist sein Name in der musikalischen Welt. Hatte ich mir zunächst einen Virtuosen gedacht, so war ich überrascht, zugleich einen würdigen Priester der ernsten Muse Rob. Schumann's in ihm zu finden.

Als ein interessanter Versuch erwies sich die Uebertragung der letzten „Meistersinger"-Scene in den Concertsaal. Wagner schreibt nur für die Bühne, der Eindruck war also ein verschiedener, je nachdem Einzelnes die Loslösung vom Zusammenhange gestattete oder nicht. Trotzdem sei Hrn. Rebling für diese Nummer gedankt; war es doch das erste Mal, dass ich den Schluss der Oper ungekürzt hören konnte. Die letzte Rede Hans Sachsens ist in Berlin (und wohl auch anderswo) arg zusammengestrichen worden. Der Ausführung sei das höchste Lob gespendet! Auch hier, auf einem fremden Gebiete, bewährte sich der Chor ganz

vorzüglich. Frisch und frei sang das jubelnde Volk, „mit Würd und Hoheit angethan" äusserten sich die wackeren Meistersinger. Die drei Solopartien waren auf das Allerbeste besetzt: Frau Otto-Alvsleben als Eva, Hr. v. Milde in der Rolle des Hans Sachs, Hr. Rebling, in Leipzig der Lehrbursch David, hier Ritter und Meister Walther v. Stolzing, der mühelos alle Schwierigkeiten des Preisliedes überwand.

Ein phänomenales Ereigniss war für mich das dreigestrichene *c*, welches die Selecta des Damenchors leistete. Die Verherrlichung der „heiligen, deutschen Kunst" drängt nämlich gegen das Ende den Sopran weit hinaus über die „natürlichen Grenzen", welche ihm sonst gesteckt sind, die gewaltige Macht des feierlichen Augenblicks durchbricht die „akademischen" Schranken. Noth kennt kein Gebot, und so wirbeln die Stimmen hinauf, immer höher und höher, wie die Lerche sich zum Aether schwingt:




Wird das hohe *c* der beiden Wachtel gerühmt, — man soll fernerhin auch preisen das allerhöchste *c* der acht Nachtigallen aus dem Magdeburger Kirchengesangverein!

Die neunte Symphonie bildete den Beschluss. Man könnte mit dem Dirigenten wegen Tempo und Auffassung, d. i. Maass und Ziel, hie und da rechten, oder zanken mit einzelnen Instrumentalisten, weil sie der nöthigen Achtsamkeit entbehrten. Alles in Allem soll man zufrieden sein! Die meisten der als „gefährlich" bekannten Stellen wurden ohne Unfall passirt, bedenkliche Schwankungen gingen vorüber ohne Schiffbruch, und das Finale bekam durch Hinzutritt von Chor und Soloquartett die Bedeutung des: Ende gut, Alles gut! Der Verein, welcher beim Anblick seiner Stimmen zur „Neunten" mit Stolz sagen darf: Auch wir waren in Bayreuth! löste mit kaum geringerer Begeisterung wie damals im Mai seine dornengekrönte Aufgabe. Das Quartett wird man nicht häufig in gleicher Vollendung hören; es genügt, die Namen der Ausführenden zu nennen: Frau Otto-Alvsleben und Frl. Enke (Weimar), die HH. Rebling und v. Milde.

So schloss dieses Musikfest im kleineren Maassstabe zu Aller Befriedigung. Der Verein hat neuen Ruhm geerntet, und wir empfingen wiederum die besten Eindrücke von der sorgsamen Pflege, deren sich die Tonkunst in Magdeburg erfreut. Ein ferneres Gedeihen erblühe den Bemühungen der Förderer und Freunde, der Künstler und Kunstverwandten!

Das festliche Mahl verlief in heiterster Stimmung, geehrt durch die Gegenwart Liszt's, geschmückt durch einen blüthenreichen Kranz von Damen, gewürzt durch zahlreiche, bisweilen sehr launige Tischreden. Die Zeit verrann, die Gruppen lichteten sich, es war Sonntag geworden; daran erinnerte uns die Liedertafel auf eine sinnige Weise. Aus dem Concertsaale — dessen Flammen sämmtlich schon längst erloschen waren — erklang auf einmal: „Der Tag des Herrn" von Conradin Kreutzer. Der Chor sang — ohne Licht, ohne Noten — diese schöne Composition; unabsichtlich machte sie den Eindruck einer ernsten Mahnung. Jeder blickte nach der Uhr, und Alle fanden, dass es schon „sehr spät" sei. Der rauschende, wohlverdiente Beifall veranlasste die Herren, uns noch durch einige Zugaben zu erfreuen. Inmitten von Nacht und Finsterniss standen die Sänger auf der Estrade, und wir Anderen sassen lauschend im Parterre.

Mir war zu Muthe, wie dem Beherrscher von Thule, als ihm sein Lieblingsbecher ins Wasser fiel: trank keinen Tropfen mehr! Flinke Rösslein brachten die müden Zecher nach der Stadt; rauschend floss die Elbe dahin, still und bedächtig wanderten die Philosophen der Nacht — peripatetische Schule — durch die menschenleeren Strassen. „Hört ihr Herrn und lasst euch sagen, die Glocke hat Drei geschlagen!" Wir wussten das schon!

Wilhelm Tappert.

## Berichte.

**Leipzig.** Der Reigen unserer eigentlichen Musiksaison wurde auch heuer mit dem 1. Abonnementconcert im Gewandhaus eröffnet, und zwar am 3. October. Etwaige Wünsche auf regere Berücksichtigung der neuesten Musikepoche seitens dieses Institutes wollen wir, nachdem durch die mit der Renovirung des Saales an der Decke sichtbar gewordenen Componistennamen Gluck, Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Spohr, Schubert, Mendelssohn und Schumann ein officielles Glaubensbekenntniss gegeben worden ist, gar nicht mehr aussprechen und Ausnahmen von der Regel ganz dem Zufall überlassen. Auf das 1. Concert hatte letzterer in dieser Beziehung noch keine Wirkung gehabt, das Programm konnte genügend vorbereitet werden. Nicht einmal das, wie das Gerücht seinerzeit wissen wollte, für das Eröffnungsconcert zur Vorführung bestimmte, wenigstens der Zeit der Entstehung nach neue Clavierconcert des Hrn. Capellmeisters wurde zu Gehör gebracht; man hatte sich durchaus mit alten lieben Bekannten — wir wissen natürlich nicht, wie weit beregtes Novum in diese Kategorie gezählt haben würde und ob es überhaupt ohne die Gefahr einer Inconsequenz hätte gewählt werden können — begnügt. Die Eröffnungsnummer war, gewiss mit Bezug auf das neue Aeussere des Saales, Beethoven's Ouverture Op. 124, das zweite Orchesterwerk bildete Schumann's Cdur-Symphonie. Wir sind dem Orchester zu grossem Dank verpflichtet für die liebevolle Hingabe an diese Werke, namentlich kam Schumann's Genius zu ungetrübter Darstellung; wir wüssten kaum eine frühere Aufführung dieses Werkes in diesem Raume zu nennen, die auf gleicher Höhe mit der neuesten gestanden hätte. Die Solisten waren in diesem I. Concert „unsere" Frau Peschka-Leutner, Hr. Capellmeister Reinecke und Hr. E. Hegar. Die beiden Letzteren waren eingetreten für den ursprünglich engagirten Hrn. Jos. Wieniawski. Dieser hatte nur in der Hauptprobe gespielt, das Auftreten im Concert selbst unterblieb aber schliesslich aus nicht ganz aufgeklärtem Grunde: die Einen behaupten, der Gast sei nicht mit der Direction des Hrn. David zufrieden gewesen, die Anderen meinen, Hr. David habe kein Vergnügen an dem Spiel des Hrn Wieniawski gefunden. Immerhin ist uns durch diesen Umstand die erste Bekanntschaft mit einem renommirten Pianisten vereitelt worden. Die Hauptnummer der bei dieser Fatalität in Frage gekommenen Compositionen, das Beethoven'sche Cmoll-Concert, war durch die Entschlossenheit des Hrn. Reinecke gerettet worden; allerdings war aber bei seinem Vortrage mehr diese Entschlossenheit als die That selbst zu loben; nicht blos eine Stelle des Werkes liess die sonstige Gewissenhaftigkeit des Ausführenden vermissen. Wenig oder eigentlich gar nicht hörte man dagegen dem Spiel unseres tüchtigen ersten Violoncellisten das Unvorbereitete des Auftretens an. Die beiden beliebten Compositionen von S. Bach, Sarabande und Gavotte, fanden den prächtigsten Ausdruck. Die Gesangvorträge unserer Primadonna endlich bestanden in der Wiedergabe von Recitativ und Arie („Questi affetti") mit obligater Clarinette von Spohr und der Scene mit obligater Flöte aus Händel's „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato". Erfreulicher als die Wahl der Compositionen und die vocale Ausführung fanden wir die Gelegenheit, die Meister von Clarinette und Flöte, die HH. Landgraf und Barge, in längerem Solospiel zu hören. Besonders in Hrn. Barge besitzen wir einen ebenso geradezu unvergleichlichen wie bescheidenen Künstler seines Instrumentes. An Frau Peschka's Gesang haben wir weder Fort-

noch Rückschritte bemerken können. — Die geehrte Concertdirection möchten wir schliesslich bitten, die dankenswerthe Einrichtung, welche nur während der Pausen den Eintritt in den Saal gestattet, auch auf die Gallerien strenge Anwendung finden zu lassen. — —.

**Helsingfors.** Unsere musikalische Saison verspricht lebhaft zu werden: drei Concerte innerhalb einer Woche will in unserem hohen Norden schon etwas sagen. Den Anfang machte Frl. Alie Lindberg, welche am Montag den 16. Sept. durch ein Concert im Solennitäts-Saale der Universität in erfreulicher Weise Zeugniss ablegte von den Fortschritten, welche die begabte Künstlerin während des verflossenen Jahres wiederum gemacht. Das Programm enthielt zwei Beethoven'sche Sonaten, in Es dur (Op. 29) und die mit Violine in F dur, ausserdem Stücke von Schumann, Chopin, Field, Padre Martini und Liszt. Konnte man sich mit der Darstellung der Beethoven'schen Es dur-Sonate nicht überall einverstanden erklären (Frl. Lindberg's Stärke liegt vorerst nicht im Vortrage Beethoven's), so entschädigte uns der Vortrag der übrigen Stücke dafür in hohem Grade: Poesie in der Auffassung, ein prachtvoll weicher, stets edler, nuancirungsfähiger Anschlag und vollkommene Beherrschung des Technischen zeichnen Frl. Lindberg's Spiel aus. Dass die Concertgeberin die Liszt'sche Rhapsodie (No. 6) am Schluss des reichen Programms mit noch fast männlicher Kraft auszuführen im Stande war, zeugt von erstaunlicher Ausdauer. — Eine sehr angenehme Bekanntschaft war uns Hr. E. Duncker. Vor einem Jahre noch Student, erregte seine sonore Baritonstimme Aufmerksamkeit, und auf den Rath Sachverständiger gab er sich während des verflossenen Winters unter der Leitung Lamperti's in Mailand ernsten Gesangstudien hin. Nach kaum neun Monaten kehrte Hr. Duncker in die Heimath zurück, um die Resultate seiner Studien dem Publicum unserer Hauptstadt vorzuführen. Sein am 19. Sept. gegebenes Concert rechtfertigte die über Hrn. Duncker gehegten Erwartungen. Hr. Duncker hat unserer Meinung nach ein Capital in der Kehle; seine Stimme ist voll und ausgibig und von edlem Charakter, ermangelt aber natürlicher Weise noch der Biegsamkeit, wie sie erst die Herrschaft über die gesammte Technik gewähren kann. Indessen zeugt schon jetzt sein Vortrag von dramatischer Begabung, und wird dieses vortreffliche Material durch fortgesetzte Studien von den noch anhaftenden Schlacken und Mängeln gereinigt, so darf man dem jungen Sänger eine bedeutende Zukunft voraussagen. Dass Hrn. Duncker's Programm ausschliesslich Werke neuerer Italiener aufwies, darunter solche von sehr zweifelhafter Beschaffenheit, wollen wir ihm diesmal nicht zu hoch anrechnen; auch galt der aufmunternde Beifall, welcher Hrn. Duncker gespendet wurde, weniger den Verdi, Mercadante u. s. w., als vielmehr dem jungen Sänger. — Zwei Tage später gab Hr. Richard Faltin, Musikdirector an hiesiger Universität und Organist an der Nicolaikirche, ein zahlreich besuchtes Orgelconcert. Der Befriedigung, welche dasselbe hinterliess, gibt u. A. der Referent der „Allmänna tidning“ in folgenden Worten Ausdruck: „Hrn. R. Faltin's Orgelconcert am vergangenen Sonnabend hinterliess einen guten und dauernden Eindruck. Das mächtige und imponirende Instrument, welches beim Zuhörer immer eine höhere Stimmung hervorruft und ihn mehr als gewöhnlich empfänglich macht für die Schönheiten des Tongedichtes, wurde von Hrn. Faltin mit meisterhafter Kunstfertigkeit und einem Geschmack behandelt, welcher zu gleicher Zeit den gründlich gebildeten Musiker und den inspirirten Künstler verrieth. Bach's grosses Es dur-Präludium nebst Fuge gab dem Concertgeber Gelegenheit, seine tiefe Auffassung von der alten Kirchenmusik und sein überlegenes Talent, seinem Spiele den rechten Geist, den prägnanten Ausdruck zu verleihen, an den Tag zu legen. — Unsere treffliche Sängerin Frl. Mechelin sang die Kirchenarie von Stradella und die Arie „Jerusalem“ aus „Paulus“ von Mendelssohn würdig und einfach, mit einer Stimme, so rein, dass sie den Sinn zur schönsten Harmonie stimmte. Unterstützt wurde der Concertgeber ausserdem durch Hrn. Duncker (Arie aus „Elias“: „Herr Gott Abraham's“) und Hrn. Waldhornisten Schliephack („Air“ von Bach, transscribirt für Horn). — In Aussicht steht ein Concert unserer begabten Sängerin Frl. Ida Basilico, welche den Sommer in ihrer Heimath zubrachte und jetzt vor der Reise nach Stockholm, wo dieselbe am k. Theater engagirt ist, einige Tage hier weilt. Darüber nächstens. T.

## Concertumschau.

**Berlin.** 1. Symphonieconcert des Concerthausorchesters (unter Leitung des Hrn. Wüerst): Ouverturen zur „Zauberflöte“ von Mozart und zu „Jessonda“ von Spohr, Symphonien in A moll von Mendelssohn und in H moll von Schubert, Variationen („Gott erhalte Franz den Kaiser“) von J. Haydn. — 1. Symphoniesoirée der k. Capelle: Symphonien in Es dur von Mozart und in A dur von Mendelssohn, Ouverture zur „Vestalin“ von Spontini, Variationen aus Lachner's D moll-Suite.

**Breslau.** Concerte der Lüstner'schen Capelle am 27. Sept. und 1. Octbr.: 6. Symphonie von Beethoven, Ouverture, Scherzo und Finale, sowie Ouverture zur „Braut von Messina“ von Schumann, „Loreley“-Vorspiel von M. Bruch.

**Dessau.** Am 29. Sept. vom Capellmeister Thiele geleitete Aufführung von Mendelssohn's „Paulus“ durch die Singakademie. Solisten: Frau Hardtitz, Frl. M. Grunow, Frl. Rösler, Frl. West (letztere Beide als verheissungsvolle Novizen bezeichnet), die HH. Speith, Föppel, Müller und John (aus Halle). Mehr als die Leistungen des Orchesters befriedigten die des Chores.

**Elberfeld.** Symphonieconcert zum Benefiz der Langenbach'schen Capelle am 5. Octbr.: Ouverturen zu „Leonore“ von Beethoven und „Faust“ von Wagner, Arien von Mozart und Weber (Frau Taddel), „Die Weihe der Töne“, Symphonie von Spohr, „Wallenstein's Lager“, 3. Satz aus „Wallenstein“ von Rheinberger, Marsch aus „Der Vehmrichter“ von Raif etc.

**Leipzig.** Am 5. Octbr. von der Bilse'schen Capelle veranstalteter Wagner-Abend: Ouverturen resp. Vorspiele zu „Rienzi“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“, „Faust“, Kaiser-Marsch, „Tannhäuser“-Marsch etc. — 2. Gewandhausconcert: Sinfonia eroica von Beethoven, „Hebriden“-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge des Hrn. Adams aus Wien, Violinvorträge des Hrn. H. Müller aus Dresden.

**Lübeck.** Am 25. Sept. Concert des St. Marienchors unter Leitung des Hrn. Jimmerthal: Requiem von N. Jomelli und Psalm 42 von Mendelssohn. Solisten: Frl. G. v. Gresaui (Sopran), Frl. Weissbrot (Alt), Hr. Otto (Tenor), Hr. Cohn (Bass).

**München.** Concert des Hrn. H. v. Bülow am 8. Octbr.: Chromatische Phantasie und Fuge, sowie Suite in F dur von J. S. Bach, F dur-Sonate von Mozart, Variationen und Fuge Op. 35 von Beethoven, Ballade aus Op. 10 und Scherzo Op. 4 von J. Brahms, Phantasie und Fuge Op. 24 von F. Gernsheim, Walzer von Schubert-Liszt.

**Urach.** Am 21. Sept. von Hrn. Zwissler geleitetes Kirchenconcert des Seminar-Chorgesangvereins: Chöre von M. Prätorius, J. Eccard, Mozart, F. Schneider und Cherubini, Duett („All mein Begehren“) von Marcello, Arien von Händel und Stradella, Baritonsolo aus Psalm 30 von E. F. Richter, „Herzliebster Jesu“ von J. W. Frank, Adagio für 2 Violinen und Orgel von Corelli, Adagio für Violine mit Orgel von C. A. Fischer, Orgel- und Violoncellsoli.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Altenburg.** Zur Eröffnung des Hoftheaters am 1. d. M. gab man Lortzing's „Undine“. — **Berlin.** Das bereits mehrfach erwähnte Gastspiel des Hrn. Schott von der Münchener Hofoper nahm am 4. d. M. im Opernhause mit dem „Freischütz“ seinen Anfang; der Gast sang den Max. Tags darauf sang Hr

Sachse nochmals den Dickson in der „Weissen Dame". Im Réunion-Theater debutirte am 4. d. M. Frl. Henneberg als Marie in „Czaar und Zimmermann". Die Nachricht von dem neuentdeckten Wundertenor wird neuerdings dementirt und auf ein resultatloses Probesingen eines Hrn. Marel zurückgeführt. — **Bern.** Die Direction des Stadttheaters hat auch für diesen Winter wieder der Capellmeister Freund angetreten. Derselbe hat zugleich durch Engagement der Sängerinnen Frl. Chüden, Basta, Lehnau, Hartmann, Frau Orth und der HH. Wagner, Fritsch, Bachmann, Dosse, Kunhardt, Waltzer, Oeser, Kayser für ein zahlreiches Solistenpersonal Sorge getragen, dagegen besteht der Chor nur aus 20 Köpfen. — **Brünn.** Während des Monats December wird die Pollini'sche Operntruppe eine Reihe von Vorstellungen hier geben. — **Cöln.** Hr. Alexi von der Deutschen Oper zu Rotterdam gastirte am 6. d. M. als Wilhelm Tell. Frl. Gungl ist als jugendlich dramatische Sängerin an unsere Oper engagirt worden. — **Dresden.** Frl. Orgeni sang am 4. d. M. nochmals die Lucia von Lammermoor. In der in den nächsten Tagen neueinstudirt in Scene gehenden Oper „Die Krondiamanten" wird die Gastin die Partie der Theophila übernehmen. — **Hannover.** Gelegentlich der letzten „Lohengrin"-Aufführung gastirte hier Frl. Preiss vom herzogl. Hoftheater zu Braunschweig als Ortrud. — **Leipzig.** Der k. k. oesterreich. Hofopernsänger Hr. Adams wird sein hiesiges erfolgreiches Gastspiel noch bis zum 15. d. M. fortsetzen und — wie verlautet — auch im 2. Gewandhausconcerte auftreten. Ferner gastirte in der vergangenen Woche im Stadttheater mehrmals Frl. Pappenheim von der Mannheimer Hofoper. — **Nürnberg.** Am 1. d. M. debutirte im Stadttheater Frl. B. Emmerling von hier als Nancy in der „Martha". Zwei Tage später führte sich Hr. Himmer vom Hoftheater zu Carlsruhe beim hiesigen Publicum als Fernando in Donizetti's „Favoritin" ein. — **Pest.** Frau Adeline Patti wird demnächst hier an drei Abenden auftreten. — **St. Peterburg.** Frau Nilsson, welche auf besonderen Wunsch des Kaisers von Merelli engagirt wurde, wird ihre hiesige Thätigkeit am 26. d. M. als Ophelia in Thomas' „Hamlet" beginnen und sodann noch in den Opern „Faust", „Lucia", „Troubadour", „Traviata" und „Othello" auftreten. — **Weimar.** Frl. Amann aus Bremen setzte ihr hiesiges Gastspiel am 6. d. M. als Recha in Halévy's „Jüdin" fort. — **Wien.** Am 6. d. M. trat Hr. Niemann als Lohengrin auf; vorher (am 1. d. M.) hatte er nochmals seine Darstellung des Rienzi wiederholt. Frl. Schröder vom Stuttgarter Hoftheater begann ihr hiesiges Gastspiel am 3. d. M. als Margarethe von Valois.

## Opernübersicht.

(Vom 28. bis 30. September.)

**Leipzig.** Stadtth.: 28. Hugenotten; 29. Undine. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 28. Hermione; 30. Oberon. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 29. u. 30. Reise nach China (Bazin). — — **Bremen.** Stadtth.: 29. Czaar und Zimmermann. — **Chemnitz.** Stadtth.: 29. Martha. — **Cöln.** Stadtth.: 29. Hugenotten. — **Darmstadt.** Grossherzogl. Hofth.: 29. Robert der Teufel. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 28. Schwarzer Domino; 30. Troubadour. — **Elberfeld.** Stadtth.: 30. Troubadour. — **Hamburg.** Stadtth.: 28. Waffenschmied; 29. Krondiamanten; 30. Stumme von Portici. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 30. Lohengrin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 29. Stumme von Portici; 30. Loreley (Opernfragment von Mendelssohn). — **München.** Königl. Hofth.: 28. Waffenschmied; 29. Tannhäuser; 30. Barbier von Sevilla. — **Nürnberg.** Stadtth.: 29. Jüdin. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 28. Jüdin; 30. Teufels Antheil. Novoměstské divadlo: 28. Zakléty princ (Hřímalý); 29. Sněhulák („La boule de neige" von Offenbach); 30. Bandité (Offenbach). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 29. Freischütz. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 29. Hugenotten. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 28. Tannhäuser; 29. Lucrezia Borgia. Theater an der Wien: 28., 29. u. 30. Schwarzer Corsar (Offenbach).

## Rückblick.

Im Laufe des Monats September waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 47 Vorstellungen mit 15, Wagner in 26 V. m. 4, Meyerbeer in 22 V. m. 4, Auber in 20 V. m. 7, Weber in 18 V. m. 2, Lortzing in 16 V. m. 3, Suppé in 15 V. m. 4, Mozart in 11 V. m. 4, Verdi in 11 V. m. 2, Gounod in 11 V. m. 1, Donizetti in 9 V. m. 3, Boieldieu in 9 V. m. 2, Flotow, Halévy und Rossini in je 8 V. m. je 2, Bazin und Hopp in je 8 V. m. je 1, Thomas in 5 V. m. 2, Beethoven und M. Wolf in je 5 m. je 1, Adam und L. Gellert in je 4 V. m. je 1, Kreutzer, Nicolai und Strauss in je 3 V. m. je 1, Marschner in 2 V. m. 2 verschiedenen Werken, Bellini, Brandl, Bruch und Hřímalý in je 2 V. m. je einem Werke und Balfe, Doppler, Gluck, v. Holstein, Fr. Lachner, Maillart, Mendelssohn und G. v. Zaytz je einmal vertreten.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 5. October.)

**Leipzig.** Stadtth.: 1. Regimentstochter; 2. Tannhäuser; 4. Afrikanerin. — **Augsburg.** Stadtth.: 1. Freischütz; 3. Lucia von Lammermoor. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 2. Feensee; 4. Freischütz; 5. Weisse Dame. Réunionth.: 2. Freischütz; 4. Czaar und Zimmermann. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1. Grossherzogin von Gerolstein; 5. Schmuggler (Offenbach), Erwachen des Löwen (Brandl). — **Bremen.** Stadtth.: 1. Don Juan; 4. Lustige Weiber von Windsor. — **Breslau.** Stadtth.: 2. Hugenotten; 4. Fidelio. Lobe-Th.: 3. Grossherzogin von Gerolstein. — **Chemnitz.** Stadtth.: 4. Freischütz. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Rienzi; 4. Lucia von Lammermoor. — **Elberfeld.** Stadtth.: 3. Martha. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 2. Jüdin; 4. Undine. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Lohengrin; 2. Regimentstochter; 3. u. 5. Prinzessin von Trebisonde; 4. Jüdin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Die beiden Schützen; 3. Lucia von Lammermoor. — **Magdeburg.** Stadtth.: 1. Undine; 4. Martha. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 2. Postillon von Lonjumeau. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 1. Weisse Dame; 2. Freischütz; 4. Wilhelm Tell. — **Nürnberg.** Stadtth.: 1. Martha; 3. Favoritin. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 2. Wilhelm Tell; 4. Alessandro Stradella. Král. zemské české divadlo v Praze: 3. Blesk (Halévy); 5. Kryspin a Kmotra (Smetana). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 3. Figaro's Hochzeit. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 3. Postillon von Lonjumeau. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 1. Rienzi; 2. Waffenschmied; 3. Hugenotten; 4. Romeo und Julie (Gounod); 5. Lohengrin. Carl-Th.: 1. Pariser Leben; 3. Leichte Cavallerie. Theater an der Wien: 1, 2., 3., 4. u. 5. Der schwarze Corsar. Strampfer-Th.: 4. Ente mit drei Schnäbeln (Jonas); 5. Fäustling und Margarethl. — **Würzburg.** Stadtth.: 2. Lucia von Lammermoor; 5 Don Juan.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 5. Oct.: „Richte mich, Gott" von Mendelssohn; Orgelfuge in Amoll von E. F. Richter; „Bleibe Herr" von demselben. Nicolaikirche am 6. Oct.: „Sanctus" von M. Hauptmann. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 28. Sept.: „Zu dir heb ich mein Gemüthe" von Goudimel; „Ich weiss es, Herr, du wirst mich nie" von M. Hauptmann. — **Dresden.** Frauenkirche am 5. Oct.: Phantasie und Fuge in Ddur für Orgel von C. F. Pitsch; „Herr, Herr, wir danken dir", Motette von F. Möhring; „Befiehl du deine Wege", Choralvorspiel von M. G. Fischer; „Es ist so still geworden", geistliches Abendlied von Fr. Lachner. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 6. Oct.: Mariazeller Messe von J. Haydn mit Einlagen von

J. Weigl. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 6. Oct.: Messe von Drobisch mit Einlagen von Kempter und Weiss. Dominicanerkirche am 6. Oct.: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von Cherubini und Gänsbacher. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 6. Oct.: Messe in G von Fr. Krenn mit Einlagen von Kristinus, Preindl und Kreun. Pfarrkirche in der Alservorstadt am 6. Oct.: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von Ant. Richter und Eder.

## Aufgeführte Novitäten.

Raff (J.), „Waldsymphonie". (Leipzig, Concert der Bilse'schen Capelle.)

Rheinberger (J.), „Wallenstein's Lager". 3. Satz aus der Symphonie „Wallenstein". (Elberfeld, Beneficeoncert der Langenbach'schen Capelle.)

— — Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben". (Mühlhausen, 1. Ressourceconcert.)

Todt (A.), Symphonische Phantasie für Orgel mit Orchester. (Stettin, Geistliche Musikaufführung unter des Autors Leitung.)

Wagner (R.), Eine Faust-Ouverture. (Elberfeld, Beneficeoncert der Langenbach'schen Capelle. Leipzig, Wagner-Abend der Bilse'schen Capelle.)

— — Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und Kaiser-Marsch. (Leipzig, Wagner-Abend der Bilse'schen Capelle.)

## Journalschau.

Echo No. 40. Ein Altmeister mit Zopf und Taktstock. — Kunstnachrichten. — Beilage: Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 39. Tant de bruit pour une omelette. Von H. Dorn. — Berichte (u. A. einer über das Musikfest in Magdeburg) und Notizen.

— — No. 40. Aufruf an die Herren Tonkünstler. (Die Publication älterer Musikwerke durch die Gesellschaft für Musikforschung betr.) — Zweiter Dialog über R. Wagner's Schriften und Dichtungen. Von A. Kalischer. — Aus dem Tagebuche eines Recensenten. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 41. Das Waldhorn. Eine kunstgeschichtliche Studie von J. Rühlmann. 2. Abtheilung. — Besprechungen (Compositionen von J. Zellner [Op. 9 und 11], S. Bachrich [Op. 7], W. Speidel [Op. 46] und J. Stockhausen [4 Gesänge]). — Berichte und Notizen.

### Musikalische Kannegiesserei.

Kölnische Zeitung No. 278 unter dem Zeichen des Posthorns (Dr. Mohr) bei Besprechung der G. Dullo'schen sogen. Aufklärung über Wagner's „Nibelungen"-Trilogie:

„Der Text des „Nibelungen-Ringes" enthält in der That ästhetische und sittliche Scheusslichkeiten, die nur in dem sinnverwirrenden Bombast der Wagner'schen Diction und seiner scenischen Phantasmagorie einem anständigen Publicum vorgetischt werden können" etc. etc.

National-Zeitung No. 460 in einem „Wagneriana" betitelten Aufsatz:

„Man prüfe doch einmal die Wagner'schen Opern auf ihren eigentlichen Tongehalt, streife ihnen den Text, den scenischen Glanz, ihr gleissendes Instrumentalgewand ab und sehe zu, ob viel mehr übrig bleibt als ein zusammenhangsloses Gemisch theils höchst unbedeutender, theils sehr widerwärtiger Einzelnheiten" etc.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die von Ladegast im Wiener Musikvereinssaale aufgestellte Orgel wird von den „Bl. f. Th., M. u. K." als das „vollendetste Meisterwerk neuerer Orgelbaukunst" bezeichnet und soll dem grösseren Publicum in einem eigens zu diesem Zwecke Ende dieses Mts. zu veranstaltenden Concerte vorgeführt werden.

* „Echo" muss rechten Mangel an Stoff leiden. Es bietet nämlich in einer der letzten seiner Nummern einen Bericht, der das bereits im vor. J. in Essen stattgefundene 25jährige Jubiläum des dortigen Männergesangvereins in baldige Aussicht stellt. „Echo" sollte am allerwenigsten vor anderen Thüren kehren wollen!

* Joachim Raff hat soeben eine neue Symphonie (No. 5) beendet, deren Titel „Leonore" ist.

* Die Bilse'sche Capelle liess sich in den beiden letzten Wochen unter grosser Theilnahme des Publicums in den Sälen des Hôtel de Pologne zu Leipzig hören und veranstaltete auch je einen Wagner- und Beethoven-Abend. Zum weiteren Verdienst ist ihr die erste Leipziger Aufführung von Raff's „Waldsymphonie" anzurechnen. — Hr. Bilse hat übrigens während seines Aufenthaltes in Leipzig bereits den 30. Jahrestag seiner Dirigentenwirksamkeit gefeiert.

* Im Laufe dieses Winters wird Wagner's „Tannhäuser" im Théâtre de la Monnaie zu Brüssel in Scene gehen.

* Das neuerbaute Stadttheater zu Breslau wurde am 1. Oct. mit Schiller's „Wilhelm Tell" (Musik von B. A. Weber) eröffnet. Dem Schauspiel gingen Weber's Jubelouverture und ein Prolog von Dr. S. Meyer voran. Als erste Oper im neuen Hause folgten sehr versprechend am 2. d. M. die „Hugenotten".

* Von Ambroise Thomas steht demnächst eine neue fünfactige Oper „Françoise de Rimini" zu erwarten. Das Libretto ging aus der bekannten Fabrik Carré-Barbier hervor. Die deutschen Bühnen werden nichtsdestoweniger auch über dieses neueste Product des französischen Componisten herfallen.

* Hans v. Bülow, welcher vor Kurzem unter grossartigem Erfolg in einem Concert in Baden-Baden spielte, veranstaltete am 8. d. M. in München ein eigenes Concert. Am 12. wird der grosse Künstler wieder in Baden-Baden sein und daselbst ein Festconcert dirigiren. Nach dieser Aufführung wird derselbe eine grössere Kunstreise antreten, welche in München ihren Anfang nimmt. Nach diesen Mittheilungen zu schliessen, scheint die Aufführungswiederholung von „Tristan und Isolde" in Etwas verschoben worden zu sein.

* Zum Capellmeister der Artôt-Padilla'schen (Pollini'schen) Operntruppe ist für die Dauer der dieswinterlichen Rundreise Musikdirector Bossenberger in Wien ernannt worden.

* Das 1. amerikanische Concert Ant. Rubinstein's hat am 23. Sept. in New-York stattgefunden und grossen Erfolg gehabt.

**Auszeichnung.** Hr. Robert Eitner in Berlin ist von der „Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" in Amsterdam zum Ehrenmitglied ernannt worden.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Edvard Grieg, Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Op. 16.

Richard Wagner, An Weber's Grabe. Für Männerchor.

*In Sicht:*

I. Brüll, Concert für Pianoforte mit Orchester.

Franz Ries, Suite für Violine und Clavier.

H. Urban, Dramatische Scene für Violine.

# Kritischer Anhang.

**Franz Mair.** „Germanenzug" (Gedicht von Aug. Silberstein) für Männerchor mit Orchesterbegleitung, 32. Werk. Clavierauszug und Singstimmen 1 Fl. 8 Nkr. (1 Thlr. 5 Sgr.) Wien, C. Haslinger.

Die Dichtung Silberstein's muss, obwohl in ihren einzelnen Momenten der musikalischen Bearbeitung nicht ungünstig, in der vorliegenden Gestalt doch als durchaus uncomponirbar bezeichnet werden, da die Aneinanderreihung erzählender, lyrischer und fast dramatischer Momente in jenem Gedichte den Versuch scheitern lassen muss, auf Grund dieser textlichen Unterlage ein einheitliches, vernunftgemässen Forderungen entsprechendes Musikstück aufzubauen. Mair beging also bei Wahl dieses Gedichtes einen entschiedenen Missgriff, der obenein durch die ausschliessliche Verwendung von Männerstimmen nur noch fühlbarer wird; denn er ward hierdurch gezwungen, die bei den Worten „In Odin's Hallen ist es licht" redend eingeführten Walküren durch Tenoristen und Bassisten (!!) repräsentiren zu lassen. In rein musikalischer Beziehung bietet der „Germanenzug" zwar nichts Neues, hätte aber vermöge der Frische der Motive und der Knappheit der Form eine günstige Wirkung zu erzielen vermocht, wenn dem nicht jener zuvor gerügte Uebelstand entgegenstände. Am Schluss des Stückes (Clavierauszug Seite 9 von dem „Più mosso" an) hätten „Teutonia's Söhne" wohl einen etwas nobleren Gesang anstimmen können. B. . . . u.

---

**V. A. Loos.** Bilder aus Schiller's „Glocke". Sonate für Pianoforte, Op. 9. 1 Thlr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die hier ausgewählten vier Bilder aus Schiller's „Glocke", welche die Liebe zum Vorwurf haben und nach ihrer Reihenfolge in einem gewissen dramatischen Zusammenhange stehen, eignen sich in der That ganz vorzüglich für die Sonatenform, und wir würden sagen, dass der Componist damit einen glücklichen Griff gethan, wenn — er selbst die zu dieser Aufgabe erforderliche technische und charakteristische Reife mitgebracht hätte. Fast alle Themen in dieser Sonate sind zu empfindungslos und sprechen nicht Dasjenige aus, was der poetische Vorwurf verlangt. Auch die Durchführung derselben gestaltet sich nicht von innen heraus, sondern macht den Eindruck einer phrasigen, äusserlich zusammengestellten Schülerarbeit, die sogar bisweilen noch an technischem Ungeschick krankt. Beiläufig finden sich Quarten-, Quinten- und Octavenzusammenklänge im zweistimmigen Satz, die gerade in dieser Fassung hart klingen, z. B. auf Seite 4, Takt 21 bis 23, und noch geschmackloser auf Seite 17, T. 17 bis 23. — Als Formstudie würde diese Sonate auf eine gewisse Anerkennung Anspruch machen dürfen; wenn sie aber als Kunstwerk mit einem solchen charakteristischen Vorwurf vor die Oeffentlichkeit tritt, so muss sie sich schon eine schärfere Kritik gefallen lassen. Oo.

---

**Fr. Werder.** Lehrbuch der italienischen Sprache. (165 Seiten.) Leipzig, J. J. Weber. 1872.

Obgleich für den Musiker oder speciell für den Sänger hinsichtlich der Grammatik das Studium der italienischen Sprache nicht unumgänglich nothwendig ist, so ist doch die vollständige Kenntniss der Aussprache unbestreitbar von jedem gebildeten Musiker zu erwarten. Zur Erlangung derselben sind zwar bereits verschiedene, mehr oder weniger brauchbare Werke vorhanden; von jedem strebsamen Künstler ist aber vorauszusetzen, dass er nicht blos die Buchstaben, sondern auch den Geist derselben verstehen will, woraus nothwendiger Weise eine eingehendere Beschäftigung mit dieser schönen Sprache unwillkürlich folgert, und hierdurch die Erwähnung eines sprachwissenschaftlichen Werkes in einem musikalischen Fachblatte jedenfalls gerechtfertigt erscheint.

Der Verfasser des obengenannten Werkes, Lehrer der italienischen Sprache am Conservatorium der Musik zu Leipzig, gibt mit diesem eine interessante und erschöpfende Bearbeitung des angegebenen Stoffes. Das Buch zerfällt in vier Abtheilungen: Formenlehre mit Hinweis auf Aehnlichkeit mit oder Verschiedenheit von der französischen Sprache, praktische Uebungen, italienisch-französisch-deutsches Wörterbuch (Haupt-, Bei- und Zeitwörter) und eine Auswahl von Aufsätzen neuerer italienischer Schriftsteller. Ausser durch die hier niedergelegten Erfahrungen des Verfassers als Lehrer interessirt dieses Werk des geschätzten Polyglotten umsomehr, als die sprachvergleichende Bearbeitung desselben das Studium des Italienischen in jeder Hinsicht bedeutend erleichtern wird. E. W. S.

---

**Bernh. Kothe.** Handbuch für Organisten. Leipzig, F. E. C. Leuckart (C. Sander).

Diese „Sammlung von Orgelstücken in allen Tonarten zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst, insbesondere auch zur Benutzung in Schullehrerseminarien und Präparandenanstalten" entstand durch das Bedürfniss des Herausgebers nach geeignetem Uebungsmaterial beim Unterrichte resp. nach Stoff zum Auswendiglernen behufs späterer Verwerthung für kirchliche Zwecke. Die Auswahl diesbezüglicher kürzerer, zum grössten Theil achttaktiger Orgelsätze (346 an der Zahl) von den bedeutendsten älteren und vielen neueren Componisten für Orgel ist so getroffen, dass sie für drei Schwierigkeitsgrade verwendbar ist und die betreffenden Tonsätze sind unter drei Stufenfolgen rubricirt, was eine wesentliche Erleichterung beim Unterrichtsgebrauch sein dürfte. Anregend und den einzuschlagenden Weg zur Selbstthätigkeit zeigend sind die vom Herausgeber als Anhang beigegebenen Modulationen von C dur und von A moll nach allen Dur- und Molltonarten. Das ganze, 125 Seiten Quartformat enthaltende Werk zeugt in seiner Anordnung für vortrefflich verwendete praktische Erfahrungen des Herausgebers. Die Ausführung ist bis auf einige Kleinigkeiten eine correcte und die Ausstattung eine schöne.

E. W. S.

---

**Briefkasten.** *L. M.* in *M.* Wir vermitteln keine Engagements. Sie machen nicht üble Ansprüche bei grosser Opferleidigkeit; wir glauben kaum, dass Frl. K. auf Ihren Antrag eingehen wird. — *C. P.* in *R.* Die Gesangsprofessur am hiesigen Conservatorium wird allerdings eine andere Besetzung erfahren; das unglaubliche und von uns gleich von vornherein angezweifelte Gerücht von dem Engagement eines gewissen Professors und Doctors hat sich glücklicherweise nicht bestätigt. Sie dürfen deshalb wegen Ihres Sohnes ruhig sein. — *C. W. R.* in *O.* Wir würden an Ihrer Stelle gleich die Besprechung des eigenen Werkes schicken, statt uns nur über das Recept zu derselben auszulassen. Autoren von Ihrer Qualität beten sich meistens schon hinreichend genug an. — *B.* in *B.* Was geht uns noch der polnische Graf an! Ist er Ehrenmitglied Ihres Vereins, gut! Wir stehen in keinem ähnlichen Verhältniss zu ihm.

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 18. October 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 43.



### Das Wesen des Tragischen und Rich. Wagner's „Tristan und Isolde".

Von **Heinrich Porges**.

(Fortsetzung.)

Es ist also das entscheidende Kennzeichen des tragischen Helden, dass er das Ideal als *sinnliches* Erlebniss sich aneignen will; und dies ist auch der Punct, wo sein Unterschied von dem religiösen Menschen am klarsten hervortritt. Denn für den Letzteren hört die äussere, sinnliche Welt und jeder sinnliche Genuss, ja jede persönliche Glückseligkeit in dem Sinne auf, eine Bedeutung zu besitzen, dass er ihnen als etwas Begehrenswerthem nachstreben würde. Wem nicht der tiefe Sinn des Erlöserwortes: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt!" aufgegangen ist, der kennt noch gar nicht den Zugang zu dem Heiligthum, das dem wahrhaft religiösen Gemüthe sich zu erschliessen vermag. Von dem tragischen Helden lässt sich aber gerade mit vollem Rechte sagen: sein Reich sei eben vor allem Anderen von *dieser* Welt; von der Welt, die ihn als Natur umgibt und die in seinen Mitmenschen ihm gegenübertritt. Und wir würden auch nimmer das Wesen des Tragischen zu erkennen vermögen, wenn wir davon absehen wollten, dass der Schauplatz des tragischen Helden die äussere, wirkliche Welt ist; dass der einzelne Mensch, der sich von seiner Umgebung isolirt, niemals in tragische Verwickelungen gerathen, und wie mit einem Worte nur der *handelnde* Mensch einem tragischen Schicksale verfallen kann.

Was für den religiösen Menschen das ewige Wesen der Welt, das ist für den tragischen Helden die äussere Welt der Erscheinungen; ihr ist er mit allen seinen Sinnen zugewendet. Sie hält ihn zwar nicht in der Weise umschlossen, wie den gewöhnlichen Menschen, der den Trieb nach einem unbedingten Dasein gar nie kennen gelernt; wohl aber sucht er in ihr selbst das ewige Sein zu finden — und zu erringen. Er will, dass das Bewusstsein der Freiheit, das er in seinem Innern als sein unverlierbares Eigenthum entdeckt hat, und alle Fülle des Genusses, zu der Natur und Leben ihn einladen, in *einem* Momente ihn durchdringe. Sein Ziel ist, wie wir schon mehrfach hervorgehoben: höchste Seligkeit; wie der religiöse Mensch, strebt er nach einem Zustande, bei dem jedes Wünschen und Wollen aufhören müsste; aber nicht durch Entsagen jedes Genusses will er hierzu gelangen, nicht durch freiwilliges Aufgeben seiner persönlichen Selbständigkeit will er in das Reich des Friedens eingehen, sondern diese will er behalten und jenen nicht missen und dennoch des höchsten Gutes theilhaftig werden.

Wir haben schon erkannt, wie wir überhaupt nur durch das Selbstbewusstsein zum wahren Wesen der Welt gelangen können, und dies ist wohl das grösste Geheimniss unseres Daseins und das schwierigste Problem für den Denker, dass eben das Selbstbewusstsein es ist, was uns zu ganz selbständigen und ihrer Selbstheit bewussten Wesen macht, wodurch wir einerseits unserer *Verschiedenheit* vom göttlichen Sein inne werden, während wir andererseits den *Zugang* zu ihm doch nur durch es gewinnen können. Wir wissen aber

bereits, wie das Erlebniss beschaffen sein muss, durch das wir diesen unlöslich scheinenden Zwiespalt zu heben vermögen. Nur wenn wir mit der in uns lebenden Freiheit die That vollziehen, diese Freiheit selbst aufzugeben, wird, wie wir gesagt haben, die endliche Seite unseres Wesens an der Wurzel vernichtet und bricht das göttliche Leben von selbst in uns durch. An die Stelle des uns beschränkenden, individuellen Selbstbewusstseins tritt das uns erst ganz frei machende Gottesbewusstsein; durch das Aufgeben der Freiheit durch Freiheit (wie einer unserer grössten, aber wenig verstandenen Denker, nämlich Fichte, mit treffender Bestimmtheit es ausdrückt) kommen wir eben zur Seligkeit.

Gleichwie aber der religiöse Mensch sein Selbstbewusstsein zum Gottesbewusstsein zu vertiefen sucht, wie in seinem Innern an die Stelle jedes nur auf das Vergängliche gerichteten Verlangens das Gefühl der Liebe zum Ewigen tritt, so strebt wiederum der tragische Held darnach, sein Selbstgefühl zum Allgefühl zu steigern und sein Selbstbewusstsein zum Weltbewusstsein zu erweitern. Dadurch führt er eben selbst seinen schliesslich erfolgenden Untergang herbei; und dies macht ihn zu einem tragischen, weil das ewige, göttliche Sein, vor dem der religiöse Mensch sich freiwillig beugt, gezwungen wird, dem einzelnen Menschen als ihn vernichtendes Schicksal entgegenzutreten. Mit einer Nothwendigkeit, wie wir sonst nur in dem Walten der äusseren Natur als ausnahmslos herrschend erkennen, tritt der ungeheure Rückschlag ein, der dem vermessenen Sterblichen ein ihn zerschmetterndes: Bis hieher und nicht weiter! zuruft. In dem tragischen Kunstwerke werden die den einzelnen Menschen umgebenden übrigen Menschen, oder, was nicht selten der Fall ist, er selbst zum Vollstrecker des tragischen Schicksals. Und hier erschliesst sich uns eine Erkenntniss, die uns den tiefsten Einblick in das wahre Wesen der Welt eröffnet, dass nämlich am Ausgange einer jeden Tragödie der tragische Held mit oder gegen seinen Willen zu derselben Vernichtung der blos individuellen Seite seiner Persönlichkeit gezwungen wird, durch deren freiwilliges Aufgeben der religiöse Mensch den Zugang zum Göttlichen sich erschlossen hat.

(Fortsetzung folgt.)

# Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Was nun die musikalische Composition Josef Huber's anbelangt, so haben wir näher zu untersuchen: a) des Autors musikalische Begabung überhaupt und dramatisch-musikalische Befähigung insbesondere; b) die Manier seiner musik-dramatischen Composition.

*Ad* a) springt uns sofort ein entschiedenes und bedeutendes musikalisches Talent in die Augen. Ueberall fühlen wir den Pulsschlag gesunder, warmer und edler Empfindung. Dabei verräth aber vorliegende Partitur im Allgemeinen mehr den Lyriker, als den Dramatiker. Jene Gewalt der Contraste, welche allein so weitgestreckte, inhaltschwere Formen, als sie das musikalische Drama aufweist, vollständig zu beherrschen vermag, scheint unserem Autor nicht gegeben. Seine Rhythmik hat wenig von der Mannichfaltigkeit und aufwirbelnden Macht eines Richard Wagner, vielmehr ist sie etwas einförmig und in entscheidenden Momenten mitunter auffallend zahm.

Ebenso hält sich Josef Huber's Harmonie zwar durchaus correct und nobel, allein für einen hoch leidenschaftlichen Inhalt, wie den des Lohmann'schen Dramas, wohl allzu prude reservirt. Wir sind eben durch R. Wagner an die umfassendste, wir möchten sagen, rücksichtsloseste Harmonie gewöhnt worden und können uns im Drama schlechterdings schwer in eine blässere, mehr an die älteren Vorbilder (z. B. Gluck) anknüpfende finden. Hervorstechend originelle Züge haben wir hier nicht finden können; wo Huber einen freieren, kühneren Anlauf wagt, geschieht es nur, um sich ganz in Meister Wagner's Arme zu werfen. Gewisse Wendungen aus „Lohengrin" und besonders „Tristan und Isolde" (welches Werk Huber überhaupt auf das Gründlichste studirt hat) wiederholen sich fast wörtlich.

Endlich erscheint des Componisten Melodie, durch die kritische Lupe betrachtet, als eine nicht eigentlich ursprüngliche, sondern mehr abgeleitete, in der „Rose vom Libanon" grösstentheils recht eigentlich als Ableger der Wagner'schen (besonders wo sie selbständig und zusammenhängend auftritt, z. B. in allen Orchesternachspielen).

Das war gerade bei einem ernst strebenden musikalischen Dramatiker schwer zu vermeiden, und wir wären die Letzten, die dem Componisten *) daraus einen Vorwurf machen wollten. Im musikalischen Drama

*) Gerade wie der echte Symphoniker der letzten 30-40 Jahre und selbst noch jetzt nicht leicht Beethoven'schen Wendungen entrathen kann. Man denke z. B. an Schumann.

handelt es sich in erster Linie darum, wahr, nicht neu zu sein. Das hat schon Gluck erkannt und überraschend bethätigt, indem er ohne Bedenken Stellen seiner früheren Opern, ja selbst aus Werken anderer Componisten in seine späteren Arbeiten aufnahm, wenn er sich hier desselben richtigen musikalischen Ausdruckes versah, wie dort.

Allerdings ist das Ausdrucksvermögen der Musik durch Gluck's Nachfolger geradezu incommensurabel gesteigert worden. Da wir gewohnt sind, diesfalls an die Musik (und speciell die dramatische) die höchsten Anforderungen zu stellen, so nutzt sich begreiflich jedes neu gewonnene Ausdrucksmittel, wenn es ein Tonsetzer von einem anderen übernimmt, unglaublich schnell ab. Mit Constatirung dieser Thatsache haben wir zugleich unser Bedenken über Huber's allzu offenkundige Nachfolge Wagner's ausgesprochen; nicht ob der um dies oder jenes geringeren musikalischen Originalität an sich, als vielmehr, weil wir das von fremden Vorbildern Uebernommene, als nicht aus dem eigenen Inneren Geschöpfte, weniger empfunden und daher auch weniger wahr finden, und uns die unmittelbar überzeugende Wahrheit des Ausdrucks über Alles geht. Wie gesagt, nur ein Bedenken, durchaus kein Vorwurf sei mit Vorstehendem ausgesprochen. Es könnte auch ganz gut sein, dass eine besonders feurige und durchgeistigte Darstellung, die uns immer als das letzte Kriterium des musikalischen Dramas erscheint, eben dieses Bedenken auf ein Minimum reduciren würde. — — —

(Fortsetzung folgt.)

---

**Joachim Raff.** Viertes grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 158. 4 Thlr. 10 Ngr. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz.

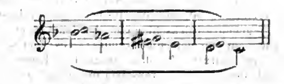
(Schluss.)

Trug der erste Satz vorwiegend den Charakter ruhiger Heiterkeit, so führt uns der Componist dagegen in dem nun folgenden Scherzo (*Allegro assai*, Dmoll, 6/4) in phantastischere Regionen. Das erste Thema






packt uns mit unheimlicher, fast dämonischer Gewalt. Von eigenthümlicher Wirkung ist namentlich das grelle Aufblitzen der Clavierfigur in Takt 11 u. ff. und den Parallelstellen. Gegen den Schluss nimmt der Theil einen fast wilden Charakter an. (Man achte namentlich auf die aus 4 a. gebildete *crescendo*-Stelle Seite 26, Takt 13—17, und den dann sich polternd in die Tiefe stürzenden, auf 4 b. basirten Gang, dessen für den ersten Augenblick befremdliche Harmonik sich auf etwa folgende Grundlage



zurückführen liesse.) — Da plötzlich ist es, als wolle die Seele sich losringen von dem tollen Treiben (man sehe die sich aufwärtsschwingende Violinfigur in den letzten beiden Takten vor dem Doppelstrich) und ihre ganze Gluth in heiligen Liebesdrang athmenden Tönen ausströmen. Der Eintritt der neuen Tonart dieses Abschnittes (As dur) wirkt nach der vorerwähnten, sich polternd in die Tiefe stürzenden Figur und dem dann durch zwei Takte liegenden Secundaccord auf *b* höchst überraschend und versetzt uns wie mit einem Zauberschlage in eine andere Region. Bald aber werden die trauten Bilder durch den höhnend dazwischentretenden Anklang an das 1. Thema (Seite 28, Takt 11 u. ff.) verscheucht. Nach einer unerwarteten, schnellen Rückwendung in die Haupttonart (D moll) treten nun noch einmal die ersten vier Takte des ersten Themas in unveränderter Gestalt auf und gehen darauf in eine stark modulirende Durchführung über, welche ihre Materialien aus 4 a. b. und c. und jener grell aufblitzenden Clavierfigur entnimmt und den früher angedeuteten Charakter des 1. Themas noch schärfer herausbildet. Die Harmonik dieses Durchführungsabschnittes ist zum Theil sehr herb, stets aber charakteristisch. Eine der bedeutsam-

sten Stellen in dieser Beziehung ist jedenfalls die chromatisch aufwärtsrückende Sextaccordfortschreitung, zu welcher die Mittelstimmen hartnäckig ihre Octave $\left.\begin{matrix}a\\a\end{matrix}\right\}$ aushalten. — Wiederum wird (Seite 31) der tolle Spuk plötzlich unterbrochen: ruhig und mild, gleich einem aus weiter Ferne herüberhallenden Gesang, muthet uns dieser Mittelsatz (B dur) an,

5.




der, bald stärker und stärker anschwellend, plötzlich wieder leise verhallt. Nachdem dieses Anwachsen und plötzliche Verhallen sich (Seite 32) noch einmal (hier anders instrumentirt) wiederholt hat, trübt sich von Neuem (Buchstabe D) der Horizont, und, von einer wild auf- und abjagenden Begleitungsfigur umspielt, erklingt gleich einer finsteren Drohung das Hauptthema (4). Von hier an werden die ersten beiden Theile (D moll, As dur) mit geringen Veränderungen wiederholt und gehen nach einer abermals unerwartet schnellen Rückwendung nach D moll (Seite 36) in eine Coda über. In dieser gewinnt nun eine aus dem ersten Theil entnommene flimmernde Clavierfigur die Oberhand. Leise in der Tiefe beginnend, bald aber zum Fortissimo anwachsend, jagt dieselbe in unheimlicher Hast auf und nieder, anfangs von dem sich wie ohnmächtig aufbäumenden ersten Thema, dann von gehaltenen Accorden begleitet; dann schnell in sich zusammensinkend, wird sie von einem Anklang an das Hauptthema (4 a.) unterbrochen, welcher uns wie schmerzerpresstes Stöhnen berührt:







Da leuchtet noch einmal jene Clavierfigur auf, um sich alsbald im leisesten Pianissimo, einem Brillantfeuerwerk gleich, wie in Nichts aufzulösen.

Ueberblicken wir nun nochmals den ganzen Bau dieses Scherzos (nach meinem Dafürhalten der musikalisch werthvollste Satz des Trios), so erkennen wir, dass neben dem ziemlich knapp gehaltenen Hauptsatz noch **zwei** selbständige Triosätze auftreten, und dass die Gliederung des ganzen Scherzos sich etwa auf folgendes interessante Schema zurückführen liesse:

I. { a. Hauptsatz (D moll etc.).
  b. Trio I (As dur).
II. Durcharbeitung von Ia. (stark modulirend).
III. Trio II (B dur — Modulation — B dur).
IV. Wiederholung von I. und II. (ohne Transposition in andere Tonarten).
V. Coda (D moll).

Der dritte, dem vorhergehenden an Werth kaum nachstehende Satz (*Andante quasi Larghetto,* Fis moll, $\frac{6}{8}$) hat zu seinem Hauptthema einen tiefe Wehmuth athmenden Gesang,

6.



dessen trübe Melodik stark an slavische Volksweisen erinnert. Nachdem das Violoncell dieses Thema vollständig vorgetragen und in der Haupttonart zum Abschluss gebracht hat, wiederholt die Violine dasselbe noch einmal, nun aber mit einer Schlusswendung nach A moll. Darauf tritt ein zweites (sechstaktiges) Thema (A dur) ein,




welches nach den vorangehenden schmerzlichen Klagen wunderbar beruhigend auf uns einwirkt. Nach einer bedeutsamen (auf 7. basirten) Steigerung tritt nun von Neuem das Hauptthema (6.) auf, und zwar diesmal vom Clavier in reicherem Gewande vorgeführt. Der hier in einen Halbschluss auf der Dominante abgeschwächte letzte Takt des Themas leitet nun in ein drittes Motiv über:




Anfangs sehr zart gehalten, nimmt dieses später (man sehe das grosse, den eigentlichen Gipfelpunct des Satzes bildende *crescendo*, Seite 45) einen immer innigeren, fast leidenschaftlich glühenden Ausdruck an. Doch erweist sich dieser Aufschwung als von nur kurzer Dauer: bald gewinnt jene trüb-melancholische Stimmung des Anfangs wieder die Oberhand. Abermals intonirt das Violoncell das erste Thema (nun wieder in seiner Originalgestalt), während das Clavier (bald auch die Violine) mit weich- und volltönenden accordischen Gängen die Melodie umwogt. Hieran schliesst sich (Seite 48, Buchstabe H) eine Coda, in welcher die Streichinstrumente nochmals Andeutungen der ersten beiden Themen (6. und 7.) bringen, während in der Clavierstimme eine ruhige Harmoniefortschreitung sich zwischen einem durch 4 resp. 3 Octaven festgehaltenen Orgelpunct auf der Tonica,




später auf der Tonica und Dominante:




stufenweise abwärtssenkt. In den letzten sieben Takten erhält die Stimmung eine fast religiöse Weihe.

Auch in diesem dritten Satz sind die Themen sorgsam gegen einander abgewogen. Das Hauptthema (6.) zieht sich, einem rothen Faden gleich, durch den ganzen Satz und bestimmt den Grundcharakter desselben. Die beiden Nebenthemen (7. und 8.) sind unter sich und gegen das Hauptmotiv genügend contrastirend, um, trotz allen Hinweisens auf dasselbe, doch nicht mit ihm zu verschwimmen. Alle drei aber gelangen erst durch ihre Wechselwirkung zu voller Bedeutung und geben gerade hierdurch dem Satz seine streng einheitliche Haltung.

Der vierte und letzte, in ziemlich frei behandelter Rondoform gehaltene Satz (*Allegro*, $^2/_4$ $^6/_8$) scheint mir der schwächste von allen. Es ist Raff nicht gelungen, den drei diesem Finale zu Grunde gelegten Themen innere Beziehungen abzugewinnen. Weder ein planvoll absichtliches Gegenüberstellen der stark contrastirenden Motive (wie im zweiten Satze), noch auch ein allmäh-

liches Sich-Herausbilden der einzelnen Stimmungsmomente (wie im ersten und dritten Satze) lassen sich in dem Finale nachweisen; der mehrfache Stimmungswechsel ist und bleibt hier ein zufällig-willkürlicher. Selbst wenn Humor die Saiten stimmt (und er ist die treibende Kraft dieses Rondos), dürfen die Kreuz- und Quersprünge nicht der Art sein, dass es der Phantasie des Empfangenden unmöglich wird, zu folgen und die die einzelnen festen Puncte trennenden Klüfte durch verbindende Mittelglieder auszufüllen. Einen weiteren Mangel des Schlusssatzes erblicke ich in der hin und wieder sich etwas zu breit machenden „Arbeit". Die Lust am Contrapunctiren und das Bewusstsein unbegrenzten Könnens haben Raff hier auf Abwege geführt und ihn mit seiner Meisterschaft auf dem Gebiet der „thematischen Arbeit" so zu sagen coquettiren lassen. Die „Durchführungen" treten hier mehr um ihrer selbst willen auf und dienen nicht, wie in den vorangehenden Sätzen, dazu, den Charakter dieses oder jenes Themas prägnanter herauszuarbeiten, oder demselben neue Seiten abzugewinnen, oder gar die verschiedenen Motive in Wechselwirkung zu bringen. — Indess bleibt das Rondo trotz dieser Ausstellungen ein brillantes, bei irgend leidlicher Ausführung seines Effects sicheres Musikstück.

Ich habe wohl nicht nöthig, nochmals auf das eingangs dieser Zeilen über das Trio als Ganzes gefällte Urtheil zurückzukommen; wer die sich daranschliessende eingehendere Beleuchtung der einzelnen Sätze aufmerksam gelesen hat, wird selbst die Nutzanwendung jener allgemeineren Vorbetrachtungen vollziehen können. — Da aber die dort bezeichneten Mängel nicht diesem Raff'schen Trio allein eigen sind, sondern — wie bemerkt — der ganzen Gattung anhaften, fallen sie verhältnissmässig weniger ins Gewicht — und ich stehe, in Anbetracht der anderweitigen Vorzüge des beregten Werkes, nicht an, dasselbe dem Besten an die Seite zu stellen, was seit lange auf dem Gebiet der Kammermusik geleistet worden ist. **C. Kipke.**

---

# Feuilleton.

## Die Gegner Richard Wagner's.

(Angesichts der Thatsache, dass die meisten deutschen politischen Blätter in Angelegenheiten der Kunst eine mit ihren sonstigen Anschauungen mitunter in seltsamem Contrast stehende reactionaire Tendenz verfolgen, sind die wenigen Ausnahmen um so erfreulichere Erscheinungen. Zu diesen letzteren gehört der „Berliner Börsen-Courier", der in seinem „Feuilletonistischen Wochenblatt" für die Wagner'sche Kunst entschieden Partei nimmt. So brachte die Nummer vom 29. September einen Artikel aus Hans Herrig's Feder, den wir mit einigen Kürzungen nachstehend folgen lassen. — D. Red.)

---

Eine jede grosse und energische Natur ruft ebenso energische Sympathien und Antipathien hervor. Indessen soll es dabei nicht bleiben. Auch der grösste Mann ist im Weiterleben und Weiterstreben des menschlichen Geistes nur ein Moment, und dass dieses Moment in der ihm zukommenden Weise wirke, vermag weder Sympathie noch Antipathie herbeizuführen, sondern einzig Weiterdenken und Kritik. Das ist das Schöne und Edle an wahrer Kritik, am wahren Gedanken, dass sie nur jede Existenz anerkennen, sie in ihrer Eigenthümlichkeit aufzufassen suchen und nicht am Löwen tadeln, dass er keinen Rüssel hat, wie der Elephant, und den Elephanten, dass nicht die Mähne des Löwen seinen Hals bedeckt. Vor Allem aber muss die Kunst mit einer solchen Hingebung betrachtet werden; ohne dieselbe wird der Empfangende weder Genuss haben, noch werden die Funken, welche sie ausstrahlt, die Zündkraft besitzen, weiter zu zeugen und neue Flammen anzufachen. Gewiss sollen wir den Werken eines grossen Meisters nicht gedankenlos entgegentreten, nicht kritiklos wie die grosse Masse des Publicums dieselbe hinnehmen. Das geht nun einmal in unserer zum gesteigerten Selbstbewusstsein gediehenen Zeit nicht an, wo das Ereigniss von heute bereits morgen in den verschiedensten Leitartikeln und Recensionen besprochen wird. Diese Kritik von Heute und Morgen wird naturgemäss ebenfalls allem Neuen, welches sich auf einmal in das Reich der Wirklichkeit eindrängt, anfänglich befangen entgegentreten und zuerst eben auch nur mit Sympathie und Antipathie auskommen müssen. Da sich nun aber doch jene Kritik, wie sie sich in Zeitungen, Brochuren, Büchern offenbart, als Leiterin der öffentlichen Meinung geberdet, so darf man billiger Weise den Wunsch hegen, dass sie sich nach und nach von ihrem ersten Schrecken erholt und sich zu einer objectiven Würdigung ermannt. Unerträglich aber ist es, wenn sie aus ihrer ersten Manier sich absolut nicht befreien kann und in derselben weiter radotirt, sodass schliesslich sogar das Publicum sich von diesen sogenannten Stimmführern emancipirt und auf eigene Faust seinen Beifall oder sein Missfallen zu erkennen giebt. Vorzüglich ist dies in Deutschland oft der Fall, wo alles Litterarische und Artistische sich gleich in Cliquen und Coterien absondert, sodass schliesslich dem productiven Meister und Denker nichts Anderes übrig bleibt, als die Gegner mit ihren eigenen Waffen zu bekämpfen. So ist es in unserer Litteratur von Lessing bis zum jungen Deutschland hinab gegangen, so ist es in der Philosophie bei allen unseren grossen Geistern der Fall gewesen; selbst Kant und Schopenhauer drangen nicht eher beim Publicum durch, als bis eine geschlossene Reihe von Kämpen für sie in die Schranken trat. Es ist deshalb geradezu lächerlich, wenn die Gegner Wagner's diesem fortwährend vorwerfen, dass so und so viel Jünger und Anhänger für ihn das Wort führen. Freilich Anhänger können die Gegner Wagner's nicht haben; denn da es nichts wie Mittelmässigkeiten sind, so kann jeder von ihnen nur sein eigener Anhänger und Verehrer sein; was aber eine solche Mittelmässigkeit gar als Grösse anstaunt, ist dann doch so sehr unter dem Mittelmässigen, dass es in leidlich anständiger Gesellschaft nicht zu Worte kommt. Nur die Mittelmässigkeit selber ist das harmonische Band aller dieser kleinen Geister, und der Neid und das Gefühl persönlicher Unzulänglichkeit das unverwüstliche Actiencapital, aus welchem sie ihre Geistreichigkeiten und Sottisen bestreiten. So kämpft denn Sympathie mit Antipathie, der Kunst und der Menschheit wird nicht genützt, sondern der Person. Als Unterzeichneter nach schwachen Kräften in diesen Blättern versucht hatte, die Stellung Richard Wagner's in unserem ganzen nationalen Geistesleben einigermaassen objectiv darzulegen, wobei für den Verständigen bei der wärmsten Bewunderung für den Meister trotzdem eine gewisse Opposition zu Tage trat, ward ihm sofort in einem hiesigen Blatte gesagt, er habe das Tollste an Vergötterung des Zukunfts-Apolls geleistet, was bisher geleistet sei. Ihn hat das natürlich sehr amusirt, wenn er sich auch im Stillen wünschen musste, dass nicht alle seine Leser ihn durch solchen Unverstand und solche Gedankenlosigkeit amusiren

möchten. Vergötterungen sind gar nicht nach seinem Geschmacke! Wenn nur Wagner recht viele Gegner hätte, das könnte der Kunst nur nützen; aber freilich es müssten wirkliche Gegner und ihre Kritik kein gehaltloses, auf Antipathie oder persönliche Animosität basirtes Getrătsch sein. Ueberhaupt ausgeschlossen aber vom Kampfplatze müsste die rohe Gemeinheit sein — wo Ritter und Knappen turniren, darf nicht zu gleicher Zeit eine Prügelei schmutziger Strolche aufgeführt werden.

Schmutzige litterärische Strolche aber scheinen Diejenigen zu sein, welche sich stets an irgend welche persönliche Erlebnisse und Einzelnheiten ihres Antagonisten halten, ja sich womöglich nicht scheuen, zu den niederträchtigsten Verleumdungen zu greifen. Als Wagner unter der Aegide des Königs von Bayern seine Residenz in München aufschlagen wollte, setzten Ultramontane und Jesuiten alle Hebel in Bewegung, den verhassten Revolutionair aus der Nähe des Monarchen zu entfernen. Da indessen heutzutage und vor dem grossen deutschen Publicum es Wagner wenig schaden würde, wenn man ihn als Revolutionair und Gegner der Schwarzen denuncirte, so versucht man es mit dem Gegentheil. Der Edle, welcher dies unternommen hat, nennt sich Dr. C. Werder; sein Buch ist ein Roman, führt den mysteriösen Titel „Der Fürst von Hochland“. . . . .

Der Sinn des ganzen Geschreibsels ist der, dass Reinhard Rabner *alias* Richard Wagner sich von den Jesuiten bestechen und von dem französischen Empire ebenfalls habe Geld geben lassen, um den König von Bayern zu bestimmen, auf Frankreichs Seite den Krieg gegen Preussen zu durchkämpfen. Diese gräuliche Intrigue wird indessen zum Glück durch einen Dr. phil. Treumann, der aber eigentlich ein verkappter hoher Adliger, und dessen Geliebte, eine Opernsängerin, Namens Maring, zum Dank vergiftet wird, vereitelt. Wie und was Hr. Treumann und Frl. Maring bedeuten sollen, weiss ich nicht, habe auch keine Lust gehabt, noch eine genauere chemische Analyse jenes litterarischen Schmutzes vorzunehmen, da dabei doch nichts herausgekommen wäre, als ein bischen Gestank mehr oder weniger. Auf solche Weise darf man also in Deutschland mit einem Namen umgehen, auf den die Nation stolz ist und der vor der ganzen civilisirten Welt als der einzige lebendige Vertreter ihrer Kunst gilt. Könnte jener Scribent seine Behauptungen beweisen, so hätte er sie doch gefälligst direct vorbringen sollen, anstatt auf diese feige und hinterlistige Weise den nationalsten aller Künstler zu verleumden. Wagner selbst kann es ja ziemlich einerlei sein, was derartige Subjecte von ihm berichten; mir wenigstens wäre es völlig gleichgiltig, wenn Hr. Dr. C. Werder mir nachsagte, ich stahle silberne Löffel. Aber die Ehre des deutschen Publicums ist beleidigt, wenn man es wagt, ihm derlei Bücher zur Lecture anzubieten. Dass besagter „Schriftsteller“ ausserdem Alles, was Feinde über Wagner zusammenlügen und zusammenklatschen, Alles, was sich irgend in seinem Leben angreifen und bekritteln lässt, seinem „Buche“ gewissenhaft einverleibt hat, versteht sich von selbst. Es ist ja auch eines anständigen Menschen weit würdiger, nachzuspüren, ob ein Dichter oder Componist einmal Schulden gemacht hat, oder ob er irgend welche persönliche Schwächen besitzt, als in seinen Werken seine Grösse zu bewundern. Wie angenehm, sich trotz seiner geistigen Inferiorität moralisch so ungeheuer erhaben zu fühlen und sich voll tiefen Mitleids über die Verirrungen eines genialen Mannes auszulassen! Freilich selber ist man ja sicher vor einer ähnlichen Blossstellung, denn Niemand achtet auf die eigenen Verirrungen. Selbst wenn das Publicum von Einem einmal Notiz nähme, diese Verirrungen kümmern es so wenig, wie einen Jäger der liederliche Lebenswandel seiner Hunde. Wir glauben übrigens nicht, dass Hr. Dr. C. Werder einen liederlichen Lebenswandel führt, glauben vielmehr an das fromme, salbadernde Sittenattest seiner Vorrede; wir glauben indessen auch, Lumpensammler zu sein oder die unterirdischen Canäle von London und Paris zu durchsuchen, ist ein reinlicheres Metier, als solche Bücher zu fabriciren. Denn jene Herren machen sich am Ende nur schmutzig, nach vollendeter Arbeit können sie sich waschen. Der Verleumder aber ist selbst schmutzig, und man kann ihm höchstens einmal den Kopf waschen.

Anständiger*) tritt uns ein anderer Gegner Wagner's entgegen. Hr. Dr. Wilhelm Mohr hat sich bemüssigt gefunden, „als Epilog zur Bayreuther Grundsteinlegung“ eine Brochure unter dem Titel „Das Gründerthum in der Musik“ zu schreiben. Hr. Dr. Mohr gehört zu jener Sorte Menschen, für welche das Grosse eigentlich gar nicht vorhanden ist, die Verehrung desselben müsste ihnen denn auf der Schule bereits mit dem Baculus eingeimpft sein. Mit ungeheurer Vornehmheit blickt er auf Wagner herunter; er weiss ganz genau, was er will und was er ist; wenn die Vorsehung Hrn. Mohr gefragt hätte, würde sie Wagner nicht viel anders geschaffen haben, als er ist. Von ungerechter Beurtheilung kann also gar nicht die Rede sein, wenn er uns darüber belehrt, dass Wagner's Opern den Verfall der Musik anzeigten, und dass das Bayreuther Unternehmen ein widerlicher Schwindel sei, mit Reclamen ins Werk gesetzt, wie nur je die Gründung einer schwindelhaften Actiengesellschaft. . . . Uebrigens ist Hr. Mohr nicht verlegen, durch Analogien dem Leser klar zu machen, was Wagner der Musik bedeute; er vergleicht ihn zu diesem Zwecke mit Kotzebue, Spiess, Cramer und den Helden der Pariser Commune. Letzterer Vergleich muss besonders wirksam sein für gräuliche Gemüther. Was das Bayreuther Unternehmen betrifft, so denuncirt Mohr erstens seine Kostspieligkeit; später werde Wagner noch mit einem Rectificativ-Budget kommen. Wir können ihn jedoch beruhigen, Hr. Mohr wird das Fehlende nicht vorzuschiessen haben und kann daher die Sorge um anderer Leute Geldbeutel fahren lassen. Immerhin verdient dieser Zug, als Beweis eines guten Herzens, alles Lob. Zweitens macht er sich lustig darüber, dass Wagner eine neue architektonische Construction seines Theaters beabsichtigt. Es sei ja auch ein „alter Witz“, dass die baulichen Verhältnisse eines Theaters Einfluss auf die Wirkung der Darstellung haben. Der gute Mohr muss also mit der Einrichtung unserer Theater zufrieden sein, obgleich er von der „verklärenden Tragik einer griechischen Elektra“ redet, welche doch zu unseren Theatern so wenig passen würde, wie ein schwarzer Cylinderhut auf den Kopf eines Apollo von Belvedère. Wenn ihn die Verhältnisse unserer Theater ästhetisch befriedigen, so ist natürlich damit nicht zu rechten; wahrscheinlich hält er dann auch seinen Landsmann, Hrn. Ferdinand Hiller, für ein grosses musikalisches Genie. Drittens endlich widert ihn der „Pomp“ an, mit welchem die Grundsteinlegung in Scene gesetzt sei, und beschwert er sich, dass Wagner immer von sich selber geredet habe. Du lieber Gott, um s e i n e Opern handelte es sich, s e i n Princip feierte einen Triumph, s e i n Princip sollte sich hier verwirklichen, da konnte er doch in seinen Reden unmöglich von Max Bruch's Opern und Wilhelm Mohr's Principien die Gäste unterhalten. Auch die Telegramme ärgern ihn, welche der Welt von den Festlichkeiten erzählten. Schliesslich denuncirt er Wagner, dass er nur Freunde und Bewunderer einlüde. Wir glauben, wenn Wagner's Feinde Patronatscheine kaufen wollen, wird er nichts dawider haben; denn davon, dass die Käufer etwa Wagner's Schriften als symbolische Bücher anerkennen müssten, haben wir bis jetzt nichts gehört.

Eine andere kleine Schrift, welche Wagner bekämpft, wollen wir nur flüchtig erwähnen. Es ist eine Parodie der „Meistersinger“ und führt den Titel: „Hepp hepp! oder die Meistersinger von Nürnberg“. Der Witz drin ist von der Sorte, wie er in den Bierzeitungen des Wingolf an den Theeabenden dieser akademischen Verbindung vorkommen mag. Mehr Worte über das Gereime zu verlieren, wäre Zeitverschwendung.

Das sind nun so Specimina der Gegner Wagner's. Auch in der Tagespresse ist es nicht viel anders, wir brauchen nur einen Blick auf die Berliner Zeitungen zu werfen. Freilich gibt es rühmliche Ausnahmen; mit Anderen wieder darf man nicht allzu streng ins Gericht gehen. Die alten Invaliden können sich von ihren hergebrachten Anschauungen nur schwer losreissen, und es ist spasshaft zu beobachten, wie, wenn auch noch so langsam, die Temperatur zu Gunsten Wagner's steigt. Andere dagegen dürfen dreist mit Hrn. Dr. C. Werder um die Ehrenpalme kämpfen. Zu diesen rechnen wir z. B. den musikalischen Referenten der

*) Doch nur relativ! D. Red. d. „M. W.“

„Montagszeitung", einen wahren Rufer im Streite, der, mit Homer zu reden, „wie hundert Ochsen brüllt". Ihm zunächst steht jener Kritiker, der die Musik der Zukunft hasst, und in Folge dessen solche schreibt, die keine hat. An den Zettelsäulen hiess er neulich „ein allgemein bekannter und geachteter Componist und Theoretiker", welche unsittliche Reclame wir der sittlichen Entrüstung des Hrn. Wilhelm Mohr empfehlen. Interessant ist auch das Verfahren der Tagespresse den jetzt erscheinenden Gesammelten Schriften Wagner's gegenüber. Während sie sonst die jämmerlichsten Fabrikate womöglich in der vierten Auflage (denn viele jämmerliche Fabrikate erleben in Deutschland eine solche) ausführlich bespricht, hat sie sich bei Wagner's Schriften damit begnügt, herausgerissene Sätze der Vorrede der Lächerlichkeit preiszugeben und mit Hrn. Ferdinand Hiller sich über Wagner's Stil zu moquiren. Indessen Hr. Hiller könnte wahrhaftig froh sein, wenn sein musikalischer Stil auch nur so gehaltvoll und eigenartig wäre, wie Wagner's deutsche Prosa.

# Tagesgeschichte.

## Berichte.

**Leipzig.** Die in voriger Nummer d. Blts. ausgesprochene Befürchtung, die zwischen Concertmeister David und Hrn. Jos. Wieniawski ausgebrochenen Differenzen möchten dem Leipziger Publicum die Gelegenheit rauben, genannten Pianisten kennen zu lernen, hat sich nicht bewährt. Wieniawski gab am 14. d. M. im Gewandhause ein eigenes Concert. — Da der Concertgeber die Ausführung sämmtlicher an diesem Abend zu Gehör kommenden, in der heutigen Concertumschau mitgetheilten Pièçen selbst besorgte und für sein Debut ein möglichst vielseitiges Programm aufgestellt hatte, war somit ausreichende Gelegenheit zur Würdigung der Spielweise des Pianisten gegeben. Wir unsererseits kamen hierbei zu der Ueberzeugung, dass Wieniawski's Stärke im modernen Salon- und Virtuosenspiel beruhe. Eine bedeutende technische Fertigkeit, welche den Pianisten die grössten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwinden lässt, und ein sicheres Beherrschen der verschiedensten Anschlagsnuancen stehen dem Concertgeber zu Gebote. Eine besondere Eleganz entfaltete Wieniawski in den kleinen Fioriturен der Chopin'schen und Liszt'schen Compositionen; dagegen wollte es uns scheinen, als gebreche es ihm bei Fortissimopassagen zeitweilig an Kraft. Die technisch glänzendsten Leistungen des Concertgebers waren die Chopin'sche Etude und die Rhapsodie von Liszt. Am wenigsten befriedigte uns die Wiedergabe der Bach'schen Fuge und der Beethoven'schen Fmoll-Sonate. Ganz besonders die letztere ging in Folge der willkürlichen, kein rechtes Verständniss bekundenden Interpretation so sehr ihres gedanklichen Gehaltes verlustig, dass wir uns — *horribile dictu* — entschieden langweilten. Mit der Esdur-Polonaise von Chopin erlaubte sich Wieniawski bedeutende Veränderungen (willkürliche Wiederholungen, Auslassungen, Umgestaltung einzelner Passagen und Figuren etc.), die wir nicht gutheissen können. Gerade diese Polonaise ist in ihrer Originalgestalt heutzutage noch durchaus wirkungsfähig und bedarf keiner Nachhilfe seitens des Ausführenden. Derartige Eigenmächtigkeiten verstimmen den musikalisch gebildeten Hörer, selbst wenn — wie im vorliegenden Fall — die bezüglichen Veränderungen an sich nicht fehlerhaft sind. — Der Besuch des Concerts war zahlreich und der Erfolg des Pianisten ein entschieden günstiger.
x.

**Dresden.** Die Musikbörse liefert einen magern Wochenbericht. Concerte angeboten; Waare knapp; Geld im Ueberfluss (vor Ullman's Continental-Abgrasung). Nur in Oper war das Geschäft animirt. „Krondiamanten" gingen über Cours ab. — Letzteres ist kein Scherz: weit über den musikalischen Werth nahm das Publicum die nicht ganz untriviale und sogar langweilige Partitur auf und an. Frl. Orgeni war die Tausendkünstlerin, der es mit ihrem exorbitanten Coloraturtalent und fein geistvoller Dialogisirung gelang, für das Werk zu interessiren. Das ist ja der Dame Domaine: feiner Schliff, meisterliche Kehlengewandtheit und Zierlichkeit des Vortrags. Frl. Pichler hielt sich neben dieser Theophila als Diana recht sehr brav und verstand sich auf die Kunst, aus Nichts Etwas zu machen. Hr. v. Witt als Enrico und Hr. Degele als Rebolledo waren musikalisch gut, im Dialog minder. Hrn. A. Erl, einen jungen Tenor mit biegsamer Stimme, sahen wir unwillkürlich über die Officiersrolle weg als David („Meistersinger") an. Hr. Erl soll trefflich musikalisch sein. Wünschen wir ihm eine Zukunft und Begegnung bei besserer Gelegenheit. Hr. Schloss hatte die „Krondiamanten" geschmackvoll inscenirt. — Frl. Orgeni sang Sonntag abermal die Elsa, und zwar mit erhöhtem Beifall, übrigens auch besserer Disposition. Neu war Frau Kainz-Prause als Ortrud. Die Primadonna als Altistin? fragen die Leute. Nein, das ist es nicht: die Ortrud von der ersten dramatischen Sangerin, die glücklicherweise jene tiefen Töne besitzt, durch welche die Partie das Renommée einer Altpartie erhalten hat; die aber nicht minder auch über die Höhe sieghaft verfügt. Im Spielausdruck stand die Leistung noch etwas unten; im Gesang war sie von grosser Erfreuniss. Der Intendanz wie der Künstlerin darf zum Erfolg des Versuchs gratulirt werden. — Joseffy hat wirklich Ullman im Stich gelassen, er ist nicht bei der Gesellschaft. Kammermusicus Müller von hier, der bei Ihnen jüngst geigte, ist nach Wiesbaden berufen. Frl. Bosse von Leipzig eröffnet ihr Gastspiel im „Tannhäuser" (Elisabeth).
L. H.

## Concertumschau.

**Arad.** Concert der Pianistin Frl. Sophie Siegenfeld-Zwyrzieki aus Warschau am 10. Oct. mit Claviersoli von Mendelssohn, Heller und Liszt und Streichquartettvorträgen der HH. Baditz, Redl, Lavorest und Müller.

**Augsburg.** Concert des Hrn. H. v. Bülow am 9. Oct. Chromatische Phantasie und Fuge, sowie Fdur-Suite (No. 4 der Englischen Suiten) von S. Bach, Fdur-Sonate von Mozart, Variationen und Fuge Op. 35 von Beethoven, Ballade aus Op. 10 und Scherzo Op. 4 von J. Brahms, Phantasie und Fuge Op. 27 von F. Gernsheim, Walzer von Schubert-Liszt.

**Baden-Baden.** Darstellung der künstlerischen Entwickelung L. v. Beethoven's von Dr. L. Nohl und dem Curorchester mit folgenden Beethoven'schen Werken: Septett, 1. Satz, Trauermarsch aus der „Eroica", Ouverture No. 3 zu „Leonore", 2. Satz aus der 8. Symphonie, Ouverture Op. 124. — Grosses Concert am 12. Oct., geleitet von den HH. v. Bülow und Joh. Strauss: Ouverture zum „Fliegenden Holländer" von Wagner, Militairconcert von Lipinski (Hr. H. de Nagornoff), „Des Sängers Fluch", Ballade für Orchester von H. v. Bülow, Fantaisie hongroise (Hr. v. Bülow) und „Les Préludes" von F. Liszt als 1. Theil, Tänze von J. Strauss in der 2. Abtheilung.

**Barmen.** 1. von Hrn. A. Krause geleitetes Abonnementconcert: „Die Jahreszeiten" von J. Haydn. Solisten: Frl Gutzschbach aus Leipzig, Hr. Franz Diener aus Cöln und Hr Bletzacher aus Hannover.

**Berlin.** Symphonieconcerte des Concerthausorchesters am 9 und 12. Oct.: Ouverture, Scherzo, Notturno und Hochzeitsmarsch aus der „Sommernachtstraum"-Musik von Mendelssohn, Symphonien in Cdur („Jupiter") von Mozart und in Cdur von Schumann, „Oberon"-Ouverture von Weber, Concertouverture in Dmoll von Hiller etc. — 1. Quartettsoirée der HH. Rehfeld, Boldtmann, Barnbeck und Jacobowski am 23. Oct.: Streichquartette in Dmoll von Mozart, in Ddur von Haydn und in Esdur (Op. 74) von Beethoven.

**Breslau.** 1. Abonnementconcert der Theatercapelle: Ouverturen zu „Mignon" von Thomas (!) und „Ossian" von Gade, Jubelouverture von Weber, Ddur-Symphonie von Beethoven, Nocturno für Orchester von Jul. Zellner etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 10. Oct.: Cmoll-Symphonie von Beethoven etc. — Geistliche Musikaufführung in der St. Elisabethkirche am 15. Oct.: Missa solemnis von Rossini etc. — Verein für classische Musik am 12. Oct.: Clavierquartett in Esdur von Schumann, Streichquartett in Fmoll von Beethoven. — Tonkünstlerverein am 7. Oct.: Clavierquintett von Schumann, Streichoctett von Svendsen.

**Chemnitz.** Soirée des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins am 12. Oct.: Streichquartette in Cdur (Op. 72) von Haydn, in Bdur (Op. 18, No. 6) von Beethoven und in Amoll (Op. 41, No. 1) von Schumann. — Geistliche Musikaufführung in der Jacobikirche am 3. Oct.: Präludium und Fuge von Bach-Abert, Choral für Orchester von J. J. Abert, Festouverture mit Chor von Th. Schneider, „Pfingsten" für Chor und Orchester von F. Hiller, Chöre von Fr. Schneider („Suche den Herrn") und Mendelssohn, Duett aus „Israel in Egypten" von Händel, Romanze für Posaune von F. Grützmacher (Hr. J. Köhler).

**Detmold.** 1. Abonnementconcert im fürstl. Schauspielhause: 8. Symphonie von Beethoven, „Der römische Carneval" von H. Berlioz, Deutscher Triumphmarsch von C. Reinecke, Concert in ungarischer Weise für Violine von J. Joachim (Hr. C. Bargheer).

**Erfurt.** 1. Concert des Erfurter Musikvereins: 7. Symphonie von Beethoven, „Oberon"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge der Frau Jenny Soltans aus Cassel, Violinvorträge des Hrn. Concertmeister Winkelhaus aus Aachen (u. A. Bruch's Concert). — Triosoirée des Frl. Breidenstein und der HH. Fleischhauer und Leop. Grützmacher aus Meiningen: Claviertrios von Schubert (Bdur) und A. Rubinstein (Bdur), Clavierstücke von Chopin und Liszt, „Benedictus" und Offertorium für Violine aus Liszt's „Ungarischer Krönungsmesse", Violoncellsoli (Romanze Op. 7 von R. Volkmann und Allegro risoluto von A. Rubinstein).

**Frankfurt a. M.** 1. Museumsconcert am 11. Oct.: Ouverture zur „Weihe des Hauses", Op. 124, von Beethoven, Arien von Mozart und Weber (Hr. Krolop aus Berlin), Amoll-Concert von Schumann, sowie Claviersoli von Chopin und Mendelssohn (Frau Clara Schumann), Cmoll-Symphonie von Beethoven.

**Freiburg i. B.** Am 7. Oct. von Hrn. C. Greiner gegebenes Vocal- und Instrumentalconcert: Violoncellsonate (Op. 58, 1. Satz, von Mendelssohn, gemischte Chöre von Herzberg, Isenmann und Mendelssohn, Gesangvorträge des Hrn. J. Hauser und Violoncellvorträge des Hrn. W. Lindner aus Carlsruhe.

**Halle a. S.** Geistliche Musikaufführung des Hassler'schen Gesangvereins am 3. Oct.: „Alta Trinita beata" (Chor aus dem 15. Jahrhundert), „Factus est Dominus" von O. di Lasso, „Improperia" von Palestrina, „Miserere" von Allegri, „Adoramus te, Christe" von Pitoni, „Misericordias Domini cantabo" von Durante, Altarie von A. Stradella (Frl. G. Bussler), „Maria wallt zum Heiligthum" von Eccard, Weihnachtslied von H. v. Laufenberg, „Lass dich nur nichts nicht" von Brahms, Psalm 100 von Mendelssohn.

**Leipzig.** 3. Gewandhausconcert: 4. Suite von F. Lachner, Ouverture zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck, Manuscript-Ouverture von L. Grill, Gesangvorträge des Frl. Karen Holmsen aus Christiania, Horncoucert von Mozart (Hr. Gumbert). — Concert des Pianisten Hrn. J. Wieniawski am 14. Oct.: Claviercompositionen von Beethoven (Sonata appassionata), Chopin (Fisdur-Nocturne, Amoll-Etude, Esdur-Polonaise), Liszt (12. Ungarische Rhapsodie), J. Wieniawski (Impromptu), S. Moniuszko (Valse mélancolique), Weber („Perpetuum mobile"), J. S. Bach (Präludium und Fuge in Ddur), Schumann (Novellette Op. 99, No. 9), Mendelssohn (Lied ohne Worte), Schubert-Liszt („Erlkönig") und A. Rubinstein (Tarantella di Bravura).

**Mühlhausen i. Th.** 1. Concert der Ressource unter Mitwirkung der HH. Uhlrich aus Sondershausen und Leop. Grützmacher aus Meiningen: Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben" von J. Rheinberger, Ständchen für Orchester von F. Hiller, Tripelconcert von Beethoven (die HH. Schefter, Uhlrich und Grützmacher), Violin- und Violoncellsoli.

**Utrecht.** Von Hrn. R. Hol am 10. Sept. und 1. Oct. in der Domkirche veranstaltete Orgelconcerte mit Werken von J. S. Bach (Präludium in Gdur, Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten", Präludium und Fuge in Amoll, Passacaglia), Beethoven (Andante aus Op. 28), Schubert, Mendelssohn (Adagio und Finale aus der 1. Orgelsonate), N. W. Gade (Drei Tonstücke), R. Volkmann (Andante), J. C. M. Riemsdijk, Liszt (Präludium und Fuge über BACH) und Wagner-Liszt („Pilgerchor").

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Als zweite und dritte Gastrolle im Hofopertheater sang Hr. Schott aus München am 9. d. M. den Tamino und am 12. den Joseph. Demnächst wird im Opernhause die schwedische Kammersängerin Frl. Louise Michaeli gastiren. Die seither am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater engagirte Soubrette Frl. Meinhardt tritt vom 1. Mai k. J. ab in den Hofopernverband. Die neuerdings cursirende Nachricht, Frl. Marianne Brandt gedenke von der Hofoper zu scheiden, ist — zuverlässigen Berichten zufolge — irrig: der Contract dieser Dame dauert noch bis 1. Mai 1876. Zur Primadonnenfrage meldet die „N. Fr. Pr.", Hr. von Hülsen habe Frau Adeline Patti unter Zusicherung eines Honorars von 60,000 Frcs. (!?) zu einem einmonatlichen Gastspiel (Februar) im Opernhause eingeladen, sei jedoch von dieser wie von der mit einem gleichen Antrag bedachten Frau Nilsson aus Rücksicht auf ihre anderweitigen Verpflichtungen abschläglich beschieden worden. — **Cadix.** Frau Blume-Santer ist am 30. September mit der grossen Tamberlick'schen Operntruppe von hier nach Havanna abgereist. — **Dresden.** Die neu einstudirten „Krondiamanten" gingen am 10. d. M. mit Frl. Orgeni als Theophila in Scene. Als vorletzte Gastrolle gab Frl. Orgeni am 13. d. M. nochmals die Elsa. Frl. Bosse (zuletzt in Leipzig) hat — der „N. Fr. Pr." zufolge — ein mehrmonatliches Gastspielengagement an das hiesige Hoftheater angenommen. — **Frankfurt a. M.** Am 9. d. M. („Stumme von Portici") gastirte hier Hr. Richard als Masaniello. — **Leipzig.** In letztvergangener Woche trat Hr. Adams im Stadttheater noch als Lyonel, Edgardo und Lohengrin mit Erfolg auf und beschloss sein Gastspiel am 14. d. M. als Raoul. — **Prag.** Der erste Capellmeister an der Czechischen Oper, Hr. Smetana, welcher unlängst zum artistischen Director des genannten Kunstinstituts ernannt wurde, hat sich durch mannichfache Anfeindungen veranlasst gesehen, auf letzteren Posten Verzicht zu leisten. Seit einigen Tagen ist Hr. Smetana am Czechischen Theater wieder ausschliesslich als Capellmeister in Function. — **Stuttgart.** In der am 13. d. M. stattgehabten Aufführung der „Zauberflöte" hatte Hr. Dr. Pockh vom grossherzogl. Hoftheater zu Darmstadt die Partie des Sarastro übernommen. — **Weimar.** Das mehrfach erwähnte hiesige Gastspiel des Frl. Amann vom Stadttheater zu Bremen war von so günstigem Erfolg begleitet, dass die Sängerin an Stelle des von hier scheidenden Frl. Formanek als Primadonna an das grossherzogl. Hoftheater engagirt wurde. — **Wien.** Niemann's letzten beiden hiesigen Gastrollen waren der Rienzi (am 9. d. M.) und der Lohengrin (am 12.). Frl. Schröder von Stuttgart setzte ihre hiesigen Darstellungen am 8. d. M. als Gilda im „Rigoletto" und am 11. als Philine in „Mignon" fort. Neuengagirt wurde für die Hofoper Frau Julie Koch-Bossenberger.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 12. Oct.: „Salve regina", Offertorium von M. Hauptmann; Phantasie in Fugenform (No. 3, Fdur) für Orgel von C. Piutti; „Gott, sei uns gnädig", Motette

von S. Jadassohn. Am 13. Oct.: „Vater unser" von Cherubini. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 6. Oct.: Chor („Ewiger, mächtiger, gütiger Gott") aus den „Jahreszeiten" von J. Haydn. Am 13. Oct.: „Lauda anima mea dominum", Chor a capella von M. Hauptmann. St. Jacobikirche am 6. Oct.: „Wie lieblich sind auf den Bergen", Chor a capella von E. F. Richter. Am 13. Oct.: Schlusschor („Welten singen Dank und Ehre") aus „Christus am Oelberg" von Beethoven. — **Dresden.** Frauenkirche am 12. Oct.: Präludium und Fuge in Amoll für Orgel von G. Höpner sen.; „Magnificat" (No. 1, Cdur) von Homilius; Choralvorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele" (Fdur) von S. Bach; „Die Ehre des Herrn ist ewig", Motette von J. Otto. Neustadtkirche am 13. Oct.: Psalm 95 von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 13. Oct.: „Ach Herr von grosser Güte", Motette von Ed. Groll. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 13. Oct.: Messe in F nebst Einlagen von Gottfr. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 13. Oct.: Festmesse von Wittassek mit Einlagen von Charlotte Patti und L. Weiss. Dominicanerkirche am 13. Oct.: Messe in F von Mozart mit Einlagen von J. Krall. St. Salvatorkirche am 13. Oct.: Gebet für Chor und Orgel von Reder; „Du meine Stärke", geistliches Lied (Altsolo) von Wosahlo; Choral und Recitativ von S. Bach; „Lobe Sion", Sopransolo von L. Weiss; Orgelfuge von X. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 13. Oct.: Messe in D von Preindl mit Einlagen von Krall und Rotter.

## Opernübersicht.

(Vom 6. bis 12. October.)

**Leipzig.** Stadtth.: 6. Martha; 8. Lucia von Lammermoor; 11. Lohengrin. — **Augsburg.** Stadtth.: 6. Barbier von Sevilla; 10. Die beiden Schützen. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 6. Margarethe; 8. Jüdin; 9. Zauberflöte; 11. Don Juan; 12. Joseph in Egypten. Réunionth.: 9. u. 11. Czaar und Zimmermann. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 6., 7., 9., 10., 11. u. 12. Des Löwen Erwachen (Brandl); 6. u. 7. Schmuggler (Offenbach); 8. Grossherzogin von Gerolstein; 10. Flotte Bursche; 11. Urlaub nach dem Zapfenstreich; 12. Hanni weint, Hansi lacht. — **Bremen.** Stadtth.: 6. Lohengrin; 8. Weisse Dame. — **Breslau.** Stadtth.: 6. Troubadour; 8. u. 11. Weisse Dame; 10. Fidelio. Lobe-Th.: 8. u. 12. Schöne Helena; 10. Blaubart. — **Chemnitz.** Stadtth.: 11. Hugenotten. — **Cöln.** Stadtth.: 6. Wilhelm Tell; 11. Troubadour. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 6. Rienzi; 10. Krondiamanten. — **Elberfeld.** Stadtth.: 7. Waffenschmied. Johannisberg-Th.: 10. Troubadour. **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 7. Pyramus und Thisbe (L. Gellert); 9. Stumme von Portici; 12. Undine. — **Hamburg.** Stadtth.: 6. Zampa; 7. Prinzessin von Trebisonde; 8. Fidelio; 9. Martha; 10. Stumme von Portici; 11. Krondiamanten; 12. Fritzchen und Lieschen, Schöne Galathea. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 6. Fliegender Holländer; 8. Freischütz; 11. Norma. — **Kiel.** Stadtth.: 6. Troubadour; 8. Waffenschmied; 9. Barbier. — **Magdeburg.** Stadtth.: 8. Don Juan; 11. Alessandro Stradella. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 6. Tannhäuser; 9. Wasserträger. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 6. Haideschacht. — **Nürnberg.** Stadtth.: 6. Postillon von Lonjumeau; 10. Hugenotten; 12. Figaro's Hochzeit. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 9. Figaro's Hochzeit. Král. zemske ceské divadlo: 8. Kryspin a Kmotra (Smetana); 10. Ernani. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 6. Undine; 8. Czaar und Zimmermann. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 6. Jüdin; 10. Teufels Antheil. — **Wien.** K. k. Hofoperntheater: 6. Don Juan; 8. Rigoletto; 9. Rienzi; 10. Mignon; 12. Lohengrin. Theater an der Wien: 6., 7., 8., 9., 10. u. 11. Der schwarze Corsar (Offenbach). Strampfer-Th.: 6. Ente mit drei Schnäbeln (Jonas); 8., 9. u. 10. Fäustling und Margarethl (Hopp). — **Würzburg.** Stadtth.: 7. Barbier von Sevilla; 9. Czaar und Zimmermann; 12. Norma.

## Journalschau.

Echo No. 41 nebst Beilage. Berichte, Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 7. Sollte die Ausschliessung von Melodien, wie die Bortniansk'sche „Ich bete an die Macht der Liebe, die sich in Jesu offenbart" vom öffentlichen Gottesdienste nicht Zopf sein? Von G. Flügel. — Wer ist der Erste von den beiden kirchlichen Musikbeamten, der Organist oder der Cantor? Vom Seminarlehrer R. L. — Nekrolog. (G. H. Erner.) — Beurtheilungen. — Berichte und Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 41. Italienische Theaterabende. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 42. Besprechung („Cypressen" von L. Tarnowsky). — Ein Instrumenteninventarium vom Jahre 1593. Mitgetheilt von M. Fürstenau. — Berichte und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die „N.-Y. M.-Z." theilt die Gründung eines Wagner-Vereins in New-York mit. Den Anlass hierzu haben Dirigent und Mitglieder des Thomas'schen Musterorchesters gegeben, welche Künstlervereinigung auch die ersten Concerte zur Förderung des Unternehmens veranstalten wird. Den Vorstand dieses Zweigvereins bilden die HH. Thomas (President), Dr. F. Krackowitzer, Dr. Fr. Zinsser, J. Hallgarten, J. O. Toussaint, O. Witte und U. Brachvogel.

* Die Wiener Philharmoniker werden als Novitäten der bevorstehenden Saison bringen: Orchester-Capriccio von H. Grädener, 2. Suite von J. O. Grimm, 6. Suite von F. Lachner, Mephisto-Walzer von Liszt, Serenade von R. Volkmann und „Melusine" von J. Zellner. Man kann nicht behaupten, dass dies zu viel Novitäten für acht Concerte sind!

* In den diesswinterlichen sechs Symphonieconcerten der Dresdener k. Capelle, welche in der Zeit vom 15. November bis 7. März stattfinden sollen, wird der Neuzeit umfassender Rechnung getragen werden, als früher; es sind an Novitäten angekündigt: Suite No. 6 von Lachner, „Normannenfahrt"-Ouverture von Dietrich, Sinfonie fantastique von Berlioz, Symphonie von Dräseke, Ouverture zu „Richard III." von Volkmann, „Im Walde", Symphonie von Raff etc.

* Der Vorstand der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten hat soeben ein Rundschreiben an die deutschen Concertdirectionen erlassen, das wir im Interesse der wirklich zeitgemässen Anregung und in der Hoffnung, seiner Zeit ein recht günstiges Resultat mittheilen zu können, hier vollständig wiedergeben: „Während das geistige Eigenthum an dramatischen und „dramatisch-musikalischen Werken selbst dann, wenn dieselben bereits im Druck erschienen und der Autor oder Componist das Aufführungsrecht sich nicht ausdrücklich vorbehielt, des vollen staatlichen Schutzes sich erfreut, soll das Recht, ein rein musikalisches Werk öffentlich aufzuführen, nach §. 50 des Reichsgesetzes vom 11. Juni 1870 zwar auch ausschliesslich dem Urheber und dessen Rechtsnachfolgern zustehen, bei durch den Druck veröffentlichten Compositionen dieser Art jedoch die Genehmigung des Componisten zur öffentlichen Aufführung nur unter der Voraussetzung nöthig sein, dass derselbe auf dem Titelblatte oder an der Spitze des Werkes sich das Recht der öffentlichen Aufführung vorbehalten hat. Das gesetzliche Recht der Componisten, welches ihnen mindestens die Möglichkeit gewahrt, die öffentliche Aufführung auch derjenigen Compositionen, die nur für den Concertsaal bestimmt sind, lediglich gegen Entgelt zu genehmigen, hat nun auch die Deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten in No. 3 und 10 ihres Rev. Statuts eventuell mit ins Auge gefasst. Zu ihren Zwecken gehört unter Anderem auch die Einwirkung auf die Verkehrsverhältnisse mit den Bühnenvorständen und Concertinstituten, und der von

ihr aufgestellte Grundsatz, dass das Aufführungsrecht in der Regel nur gegen Tantième und auf bestimmte Zeit dem Erwerber zu überlassen, Privatunternehmern gegenüber aber lediglich auf die Person und lediglich auf die Zeit der Direction derselben beschränkt ist, soll sowohl auf Bühnenvorstände, als auch auf Concertunternehmer Anwendung finden. Da indess angesichts der noch bestehenden Verhältnisse und bisherigen Gebräuche die Mehrzahl der Componisten noch Bedenken trägt, von dem ihnen zustehenden Rechte factisch Gebrauch zu machen, so erachtet es der ergebenst unterzeichnete Vorstand der Genossenschaft für zeit- und sachgemäss, im Interesse der Componisten, welche ihre Thätigkeit vorzugsweise dem Concerte zuwenden, ein freiwilliges Uebereinkommen über die Aufführung rein musikalischer Werke mit den resp. Concertdirectionen anzubahnen. Es wendet sich derselbe daher vertrauensvoll an die verehrlichen Concertinstitute und Vorstände musikalischer Vereine mit der Bitte, nach dem freiwilligen Vorangange einer Anzahl Concertinstitute, wie z. B. der Gürzenich-Concertgesellschaft in Cöln, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Holland und vieler Männergesangvereine fortan jedem lebenden Componisten für jede öffentliche Aufführung seines Werkes einen Ehrensold zu bewilligen, welchen das betreffende Concertinstitut resp. der betreffende musikalische Verein nach eigenem Ermessen und seinen Kräften gemäss festzusetzen hätte. Bedenkt man, wie sämmtliche Concertinstitute seit Jahren die Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Mendelssohn, Schumann, Schubert etc. etc. unausgesetzt auf dem Repertoire haben und ohne dieselben gar nicht existiren könnten, und erwägt man nun, welch unglaublich geringen Lohn die betreffenden Componisten in den meisten Fällen von diesen Werken hatten, welche Generation auf Generation entzückten und begeisterten, so springt die Ungerechtigkeit klar in die Augen, welche darin liegt, dass man den Componisten seitens jener Institute gänzlich unberücksichtigt liess. Ohne ausser Acht zu lassen, dass dieselben in den seltensten Fällen auf Speculation basiren, glaubt man dennoch, dass es das Budget derselben nicht nennenswerth erhöhen kann, wenn dieselben dem obigen Wunsche entgegenkommen und auf diese Weise das Missverhältniss etwas ausgleichen, in welchem die oft exorbitanten Honorare für ausübende Künstler zu dem Nichts standen, welches man dem productiven Künstler bisher gewährte. Nimmt man z. B. an, dass jedes Concertinstitut durchschnittlich ein Werk eines lebenden Componisten in jedem Concerte aufführt und nimmt man den Ehrensold, welchen z. B. Cöln zahlt, und welcher je nach dem Umfange des Werkes 5, 10 und 20 Thlr. beträgt, als Maximum an, während als Minimum etwa die Sätze von 1. 2 und 4 Thlr. anzunehmen wären, so würde demjenigen Componisten, welcher ein lebensfähiges, vieler Aufführungen würdiges Werk geschaffen hat, mit der Zeit ein recht ansehnlicher Ehrensold zu Theil werden können während die Ausgaben der verehrten Concertgesellschaften, welche zugleich Freude und Nutzen von dem Werke haben nur um ein sehr Geringes erhöht würden. Dass es übrigens den betreffenden musikalischen Instituten stets freisteht, sich in jedem einzelnen Falle mit dem betreffenden Componisten wegen Wegfalls des Ehrensoldes zu vereinbaren, sowie auch jeder Componist, der eine häufigere Aufführung seiner Werke durch allgemeinere Einführung des Ehrensoldes beeinträchtigt glaubt, seinen Verzicht auf diesen Ehrensold erklären kann, ist selbstverständlich, da ja zunächst von keiner obligatorischen Maassregel die Rede ist und auch dem unterzeichneten Vorstande keine Bevormundung der Componisten in den Sinn kommen kann Uebrigens hat die Erfahrung gelehrt, dass noch kein Componist gegen die freiwillige Besteuerung, welche sich Wien, Cöln, Holland etc. (in nicht hoch genug anzuerkennender Weise) auferlegt haben, opponirt hat. Sollten Sie nun ebenfalls geneigt sein, sich diesem Beispiele anzuschliessen und auf unseren Vorschlag resp. unsere Bitte einzugehen, so ersuchen wir Sie“ etc.

* Die Reihe der dieswinterlichen öffentlichen Vorlesungen der „Litterarischen und philosophischen Gesellschaft“ in London wurde in beachtenswerther Weise am 14. October durch Hrn. Eduard Dannreuther eröffnet, der einen Vortrag „Ueber die Entwickelung der Musik im Zusammenhange mit dem Drama“ mit specieller Beziehung auf Richard Wagner hielt, welchem am 16. und 18. October zwei weitere über denselben Gegenstand folgten.

* Die „New-Yorker Musik-Zeitung“ schwelgt augenblicklich in Rubinstein. Dabei läuft u. A. der Ausspruch mit unter, dass dieser Künstler nicht Clavier spiele, sondern Clavier denke. Derselbe sei überhaupt der „erste Pianist“ der heutigen Zeit. Man solle sich hüten, Vergleiche zwischen ihm und Liszt anzustellen, man käme dadurch leicht in Gefahr, die Gegenwart zu unterschätzen. Warum sagt das Blatt nicht unverholen, dass Rubinstein als Pianist mindestens ebenso phänomenal wie Liszt in seiner Virtuosenzeit sei?

* In Paris harrt eine ganze Reihe neuer komischer Opern der erstmaligen Aufführung. Wir nennen u. A.: „Das Alibi“ von Nibelli, „Madame Turlupin“ von Guiraud, „Sonntag und Montag“ von Deslandres, „Die galanten Rendezvous“ von Croix, „Das Alter Figaro's“ von de Coninck, „Im Walde“ von Constantin, „Mauren und Castilianer“ von Danhauser, „Die Liebesüberraschungen“ von Poise, „Der Bändiger“ von Debillemont. Mit der ersten dieser Oper soll das Athenée eröffnet werden; auch alle die anderen hofft man noch in diesem Winter auf die Bühne bringen zu können.

* Ch. Gounod, der seit einiger Zeit in Brüssel weilt, ist eben mit der letztmaligen Ueberarbeitung der Partitur seiner neuen Oper „Die zwei Königinnen“ beschäftigt, welche während dieses Winters im Théâtre des Italiens zu Paris in Scene gehen soll.

* Verdi wird sich demnächst nach Neapel begeben, um daselbst die ersten Aufführungen seiner Opern „Don Carlos“ und „Aïda“ persönlich zu leiten.

* Der Berliner Domchor gab am 11. und 12. d. M in Hamburg ein Concert zu Wohlthätigkeitszwecken.

* Wie jetzt mehrfach gemeldet wird, ist neuerdings der zeitherige Chordirector des Wiener Akademischen Gesangvereins, Hr. Ernst Frank, an den Mannheimer Hofcapellmeisterposten berufen worden. V. Lachner wird jedoch noch einige Zeit in seiner Stellung verbleiben, um seinen Amtsnachfolger in den neuen Wirkungskreis einzuführen.

* Frau Schnorr von Carolsfeld, geb. Garrigues, die Wittwe des bekannten Wagner-Sängers, wird sich in Baden-Baden als Gesanglehrerin niederlassen.

* Am 4. October fand im Berliner Opernhause die 400. Aufführung von Weber's „Freischütz“ statt.

* Frl. Marie Klauwell, die jugendliche Leipziger Nachtigall, ist in Wien, wo sie gegenwärtig weilt, auf Anrathen dortiger Capacitäten zu dem Entschluss gekommen, den Concertsaal mit der Bühne zu vertauschen, und wird demnächst im Wiener Opernhaus debutiren.

* In Baden-Baden vereinigten sich am 12. d. M. die HH. H. v. Bülow und Joh. Strauss in der Direction eines grossen Concertes.

**Auszeichnung**. Capellmeister H. Proch hat vom Exkönig von Hannover den Guelphen-Orden erhalten.

**Gestorben.** Am 6. d. M. starb in Berlin der bekannte und um die Popularisirung classischer Musik verdiente Musikdirector Carl Liebig im Alter von 64 Jahren.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

H. v. Herzogenberg, Deutsches Liederspiel. Für Solostimmen und gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen, Op. 14.
W. Tschirch, „Am Niagara“. Concertouverture, Op. 78.
M. Zenger, „Kain“. Für Solostimmen, Chor und Orchester.
Richard Wagner, Ueber Schauspieler und Sänger.

## Die Musikzeitung „Echo"

wird von Neujahr ab zu erscheinen aufhören. Wieviel die Welt dadurch einbüsst, bleibe unerörtert. Am meisten verliert unstreitig Hr. Mendel, der als schreibseliger Dilettant während der letzten Jahre im „Echo" ein wenn auch sehr beschränktes, doch immerhin ergibiges Feld für seine wundersame Thätigkeit gefunden hatte. Böse Zungen versichern, Hr. M. werde nach Schluss des Jahrgangs einen vollständigen Cursus in der deutschen Sprache — Satzbau und Orthographie — durchmachen, und zwar bei unserem Ed. Raebse, ordentlichem Lehrer für Erwachsene (mit dem Wahlspruch: „Selbst im reiferen Alter und ohne Vorkenntnisse wende man sich mit Vertrauen an mich!"). So löblich dieser Entschluss auch wäre, ich fürchte, das Gerücht läuft — wie so Vieles unter dem hiesigen Breitengrade — auf einen Witz hinaus.

Die Musikzeitung „Echo" geht ein! Der Eigenthümer (Verleger) hat daraus kein Hehl gemacht; in einer der letzten Sitzungen des Tonkünstlervereins kam der Brief zur Verlesung, welcher das bevorstehende Ableben der Zeitung ankündigt und mit dem Ausdrucke des Bedauerns hinzufügt, dass nunmehr auch die Verpflichtung zur Herausgabe der „Beilage" (Organ des Vereins) erlöschen müsse. Der Vorsitzende, Hr. Prof. Dr. Alsleben, hat — keineswegs heimlich — bereits mit der „Neuen Berliner Musikzeitung" Verhandlungen angeknüpft. Die veröffentlichten Protokolle des Tonkünstlervereins schweigen freilich darüber, natürlich! sie gehen zuvor durch die Hand des Hrn. M., — und das ist der „*Punctus saliens*", wie unlängst der „kenntnissreiche und gediegene Redacteur" sich neu und eigenthümlich ausdrückte.

Mit einer Frechheit, die selbst an dem Zeitungsbeschauer des Berliner Tonkünstlervereins — und das will gewiss etwas sagen! — auffallen musste, wird in der neuesten Nummer des lebensmüden Blättchens (Beilage S. 164) behauptet: Das „Wochenblatt" proclamirt unter seinen Notizen, „dass das „Echo" einginge; an maassgebender Stelle liegt eine dahin gehende Absicht nicht vor". Wie heisst „maassgebende Stelle"? Kann Jemand im vorliegenden Falle maassgebender sein, als der Besitzer?

Wenn all die stadtkundigen Thatsachen, von deren Richtigkeit sich Jeder leicht überzeugen kann, durch einige dreiste Federstriche zu „Enten" gestempelt werden, dann — hört wirklich die Naturgeschichte auf!

Wilhelm Tappert.

# Kritischer Anhang.

**Xaver Scharwenka.** Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 1. 2 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— — Erste Sonate für Pianoforte und Violine, Op 2. 2 Thlr. Ebendaselbst.

Selbst wenn wir diesen Erstlingswerken gegenüber unsere Anforderungen auf das bescheidenste Maass zurückführen, müssen wir zu unserem Bedauern dem Componisten unsere Anerkennung versagen. Nicht etwa eine Anhäufung von Extravaganzen irgend welcher Art in den beiden Werken, sondern Scharwenka's vollständig willenloses Sich-Anlehnen an das Althergebrachte, sein gänzliches Aufgehen (richtiger Untergehen) im oberflächlichsten Formalismus ist es, was uns zu der entschieden ablehnenden Haltung zwingt. Wer sich von vornherein so durchaus jeglichen Strebens nach eigenartiger Erfindung und selbständiger Verwendung derselben begibt, der hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn man von ihm bedeutsamere Schöpfungen nun und nimmermehr glaubt erwarten zu dürfen. Nach diesen allgemeinen Beurtheilungen noch zu einer detaillirteren Besprechung des Trios und der Sonate zu schreiten, scheint überflüssig; nur des melodischen Flusses und der formellen Glätte der beiden Compositionen sei noch anerkennend gedacht. B. . . . . u.

---

**Otto Müller.** Grosses Duo für Pianoforte und Viola, Op. 11. 3 Fl. 75 Kr. (2 Thlr. 2½ Sgr.) Wien, A Bösendorfer.

Gross, d. h. lang ist dieses Duo allerdings, und viel, sehr viel Noten sind auch drin; der innere Gehalt aber steht zu dieser Massenhaftigkeit der äusseren Erscheinung in einem fast incommensurablen Verhältniss. Damit man sich jedoch überzeuge, dass dem Autor mit obiger Beurtheilung kein Unrecht geschehe, sehe man sich selbst das Werk an. B. . . . . u.

---

**Julius Buths.** Suite (Dmoll) in vier Sätzen für Pianoforte, Op. 1. 1 Thlr. Leipzig und Weimar, Seitz.

Sorgfältig und mit achtenswerther Gewandtheit hinsichtlich der Contrapunctik und der formellen Gestaltung gearbeitet, gleichzeitig aber auch Buths' freilich noch nicht durchweg erfolgreiches Streben nach Selbständigkeit bekundend, erweckt dieses Op. 1 günstige Hoffnungen für die Zukunft des jungen Componisten. Die Themen der ersten beiden Sätze der Suite sind frisch und markig und von prägnantem Ausdruck. Der dritte, breiter angelegte Satz zeichnet sich durch melodischen Fluss und mehrere Ansätze zu intensiverem Gefühlsausdruck aus. Der vierte Satz ist seinem thematischen Gehalt nach der schwächste; das Hauptmotiv ist mehr Phrase und Passage als eigentlicher Gedanke. Dass die stilistische Haltung der Suite noch nicht durchweg selbständig sei, wurde bereits angedeutet; namentlich zeigt sich Buths noch stark von seinem Lehrer Ferd. Hiller und sodann auch von Gade beeinflusst; ferner finden sich auch noch starke Anklänge an Robert Volkmann vor (man confrontire die B dur-Mittelgruppe des zweiten Satzes der Suite mit dem Pagen-Lied in Volkmann's Op. 21). Hoffentlich gelingt es dem jungen Componisten, sich bei seinen späteren Arbeiten mehr und mehr von den fremden Einflüssen loszuringen B. . . . . u.

---

**Briefkasten.** *Abonnent* in *Berlin.* Sie werden den betr. Künstler in Pest zu suchen haben. — *Abonnent* in *Memel.* Inhaltsverzeichniss wohl, Prämie noch nicht. — *W. T.* in *B.* Nein, wenn wir nicht mit dem Gericht in Conflict kommen wollen. An und für sich wären die betr. Zeilen sehr angebracht. — *S. F. Z.* in *D.* Immerhin darf man die Leistung eines Meineides voraussagen. — Was die andere Sache angeht, so hat, wie man sich erzählt, Hr. B. Senff die Absicht, auf seine in zwei verschiedenen

Nummern seiner wie im Abonnement so in den Witzen immer billiger werdenden „Signale" präsentirte witzelnde Bemerkung, dass das Bayreuther Wagner-Theater schon bis zu einem grossen Loch vorgeschritten sei, ein Patent zu nehmen. Zur Erreichung dieses Zweckes scheint uns denn aber doch dieser neueste Witz des gen. Herrn etwas gar zu faul. — *Frl. M. H.* in *G.* „J. Schuberth's kleine Musikzeitung" bietet in jener Beziehung manches, wenn auch nicht gerade beabsichtigte Amusante. — *Abonnent* in *R.* Die von Ihnen gerügte Vernachlässigung Ihrer Stadt trifft uns nicht in ihrer ganzen Schwere, da wir uns früher, wenn auch umsonst, um Gewinnung eines tüchtigen Referenten bemüht haben. Nach Ihrem Urtheil und der mitgetheilten Berichtprobe zu schliessen, dürfte der Vorgeschlagene diesen Posten mit Anstand behaupten, und bitten wir um Angabe seiner näheren Adresse.

# Anzeigen.

## Für Gesangvereine incl. Concert-Inst.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Leipzig erschien soeben:

## Wer da glaubet und getauft wird.

[419.] **Cantate**

von

## Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

**Mit deutschem und englischem Text.**

Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen $3^1/_6$ Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. Chorstimmen 10 Ngr.

Vor Kurzem erschien:

## L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato.

*Oratorische Composition*

von

## Georg Friedrich Händel.

Mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von

Robert Franz.

Mit deutschem und englischem Text.

**Partitur. Prachtausgabe** mit dem Portrait Händel's, gestochen von **Adolf Neumann**, in farbigem Umschlag elegant gebunden **10 Thlr.**

Orchesterstimmen $10^1/_2$ Thlr. Clavierauszug A. Prachtausgabe $5^2/_3$ Thlr. B. Billige Ausgabe 2 Thlr. Chorstimmen (à 10 Ngr.) $1^1/_3$ Thlr. Textbuch $2^1/_2$ Ngr.

---

Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

[420.] **Concert**

(A moll)

für

## Pianoforte mit Orchesterbegleitung

von

## Edvard Grieg.

**Op. 16.**

Principalstimme. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

**Die Partitur erscheint in den nächsten Wochen.**

---

[421.] **Dirigenten-Gesuch.**

Für einen angesehenen Gesangverein in Buenos-Ayres (Brasilien) wird ein tüchtiger Dirigent bei monatlich 40 Thlr. Gehalt und event. Reiseentschädigung gesucht. Eine gute, pecuniär gesicherte Stellung steht dem Bewerber in Aussicht, welcher mit Erfolg Gesang- und Clavierunterricht zu geben vermag. Gef. Adressen unter No. 505 sind an die Exped. d. Blts. zu richten.

---

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[422.] **Grosse Schule**

für

## Cornet à piston und Trompete

von

## Julius Kosleck,

kgl. preuss. Kammer-Musiker, 1. Trompeter und Solo-Cornettist der Hofcapelle in Berlin.

**1. Theil: 2 Thlr. 2. Theil: 1 Thlr. 10 Ngr.**

In klar erschöpfender Darstellung gibt der Verfasser, als trefflicher Künstler und Virtuos auf seinem Instrumente hochgeschätzt, hiermit eine Schule für Cornet und Trompete, welche in ihren einzelnen Theilen zugleich für alle Blechinstrumente anzuwenden ist.

---

[423.] Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

## Historia des Leidens und Sterbens

unseres Herrn und Heilandes

**Jesu Christi.**

Chöre und Recitative aus den vier Passionen

von

**Heinrich Schütz.**

Zusammengestellt und herausgegeben

von

**Carl Riedel.**

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen à 15 Ngr.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

---

## Für Concertinstitute.

Verlag von Bote & Bock in Berlin.

[424.]

## Heinrich Urban.

Ouverture zu Schiller's „Fiesco"

*für grosses Orchester.*

Partitur $2^1/_2$ Thlr. Orchesterstimmen $3^1/_6$ Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr.

---

[425.] Bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

## Photographie in Visitenkartenformat

von

## Richard Wagner.

$7^1/_2$ Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 25. October 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

**Organ**
**für Musiker und Musikfreunde.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
**E. W. Fritzsch.**

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 44.



## Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.**

(Fortsetzung.)

In Folge der abnormen Verselbständigung und Wirksamkeit des dualistischen Princips innerhalb des Wesens der Welt, welches, wie wir sahen, in der Darstellung des letzteren nicht unmittelbar enthalten war, vielmehr als ein nicht im im eminenten Sinne „Wirkliches" — d. h. positiv Schöpferisches — sondern Negatives sich blos im Ausdrucke desselben reflectirte und — wenn es auch die volle sinnliche Verwirklichung des Wesens der Welt, der Einheit seiner Factoren, verhinderte, die Einheit zur blossen Idee, zum blossen Bewusstseinsinhalt werden, sie ebenfalls blos mittelbar, in dem Widerstande gegen das feindliche Princip und in der Sehnsucht nach Verwirklichung der Einheit, sinnlich wirksam zeigte — doch in diesem Widerstand und in dieser Sehnsucht das Einheitsbewusstsein als metaphysische Macht, als das wahre Wesen der Welt kund werden liess, — in Folge dieser abnormen Gestaltung gewinnt die Entwickelung des Verhältnisses der beiden Factoren im Wesen der Welt zu einander einen dramatischen Charakter. Fasst man die Bezeichnung „dramatisch" in dem weiteren Sinne eines „freien Wechselwirkens", so kann man auch den Haydn-Mozart'schen Instrumentalwerken eine dramatische Entwickelungsform zuerkennen; dabei ist aber die Grundlage und der Lebensinhalt der dramatischen Entwickelung ein epischer, d. h. die verwirklichte, in sich abgeschlossene und sich lediglich explicirende Einheit der beiden Subjecte voraussetzender. Beethoven ist im engeren Sinne dramatisch, im Sinne des der verwirklichten Einheit verlustig gegangenen und dieselbe neu erstrebenden Wechselwirkens. Die Art und Weise, wie die Gegensätze einander gegenübertreten, erscheint nicht als ein unwillkürlicher, in sich befriedigter Verkehr, als ein spontaner Austausch des beiderseitigen Lebensinhaltes, als eine den Dualismus in gewissem Sinne gar nicht empfunden werden lassende Bethätigung des Einheitsgefühles; vielmehr als ein beiderseitiges Innewerden eines die Bethätigung der Einheit hemmenden Zwiespaltes und als ein Streben, über diesen Zwiespalt hinweg die Einheit neu zu erlangen. Durch diese stete thätige Beziehung auf etwas Unverwirklichtes erhält die Entwickelung den Charakter einer dramatischen Spannung; in jedem Moment des Processes wird uns die Kluft, welche die beiden Subjecte trennt, zum Bewusstsein gebracht und das Streben kund, diese Kluft zu beseitigen. —

Wagner hat bekanntlich (in seiner Schrift: „Ueber das Dirigiren") zur Charakteristik des Mozart'schen und des Beethoven'schen Ideals von Schiller die Bezeichnungen „naiv" und „sentimental" (wie wir jetzt wohl, ohne Missverständnissen ausgesetzt zu sein, sagen dürfen statt „sentimentalisch") entlehnt. Schiller's be-

44

treffende Abhandlung*) ist in der That für unsere Frage überraschend lehrreich. Eine eingehendere Bezugnahme auf dieselbe muss sich der Verfasser an diesem Orte versagen und beschränkt sich darauf, die schlagendsten Stellen herauszuheben.

„So lange der Mensch noch reine Natur [mit dem Wesen der Welt unmittelbar eins] ist, wirkt er als ungetheilte sinnliche Einheit und als ein harmonirendes Ganze. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbstthätiges Vermögen [wennschon als zwei verschiedene Vermögen functionirend] haben sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt, viel weniger stehen sie im Widerspruch mit einander. [Dem entsprechend fanden wir bei Haydn und Mozart die beiden Bewegungsprincipe in harmonischem Verhältniss zu einander stehend, die tonale Beziehung zwischen Haupt- und Seitensatz war eine natürliche, normale; die Dissonanz, im Dienste des Zweiheitsprincips, erschien noch von dem Einheitsprincip beherrscht.] Das Ganze seiner Natur drückt sich in der Wirklichkeit vollständig aus. — Ist der Mensch in den Stand der Cultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt [„Cultur" hier von Seite ihrer abnormen Wirksamkeit aufgefasst, „Kunst" im Sinne von unnatürlicher Verfeinerung], so ist jene sinnliche Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als moralische Einheit, d. h. als nach Einheit strebend, sich äussern. Die Uebereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande wirklich stattfand, existirt jetzt blos idealisch, sie ist nicht mehr in ihm, sondern ausser ihm, als ein Gedanke, der erst realisirt werden soll, nicht mehr als Thatsache seines Lebens."

„Der verschiedene Eindruck naiver Dichtungen beruht blos auf dem verschiedenen Grad einer und derselben Empfindungsweise; wir können wohl schwächer und stärker, aber nie verschiedenartig gerührt werden. Unser Gefühl ist durchgängig dasselbe, ganz aus Einem Element, sodass wir nichts darin zu unterscheiden vermögen. — Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser reflectirt über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen [über das Verhältniss der aus dem Zusammenhang mit dem Ideal herausgetretenen Welt zu sich, dem Vertreter des Ideals, des Wesens der Welt], und nur auf jene Reflexion ist die Rührung [Stimmung] gegründet, in die er versetzt wird. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit [soweit sie sich mit dem Ideal in Widerstreit befindet] als Grenze [als Hemmniss der Verwirklichung des Ideals, des Wesens der Welt, gegen welches Hemmniss seine Widerstandsäusserungen gerichtet sind] und mit seiner Idee [der verwirklichten Einheit, welche ersehnt wird] als dem Unendlichen [eine unbegrenzte, ungehemmte, freie Schöpferthätigkeit Ermöglichenden] zu thun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser Quelle zeugen."

„Wer bei sich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, der wird diesen Eindruck, auch selbst bei sehr pathetischen Gegenständen, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei sentimentalischen wird er immer etwas ernst und anspannend sein. Das macht, weil wir uns bei naiven Darstellungen immer über die [sinnliche] Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objects [die actuelle Wirklichkeit des Wesens der Welt] in unserer Einbildungskraft erfreuen und auch weiter nichts als diese suchen, bei sentimentalischen hingegen die Vorstellung der Einbildungskraft [die Art und Weise der Einwirkung der empirischen Welt auf das ideale Subject] mit einer Vernunftidee [der — unverwirklichten — Einheitsidee] zu vereinigen haben und also immer zwischen zwei verschiedenen Zuständen in Schwanken gerathen" [die sich im Alterniren des Widerstandes und der Sehnsucht spiegeln].

„Dem naiven Dichter hat die Natur die Gunst erzeigt, immer als eine ungetheilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbständiges und vollendetes Ganze zu sein. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen, oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraction [abnorme Loslösung der Wirklichkeit vom Ideal, vom Wesen der Welt] in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wiederherzustellen. — Der naive Dichter hat vor dem sentimentalischen immer die sinnliche Realität [verwirklichte Einheit] voraus, indem er Dasjenige als eine wirkliche Thatsache ausführt, was der andere nur zu erreichen strebt. Und das ist es auch, was jeder bei sich erfährt, wenn er sich beim Genusse naiver Dichtungen beobachtet. Er fühlt alle Kräfte seiner Menschheit [seines ursprünglichen Wesens] in einem solchen Augenblicke thätig, er bedarf nichts, er ist ein Ganzes in sich selbst; ohne etwas in seinem Gefühl zu unterscheiden, freut er sich zugleich seiner geistigen Thätigkeit und seines sinnlichen Lebens. Eine ganz andere Stimmung ist es, in die ihn der sentimentalische Dichter versetzt. Hier fühlt er blos einen lebendigen Trieb, die Harmonie in sich zu erzeugen, welche er dort wirklich empfand, ein Ganzes aus sich zu machen. Daher ist hier das Gemüth in Bewegung, es schwankt zwischen streitenden Gefühlen; da es dort ruhig, aufgelöst, einig mit sich selbst und vollkommen befriedigt ist."

(Fortsetzung folgt.)

*) „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" — aber nicht diese allein; auch die Abhandlungen „Ueber Anmuth und Würde", „Ueber das Erhabene", „Ueber das Pathetische" enthalten — abgesehen, beiläufig, von ihrem noch nicht genug verwertheten philosophischen Inhalt — fruchtbare Beziehungen zu unserem Problem. Die Fixirung des Verhältnisses der bezeichneten gegensätzlichen künstlerischen Richtungen zu einander (und im Hintergrunde gewissermaassen eine Auseinandersetzung mit Goethe) bildet überhaupt einen Angelpunct in Schiller's ästhetisch-schriftstellerischer Thätigkeit.

# Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Der Leser möge übrigens selbst urtheilen, ob nachfolgende Notenbeispiele nicht den Namen „Wagner" auf der Stirne geschrieben tragen:

1) Zweites Motiv der Einleitung:










2) Ein Motiv — wir wollen es „Abdul's Liebes Motiv" nennen, da es (wohl „Abdul" überhaupt bezeichnend und von diesem schon in seiner Eingangsscene gesungen) erst, da sich Abdul zur liebenden Maja wendet, plastisch hervortritt und zwar in den Flöten (S. 27):




— gestaltet sich später als Nachspiel der 3. Scene (vereinigt mit dem Maja - Motiv) folgendermaassen raus:

3)




* Abdul-, × Maja-Motiv oder Begleitungsfigur desselben.






Tromp., Pos., Pauken tacent.






und nun beachte man noch — vorzüglich der Harmonien wegen — eine frühere Stelle derselben Scene (Tempo bei allen vier Beispielen „Mässig schnell"):

4)

Streichquartett allein,

*)

a)

*)

von a) an

tuten Holzbläser und Hörner dazu, Hörner und Fag. gebunden die Harmonie aushaltend.

Fl. Clar. 1. u. 2. Viol.

*)

Abdul.

*mf.*
Dein




und man wird (besonders bei den mit *) bezeichneten Stellen) glauben, sich mitten in der Liebesscene von „Tristan und Isolde" zu befinden. Der emporsteigende F-Dreiklang bei *) ist, auf der Septime von *B* ruhend, mit dem Durchbruch nach *A*, etwas specifisch Tristan'sches.

Notenbeispiel 1 beleuchtet zugleich recht gut des Componisten Instrumentation, die, wie wir glauben, schwächste Seite vorliegenden Werkes. Wir kommen noch darauf zu sprechen. —

Gegenwärtig fesselt uns die Beantwortung der zweiten oben aufgestellten Frage: in welcher Manier der Componist P. Lohmann's Drama in Töne zu übersetzen versucht habe? Alle Achtung vor der Intention des Tondichters! Er hat sich eine Riesenaufgabe gesetzt, zu deren vollständiger Bewältigung er Richard Wagner und Beethoven in einer Person sein müsste: er will

in Einem das höchste Drama und die höchste Symphonie darstellen. Vor Allem sucht er möglichste musikalische Einheit der einzelnen, als grosse Symphoniesätze betrachteten Drama-Acte zu erreichen, und er geht nun schon in diesem Bestreben wesentlich über sein Vorbild — Richard Wagner — hinaus. Wenn Wagner seinen ganzen „Lohengrin“ (ein einziges Ensemble-Gebet vor dem Kampf des 1. Actes abgerechnet) im $^4/_4$-Takt schrieb, so gibt Jos. Huber seinem Drama nicht nur gleichfalls den streng festgehaltenen $^4/_4$-Takt, sondern auch jedem Acte ein durchgehendes gleiches Tempo (von dem nur momentan durch die Bezeichnungen „breiter“, „breit“, „schneller“ u. dgl., die aber bald wieder dem „ursprünglichen Tempo“ Platz machen, abgewichen wird), ja er schreibt für den ganzen ersten und dritten Act das gleiche „Mässig schnell“ vor, endlich setzt er alle drei Acte, damit sie schon äusserlich als ein einheitliches Ganze sich ansehen, in eine und noch dazu dieselbe Haupttonart: Cdur, d. h. er nimmt die mannichfachen Modulationen durchgehend nur im Verlaufe seines Tongedichtes vor, von den üblichen Vorzeichnungen am Anfange sieht er gänzlich ab. Für den Hörer ist das freilich ganz das Nämliche, ob ich z. B. ein Fmoll mit vorgezeichneten 4 Been, oder ein durch 4 später hineingesetzte Erniedrigungszeichen dargestelltes Fmoll höre; von dem Lohmann'schen Standpuncte aber, „dass das musikalische Drama in sich selbst gelten soll, ganz ohne Rücksicht, ob es von irgend Jemand gehört und gesehen wird“, ist Huber's Schreibweise immerhin bedeutsam.

Mit alledem wäre aber noch immer nicht die „dramatische Symphonie“ (oder das „symphonische Drama“) hergestellt.

Die richtigen Bausteine zu letzterem Bau erblickt Jos. Huber vielmehr in den von Richard Wagner begründeten Leitmotiven. Wir wissen, dass Wagner durch dieselben die Personen seiner Dramen charakterisirt, häufiger aber noch mit denselben gewisse Vorstellungen und damit frühere mit späteren Situationen verbindet, daher wir diese eigenthümlichen, an den verschiedensten Stellen, in verschiedenartigster Weise umgebildeten Orchestergedanken am besten Erinnerungsmotive nennen würden. Nun von dem „Erinnerungsmotiv“ sieht Huber fast gänzlich ab, dagegen macht er das reine „Personenmotiv“ zur Basis einer grossartigen symphonischen Entwickelung.

Huber gibt nämlich nicht nur jeder handelnden Person des Lohmann'schen Dramas ein bestimmtes Motiv, welches, soferne es in die Singstimme verlegt ist, nur von jener Person und keiner anderen gesungen wird*), sondern er versucht auch eben diese Motive im Orchester symphonisch zu entwickeln, genau nach Maassgabe der Schicksale, welche eben jene vorgenannten Träger der Motive auf der Bühne, im Drama erleben.

Die Orchesterpartie der „Rose vom Libanon“ stellt daher recht eigentlich eine Programm-Symphonie dar, deren Programm eben das Lohmann'sche Drama, d. i. die Vorgänge auf der Bühne bilden.

Wenn nun auf solche Weise unstreitig der Schwerpunct ins Orchester verlegt wird, wird dadurch nicht die Aufmerksamkeit allzu sehr von der Scene, den Vorgängen auf der Bühne abgelenkt*) und eben dadurch der Grundgedanke des Wagner'schen Reformationswerkes („das Drama Zweck, die Musik Mittel“) gewissermaassen illusorisch?

Leidet ferner nicht, eingezwängt und fortgerissen von dem continuirlichen symphonischen Fluss des Ganzen, die Declamation?

Ohne den Prüfstein einer lebendigen Aufführung erprobt zu haben, muss man erstere Frage wohl bejahen, und was die Declamation anbelangt, so muss sie, obwohl vom Componisten mit höchster Feinheit behandelt, unstreitig als stets auf den gleichen Takt, dasselbe Tempo angewiesen, gewissermaassen vom Orchester abhängig, an individueller Lebendigkeit verlieren.

Der Componist scheint das Ungebührliche dieses Ueberwucherns des Orchesters instinctiv selbst empfunden zu haben, indem er nicht nur Orchester und Singstimme oft zusammengehen liess, sondern auch, damit die Singstimme nie durch das Orchester völlig gedeckt würde, die Instrumentation gegenüber Wagner und den neuesten Errungenschaften quantitativ und qualitativ bedeutend vereinfachte.

Quantitativ, indem er aus seinem Orchester die Schlaginstrumente und die Harfe einfach wegstrich, ja auch vom Blech einen sehr sparsamen Gebrauch macht.

Qualitativ, indem er von der durch Richard Wagner zu einer ungeahnten Höhe der Vollendung gebrachten melodischen Polyphonie fast gänzlich absah und demgemäss auch die einzelnen Instrumente nicht in Wagner'scher Weise individuell-activ eingreifend, sondern mehr in ganzen Massen behandelte.

Wer sich so recht den principiellen Unterschied der Instrumentation beider Componisten veranschaulichen will, der vergleiche das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ mit der Einleitung zur „Rose vom Libanon“.

Vor Allem ist Huber's Streichquartett zu einer merkwürdig passiven Rolle verurtheilt; durch gewiss zwei Drittel der Partitur sind ihm gleichmässig klopfende Achtel oder Viertel zugewiesen: das von uns gebrachte Notenbeispiel 1 bietet diesfalls eine treffliche Illustration. Die Führung des Huber'schen Orchesters hat Zug und Leben, ist aber fast durchaus homophon (wodurch die aus anderen Gründen schon nachgewiesene

*) Im auffallenden Gegensatze zu Wagner, der seine (Erinnerungs-)Motive, z. B. die das Meistersingerthum bezeichnenden, den verschiedensten Personen in den Mund legt.

*) Unwillkürlich denkt man dabei wieder an die altbekannte, auf Mozart gemünzte (da freilich nicht zutreffende) Bemerkung Grétry's von der Statue und ihrem Piedestal.

Einförmigkeit noch gesteigert wird) und macht an manchen Stellen (z. B. S. 10, 16, 24 etc. der Partitur) einen wahrhaft primitiven Eindruck.

Wir können hier nicht mit der Bemerkung zurückhalten, dass es uns etwas inconsequent erscheint, gerade mit geringeren Mitteln das höchste Drama intendiren zu wollen. Den Classikern gegenüber — Mozart's „Don Juan": Streichquartett, Bass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte, (3 Posaunen im 2. Finale ungewiss, ob von des Meisters Hand gesetzt,) Pauken — sieht sich Huber's Orchester noch immer stattlich genug an; wäre auch nur die qualitative Verwendung darnach; es umfasst ausser Streichquartett und Bass 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten in B, 2 Fagotte, 4 Hörner in F, 3 Trompeten in C, 3 Posaunen, Pauken in F-G (im 2. und 3. Acte in C-G); an die Stelle der zweiten Oboe tritt in der zweiten Hälfte des zweiten Actes ein englisches Horn. Die von Richard Wagner (u. A. in der „Walküre", „Tristan") so höchst bedeutsam gebrauchte Bassclarinette weiss Jos. Huber nicht zu verwerthen; er lässt sie daher sowie Piccolflöten, Schlaginstrumente und Harfe einfach weg.

Können wir im Ganzen Huber's Instrumentation (am glücklichsten verwendet er noch Hörner und Holzbläser) nicht anders als „dürftig" nennen, so verdient dagegen die Declamation als durchwegs ganz richtig, sorgfältig und edel rückhaltloses Lob.

Man bedauert hier, wie gesagt, nur, dass eine so warme und edle Empfindung so oft in ein orchestrales Prokrustesbett gebannt ist, und weiter können wir noch eine Monotonie der Declamation nicht verschweigen, nämlich, dass dieselbe — vor Allem, wo es dramatisch aufgeregtere Momente gibt — sich fast durchaus auf dem verminderten Septimenaccorde bewegt.

Gewohnt, an ein „musikalisches Drama" den höchsten Maassstab anzulegen, sind wir gegen die musikalischen Mängel der „Rose vom Libanon" mehr als streng gewesen. Reihen wir denselben (leider! möchten wir ausrufen) noch einen letzten, die unplastisch verschwommene Gestaltung der meisten Motive an, die sich für symphonischen Aufbau und gar für Personen-Charakteristik wenig eignet, so sind wir mit dem Tadel aber auch fertig und können nun unserer freudigen Bewunderung Ausdruck geben, wie nahe der Componist trotz alledem seinem Ideale gekommen.

„Die Rose vom Libanon" besitzt einen grossen Vorzug, der gerade bei neueren dramatisch-musikalischen Werken (wir sehen hier ganz von Wagner ab) so selten anzutreffen, und der jene Mängel fast aufwiegt: den einer vollkommenen Stileinheit. Wir haben wirklich ein Ganzes vor uns, kein Detail drängt sich ungebührlich vor, Alles dient dem höheren dramatischen Endzweck.

Dem Componisten ist es mit seiner Arbeit heilig ernst gewesen, und wir empfinden es doppelt schmerzlich, dass die Begabung und Behandlung nicht ausreichten, das gestellte Ziel völlig zu erreichen. Doch bildet ja „Die Rose vom Libanon" für Jos. Huber als dramatischen Tonsetzer erst einen Anfang. Hat er den Eindruck seines Werkes einmal durch lebendige Aufführung erprobt — kein unabhängig gestelltes deutsches Operntheater hätte sich einer solchen zu schämen —, so wird ihm am besten klar werden, was hier und da abgeht, und wir haben von ihm in Gemeinschaft mit dem hochbegabten Dichter vielleicht dereinst noch wahrhaft Bedeutendes zu erwarten.

Es erübrigt nur noch, den musikalischen Verlauf im Detail zu verfolgen.

Mit Rücksicht auf den für ein einziges Werk schon übermässig stark in Anspruch genommenen Raum werden wir uns hier möglichster Kürze befleissigen.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Feuilleton.

## Lehraussprüche Flodoard Geyer's,

mitgetheilt von **Gustav Brah-Müller.**

Wir sollen eine breite Melodie hinstellen, wobei der Sänger sich ins Zeug werfen kann, und sollen bedenken, dass wir Tondichter heissen und nicht Tonverdünner.

* * *

Der Modulationssatz kann aus der Musikwissenschaft, durch thematische Durchführung, oder aus der Phantasie, wie z. B. in der Symphonie Bdur von Beethoven, — entspringen.

* * *

„Der schlechteste Stil von allen ist der langweilige!" Also wohl ein Thema gut durchführen, aber nicht zu Tode hetzen. Die Symphonie Cmoll von Beethoven hat schon oft junge Componisten durch blosse Nachahmung in die Irre geleitet.

* * *

Dussek's Sonaten sind wohl gut, aber er arbeitet zu sehr aus der Harmonie, Alles zu dick, er fährt gleich mit Vieren aus; — Beethoven führt seine Pferde einzeln heraus, bis sie nachher alle in Parade stehen.

* * *

Compositionen sollen praktischen Nutzen haben. Junge Componisten schreiben deshalb so viel für Clavier allein oder fabriciren Lieder, weil sie es selbst ausführen können. Früher konnten sich die Eleven jahrelang, in ihren Klöstern von Sorgen entbunden, den trockensten contrapunctischen Uebungen hingeben, — heutzutage muss rasch studirt werden, um bald ins Leben eingreifen zu können.

* * *

Kein Componist hat wieder ein so schnelles, feuriges Allegro geschrieben, als Mozart. Ein Guss die Jupitersymphonie! Darum Jupiter, denn: „So er gebeut, so stehts da!"

* * *

Einschnitte in die Melodie sind nöthig, nur nicht übertreiben, als wenn Jemand etwa setzen wollte: Guter Mond, — du gehst — so stille — durch die Abendwolken hin.

* * *

Jeder Compositionsschüler bringt zur Composition gewiss ein Bewusstsein seiner Fähigkeit mit. Dies ist der Naturalismus. Darauf folgt die Schule. Diese legt vielfachen Zwang auf und vernichtet oft den Naturalismus. Es ist nun Sache jedes echten Componisten, ein Gleichgewicht zwischen Beiden herzustellen, oder, falls Ersterer verloren gegangen, ihn wieder zu erreichen zu suchen, wieder zu verwildern, wenn man so sagen darf. So nur entsteht Grosses und Gutes! Manche Musik bekundet eine gute Schule und enthält keine Verstösse und taugt doch Nichts!

* * *

Mozart auf dem Sterbebette: „Hätte ich für die Musiker schreiben können, ich wäre ein Anderer geworden, so aber musste ich zu Viel für die langen Ohren arbeiten." — Das ist eben der grosse Nachtheil für die Kunst!

* * *

Der Orgelpunct lässt sich nicht umkehren.

* * *

Schnurriger Titel: „Lied ohne Worte!" Warum nun nicht auch „Rondo, Sonate, Symphonie ohne Worte"? Früher hiess man derartige Liedcompositionen: Bagatellen, Divertissements.

* * *

Den Begriff „schön" soll man nicht detailliren wollen! Sehe ich ein schönes Mädchen, so sehe ich eben, dass sie schön ist, — und nehme nicht ein Buch über Aesthetik zur Hand und frage: Ist sie schön? — Gesicht? — Augen? — Nase? etc.

* * *

Phraseneinschnitte bei der Liedercomposition müssen sein, wenn sie sich öfters auch nicht durch Pausen darstellen, wie in der Melodie: „Wer niemals einen Rausch gehabt, der ist kein braver Mann, juchhe, der ist kein braver Mann!"

* * *

Die Lehre ist nicht zu verwerfen. Sonst könnte man blos mit Jean Paul Einem zurufen: „Habt nur Genie!" Doch damit ists nicht abgethan!

* * *

Wir können uns selbst die höchsten Begriffe nur immer in einer Form vorstellen, so auch nur Gott in der Menschwerdung. Phantasie ohne Form ist Nichts!

* * *

Jeder echte Künstler hat in sich einen „Dämon", der ihn auch wohl einmal übertreiben lässt. „Sie müssen den Mond herunterholen wollen!" Das Publicum ist eine todte Masse, die erst erwarmen muss, dazu bedarf es starker Mittel. Shakespeare, Schiller, Goethe, Beethoven, Rubens, Michel Angelo, Alle haben übertrieben.

* * *

Geist muss sich mit der Phantasie verbinden, wie sonst auch eine schöne, dumme Gans nicht lange fesseln kann.

* * *

Nie soll die Composition in blosse Notenschreiberei ausschlagen! — Wiederum darf mit Noten nicht gegeizt werden, — im Orchester sitzen viel hungrige Mäuler, und es werden eine Menge Noten verschlungen.

* * *

Die Idee eines Kunstgebildes ist in dem Künstler nicht nur einmal vorhanden, sonst müsste er denselben Gegenstand auch nur immer auf einerlei Weise ausdrücken. Kein Componist könnte mehrere Symphonien schreiben, und Raphael hätte nicht verschiedene Madonnen malen können. „Einheit in der Mannichfaltigkeit, und Mannichfaltigkeit in der Einheit!"

* * *

Ueberschwänglichkeit nach der romantischen oder gelehrten Seite hin ist nicht das Wahre. Anklang an die irdische Seite der Kunst vermittelt nur die Ehe, und jeder Künstler sollte heirathen.

* * *

Von vielen Lehrern gilt das Wort: „Da siehe du zu! Hilf dir selber!"

* * *

Ich billige den Ausspruch von Marx, der Haydn „den göttlichen Musikanten" nennt.

* * *

Seien Sie mehr Musikant!

* * *

Ein Kunstwerk soll schön sein. Gleichwie die Geburtswehen der Mutter nicht am Kinde haften bleiben, so darf auch die Composition nicht die Schmerzen ihres Erzeugers verrathen.

* * *

Beim Trauermarsch keine kleinen Motive verwenden, die dem Aufschnappen Eines zu vergleichen sind, dem die Luft ausgeht! Die Klage und Trauer tönt lang.

* * *

Der Lehrer kann nicht dringend genug zur charakteristischen Musik ermahnen und zum Schreiben in Ligaturen.

* * *

Bei der Marschcomposition ist es empfehlenswerth, die Farben mit möglichst dickem Pinsel aufzutragen. Hier" (betreffendes Beispiel) „das wäre schon so ein tüchtiger Borstwisch!"

* * *

Das Lied ohne Worte Emoll, Marciale, von Mendelssohn ist auch etwas Heroisches, aber nicht wie die Füsiliere da draussen.

* * *

Märsche dürfen nicht, wie oft geschieht, statt Polonaisen genommen werden! Man kann Damen doch nicht zumuthen, dass sie marschiren sollen!

* * *

Der Ton, die Melodie muss als Hauptsache aufgefasst werden, sie ist das ewig Junge in der Musik. Häufig stellen leider! heutzutage Componisten die Figuration höher als den Ton.

* * *

Beethoven verstand die Melodie zu recken, — er war ein Recke!

* * *

Beethoven ist der hundertarmige Briareus, der das Clavier in allen seinen Regionen umarmt.

* * *

Höchst anregend ist es auch, den *Cantus firmus* zu umschreiben, also den Choral als Arioso zu behandeln. Ueberhaupt lassen sich mit Hilfe der Phantasie Compositionen aus dem Choral aufstellen, die das Trockne und Steife völlig abgestreift haben. Freilich darf der Choral nie ganz aus dem Horizont verschwinden, es darf nicht geschehen, wie jenem Maler, der ausdrücklich unter sein Bild schrieb: „Das ist ein Haus!"

* * *

Häufige Fermaten verrathen Schwäche. Ein Schwacher muss sich alle Augenblicke ausruhen.

* * *

Wo der Choral in der „Zauberflöte" figurirt wird, durchschauern Einen die Mysterien der Isis, — die Franzosen sagen dagegen: *Les misères d'ici!*

* * *

Die Arbeiten unserer Meister wimmeln von Imitationen, Mozart hat deren wohl am meisten.

* * *

Lassen Sie sich nicht irre machen, wir können Alle viel von den Italienern lernen. Wir unter unserem trüben, melancholischen Himmel verfahren auch nicht selten zu trocken. Heiter sei die Kunst! Rossini und Bellini mögen ein Beispiel sein des Reizes der Melodie und des Leichtsinnes (des leichten Sinnes), indem sie nie eine Sache zu abstract und langweilig durchhecheln.

* * *

Seb. Bach verneint die Welt, Mozart bejaht sie. Für Jenen ist nur sein Genius maassgebend, dieser, obgleich undankbar von der Welt behandelt, kommt ihr immer wieder mit Liebe entgegen und ist ganz in ihr. Bach, obgleich nie ganz gewürdigt, oder gar von Vielen verpönt, — „der thüringische Bauer mit zugeknöpftem Rock, der in die Salons nicht passe", — wird als Fels dastehen für ferne Zeiten. Die Muhamedaner wollten auch einmal die Pyramiden wegschaffen, — sie stehen noch heute.

* * *

Das „Wohltemperirte Clavier" soll dem Musiker dasselbe sein, was dem Theologen die Bibel.

* * *

Je älter der Musiker wird, desto feinfühlender für die Form.

* * *

Es liegt in jedes Menschen Natur, fortzuschreiten im Gebrauch der Mittel, und jedes vernunftgemässe Verfahren ist darum recht und gut. Der Eine misst nach Zollen, der Andere nach Welten.

* * *

Die Fuge ist die eigentliche demokratische Form, Alles hat gleiche Berechtigung, Jeder kann seinen „Senf" mitsprechen.

* * *

Das ist die schönste Fuge, der man es nicht obenhin anhört, dass es eine Fuge sein soll.

* * *

Die Fuge ist die Form der höchsten Logik. Nur Das ist nicht zu billigen, dass sich in solchen Arbeiten häufig trockener Kram, Gemeinplätze und Sequenzen vorfinden, die sich als Majoratsgut von Geschlecht auf Geschlecht vererben.

* * *

Fugen mit einer obligaten Oberstimme, vielleicht mit glänzenden Violinen, könnte man mit überzuckertem bitteren Calmus vergleichen.

* * *

Seit Beethoven ist wohl der häufige Wechsel, das Spiel mit Tonarten.

* * *

In der Sonate sind die Themen subordinirend, im Rondo coordininirend.

* * *

Das Clavier ist ein theoretisches Instrument, und nur der Componist wird dasselbe ganz ausbeuten, der auch das Orchester dabei im Auge hat.

* * *

Das Clavier zeichnet, das Orchester malt.

* * *

Der Gesang stellt das animalische Element dar, das Orchester das vegetabilische. Ueberall schiesst da beim letzteren ein Pflanzchen auf, das sich vereinigt zur herrlichen Landschaft. Aber eben auch will jedes Pflanzchen in Bezug aufs Ganze in Acht genommen sein, — und es soll nicht geschehen, dass in einer Symphonie die Geigen prächtig bedacht werden, und der Componist sich erst später erinnert, dass da auch noch ein paar Trompeter sitzen.

* * *

Beethoven ist ein Meister im Schlussmachen, z. B. das Finale der Cmoll-Symphonie. „Er kann nicht sterben". Ebenso hat Spontini glänzende Schlüsse in seinen Opern. Hummel meinte, das Schwerste sei ihm immer der Schluss gewesen.

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

### Berlin.

Wenn die Schwalben heimwärts ziehn, tragen starke Männer das Mieths-Pianino zu Neste, wenn die Blätter fallen, steigt die Zahl der musikbeflissenen Abonnenten. Der Sommer ist hin, der Herbst ist da. Verödet liegen die Concertgärten, Spielleute und Publicum räumten das Feld, die Concertsäle öffnen sich zur Aufnahme der Flüchtlinge. Die Saison hat noch nicht begonnen, nur von schwachen Anfängen wäre zu erzählen. Desto reicheren Stoff gewährt die Agitation der Wagner-Feinde; seit dem Spätsommer schoss eine ganze Litteratur üppig ins Kraut. Soll man reden? Soll ich schweigen? Das Letztere könnte falsch gedeutet werden.

Aus Zeit und Zahl der gegnerischen Kundgebungen wäre fast der Schluss zu ziehen, dass man im anderen Lager ein systematisches Vorgehen beschlossen habe. Von allen Seiten fallen die Streiche hageldicht auf Wagner, seine Werke und seine Freunde, solidarisch decken sich die Kämpfer gegenseitig; was Einer auch sagt und schreibt, der Andere bestätigt es, sichert sich höchstens durch kluge Reservationen ein Rückzugspförtchen. Wenn das so weiter geht, dann verdammt die Presse im November fast einstimmig, was sie im Mai mehr oder weniger warm vertrat. Jetzt stellt sich erst heraus, wie tiefschmerzlich das Fest in Bayreuth die Spötter und Neider berührt hat.

Der Hass soll — angeblich — ein grosser Künstler sein. Ich finde, er ist ein recht langweiliger Patron; zwar darf man ihm Erfindung nicht absprechen, aber seine Gestaltungen leiden an Monotonie. Immer gewahren wir dieselben Formen: Lug und Trug, Spott und Hohn, gemeines Schimpfen und wüstes Toben. Am liebsten und geläufigsten spielt er die Rolle des Denuncianten. Die giftigsten Blüthen der menschlichen Leidenschaft zeitigt er, mit den unsittlichsten Waffen kämpft er. Wie viel Uebles wird uns nachgesagt, die wir in Wagner das Heil für die deutsche Bühne erblicken, in seinen Schöpfungen bedeutsame Marksteine der musikalischen Entwickelung zu besitzen glauben, mit nationalem Stolze zu ihm hinaufsehen! Man nennt uns — je nach der Form, in welcher der Einzelne sein Interesse bethätigt — Lakeien, auch Lohnlakeien; in einer und derselben Woche las ich an drei verschiedenen Stellen, dass Alle, welche für den Meister die Feder führen, besoldet wären! Wir sind heulende Wölfe, eine Clique mit Böotier-Ohren, also total unmusikalisch. Die Schmuckwörter fliegen uns so häufig zu, dass es gerathen erscheint, zu classificiren; z. B. *ad vocem* Hammel:

*a*) partielle, nämlich Schafsköpfe,

*b*) totale, *aa*) leitende, *bb*) nachblökende.

Das Bayreuther Unternehmen ist ein Musik- und Actienschwindel, der Akademische Wagner-Verein nur ein Kinder-Kreuzzug mit Kindertrompeten etc. Der niedrige Tagescours des Jesuiten ermuntert die geschäftigen Leute, uns flugs als eine jesuitische Coterie zu bezeichnen, die letzte polnische Revolution muss ihre „Hängegensdarmen" hergeben; wir sollen, so lautet die Parole, Hrn. v. Hülsen nach dem Leben getrachtet haben. „Er hat sich eine grosse Partei, die Wagner-Partei, zu Feinden gemacht, und diese arbeitet unablässig an seinem Sturze." So meldete die Wiener „Neue freie Presse". Als wir das hier in Berlin lasen, sind wir erschrocken. Wer hätte das gedacht! Aus einer kleinen Coterie nicht ganz sinniger Leute soll — fast über Nacht — eine starke Partei geworden sein; so stark, dass sie Bresche legen kann in die Schutzmauer, mit welcher das Vertrauen des Kaisers seit länger als 20 Jahren die Stellung und die Person unseres Generalintendanten umgibt. Zum Trost für uns Alle ist an dem ganzen Gerede nicht ein wahres Wort. Erlogen ist die „offenkundige" Feindschaft zwischen dem Hausminister Hrn. v. Schleinitz und Hrn. v. Hülsen, erdichtet die „unfreundliche" Stellung zwischen Frau Mallinger und dem Generalintendanten; die Quadrupel-Allianz, welche vier hochgestellte und einflussreiche Frauen gegen Hrn. v. Hülsen geschlossen haben sollen, ist nichts weiter als ein Hirngespinnst des Correspondenten. Ich weiss nicht, wer von hier aus am Ententische der „Neuen freien Presse" servirt, jedenfalls ist der Mann ein Neuling in seinem Fache; die schwere Kunst, glaubwürdig zu flunkern, beherrscht er noch nicht. Hr. v. Hülsen ist ein ausgezeichneter, pflichttreuer Beamter — ein preussischer Beamter, um es kurz zu sagen —; unbeschadet seiner persönlichen Meinung über Wagner, hat er dessen Opern zur Aufführung gebracht und — soviel an ihm lag — auch im Repertoire erhalten. Er würde vor „Tristan und Isolde" nicht zurückschrecken, wenn der Meister die „Walküre" für Berlin hergeben wollte, — sind das die Symptome eines tödtlichen Hasses? Der phantasievolle Unbekannte beweist seine Anfängerschaft auf diesem Gebiete hauptsächlich durch folgenden Passus: „Hr. v. Hülsen erfährt das Wiederengagement der Frau

Mallinger **nachträglich** in seinem Badeort Ragaz". Welche Begriffsverwirrung muss in dem Kopfe des Correspondenten Platz gegriffen haben, wenn er glaubt, es sei in Preussen möglich, dass hinter dem Rücken des Generalintendanten ein Contract abgeschlossen werde? Falls so etwas geschähe, würde und müsste nicht Hr. v. Hülsen, als „strammer, preussischer Officier", wie man ihn bisweilen nennt, sobald es sich darum handelt, möglichst unliebsame Erinnerungen an Wagner, Barrikaden und Revolution wach zu rufen, seinen Abschied nehmen! Nur wer ganz unbekannt ist mit den Traditionen und Lebensformen in gewissen Kreisen, vermag solch geschriebenes Unkraut auf den Markt zu bringen. Wäre dasselbe in Wien consumirt worden, nu, was hätte geschadet? Leider griffen unsere Zeitungen gierig danach — es war gerade eine stille Zeit —, Viele bemühten sich, das Sündenregister der Wagnerianer zu vergrössern, drohend zogen sich namentlich die schwarzen Wolken des öffentlichen Unwillens über unseren Köpfen zusammen, als die Flucht der contractbrüchigen Frau Lucca, Perle, Juwel, Abgott, Krondiamant unserer Oper, ruchbar und zur Belastung unseres Contos verwendet wurde. Es war ein Glück, dass Frau Lucca in rechtsverletzender Weise davonging und einen **lächerlichen** Abschiedsbrief für ihre lieben Berliner zurückliess, — sogar das Citat aus Gumbert's Bänkelsang: „Mein Lied" ersparte sie uns nicht! Ziemlich einstimmig verurtheilte man die eigenmächtigen Schritte der verzogenen Primadonna und rechnete der Wagner-Partei ihren Abgang entweder gar nicht oder nicht sehr hoch an. Dannward es eine kleine Weile still. Die „Montagszeitung" plänkelte, ihrer Gewohnheit treu, allwöchentlich ein wenig, zählte die Todten zusammen, welche durch Wagner's Opern ihr Leben eingebüsst haben sollen, prophezeite eine lange Verlustliste für die Tage von Bayreuth, in welchen der „Stimmen-Herostrat seine Monstrum Oper" aufführen wird und empfiehlt die neueste Parodie auf die „Meistersinger", betitelt „Hepp, Hepp! Grosse confessionell-socialdemokratische Zukunftsoper" etc. Wir kennen den Namen des Verfassers, entsinnen uns auch, Manches von ihm gelesen zu haben, was auf eine starke humoristische Ader deutete. Die in Rede stehende Arbeit mag ihm blutsauer geworden sein. Achtzig Seiten lang wird der Leser durch das dürrste Gestrüpp des Berliner **Wortwitzes** gehetzt; ein weiter Weg, rechts und links überall **Ausfälle**, aber wenig **Einfälle**. Für den grossen Rahmen reichte das Talent oder die Stimmung des Dichter-Humoristen nicht aus. Der guten Sache wird dieses bösgemeinte Büchelchen kaum irgend welchen Abbruch thun. Gehen wir ruhig weiter.

Aus zierlichem Geschütz begann Hr. Otto Gumprecht vom „Mont national" sein Bombardement. Die Ladung war, ganz wider Erwarten, recht grob: dumpfiges Pulver und gehacktes Blei, aber geknallt hat es tüchtig und widergehallt in vielen Gemüthern auch. Was ist dagegen zu machen? Soll man sich ärgern? Oder wundern? Aus jedem Satze blinkt der alte, bekannte Giftzahn, der überreiche herbstliche Ertrag desselben muss jedoch alle Diejenigen überraschen, welche Hrn. Gumprecht's Bericht nach der Grundsteinlegung im Mai gelesen haben. Sonst pflegt die Zeit zu mildern, hier zeigt sich das Gegentheil: der Angriff ist ungestümer, der Bogen straffer gespannt, die Pfeile sind haarscharf gespitzt. Ungestüm ist nicht Tapferkeit, leicht springt ein allzustraffer Bogen, und gar zu scharf macht schartig. Es lohnt sich, die beiden Artikel der „Nationalzeitung" einmal genauer anzusehen. Ihre Ueberschrift lautet: „Wagnerianа", die Bezeichnung: „Anti-Wagnerianа" halte ich für zutreffender. Der Verfasser, Hr. Dr. jur. Gumprecht, ist in weiteren Leserkreisen bekannt und beliebt durch seinen „schönen Stil", ähnlich wie die Italiener ehedem durch ihre „schönen Melodien" das Entzücken des Publicums waren. Hr. Gumprecht hat das Unglück, **blind** zu sein, nicht etwa im figürlichen, sondern im **wirklichen** Sinne des Wortes. Ihm war es niemals vergönnt, eine Wagner'sche Oper zu **sehen**; dem Leser bleibe überlassen, sich hier oder später aus diesem bedauerlichen Umstande die naheliegenden Consequenzen selbst zu ziehen. Er entwickelt unverdrossen immer und immer ganz veraltete Ansichten; für ihn ist z. B. das **Volkslied** noch wie ehedem ein keusches Kind der Natur; die Muse der Tonkunst denkt er sich als eine hold-träumende, aber blinde Seherin mit einer schützenden Binde vor den Augen. Wagner soll ihr diese Binde abgerissen haben, — ein Capitalverbrechen! In diesem Bilde erkennt man unschwer die alte Forderung wieder: der Künstler muss ein etwas „dusliger" Mensch sein. Darf man den Worten des Hrn. Gumprecht trauen, so ist „die Heimath des schöpferischen Genius das Paradies der Unschuld, in welchem der liebe Herrgott den Tisch gedeckt hat". Mahlzeit!

Dies Alles fällt nicht sehr in die Wagschaale; desto bedenklicher war der Kraftspruch, welchen die Leser des „Wochenblattes" bereits kennen, bedenklich, weil er uns zwingt, die Frage: Ist Herr Gumprecht überhaupt im Stande, das Wesen der modernen Oper, ich meine nicht blos die Wagner'schen Schöpfungen, zu begreifen? mit **Nein!** zu beantworten. Um verständlich zu sein, ist es unerlässlich, den Wortlaut anzuführen: „Man prüfe doch einmal die Wagner'schen Opern auf ihren eigentlichen Tongehalt, streife ihnen den Text, den scenischen Glanz, ihr gleissendes Instrumentalgewand ab, und sehe zu, ob viel mehr übrig bleibt als ein zusammenhangsloses Gemisch theils höchst unbedeutender, theils sehr widerwärtiger Einzelnheiten". Hiergegen liesse sich ein ganzes Buch schreiben, — den Leser würde es freilich langweilen, denn der Irrthum liegt klar zu Tage; den Referenten der „Nationalzeitung" würde es weder belehren noch bekehren; weit ab vom Stromgebiete der Gegenwart segelt er einsam auf verlassenen Gewässern. „Kommt zu mir!" ruft er, — trotz der glatten Worte will Keiner hören. Unaufhaltsam geht die Zeit weiter, bald wird die Stimme des Predigers in der Wüste verhallen. Sie singt und klagt ja nur von dem und jenem Messias aus früheren Tagen, aber Blumen und Zweige streut man nur dem **Kommenden** auf den Weg.

Vieles liesse sich sagen, — nur etliche Vorschläge mache ich. Herr Gumprecht prüfe doch einmal eine Rose auf ihren wahren Blumengehalt, er nehme ihr Stiel, Kelch und Blüthenblätter, oder noch besser: er versuche dasselbe Experiment mit **seinen** Aufsätzen, er prüfe diese auf ihren eigentlichen Gehalt, d. i. er entferne die schönthuerische „Beflissenheit" des Stils, den täuschenden Schein seiner Manier, endlich noch die selbstgefällige, gleissende Phrase, und sehe zu, ob viel mehr übrig bleibt u. s. w.

Ob Herr Gumprecht seine Abzugstheorie schon auf eine Mozart'sche Oper angewandt haben mag? Nimmt man Alles fort: Text, Scene, Instrumentation, so bleibt allerdings noch reichlich das Zeug zu einer Quadrille. Das erkannte schon der alte Neithardt, — mir ist es lieb, dass ich eine solche Autorität für mich habe, sonst würde ich wohl ans Kreuz geschlagen wegen Gotteslästerung. Neithardt, der langjährige Dirigent unseres Domchors, gab vor etwa 40 Jahren Cotillons heraus, „nach den beliebtesten Melodien Mozart'scher Opern allen schönen Tänzerinnen zugeeignet". Den Cotillon aus „Don Juan" besitze ich; wäre es mir doch gestattet, ihn unverkürzt mitzutheilen, dürfte ich wenigstens die ersten zehn Takte, eine ballmässige Umformung des Andante aus der Ouverture, oder Zerlinens Arie: „Schmäle, tobe, lieber Junge" als Musik zu einer Cotillon-Tour hier einrücken! Es muss genügen, das Champagner-Lied ohne allen verwirrenden Ballast, also das *„nactum factum"*, in der Fassung Neithardt's beizufügen.



So verfuhr man damals mit „Wasserträger" und „Vampyr", „Kreuzfahrer" und „Robert", „Weisse Dame" und „Oberon", „Cortez" und „Vestalin". Ja, es wurde in Paris sogar eine „Stabat mater"-Quadrille getanzt, noch im Jahre 1866 war die Tenor-Arie: „Cujus animam gementem" (aus Rossini's „Stabat mater") in Süddeutschland ein beliebter Salon-Ländler.

Wer darin die Goldprobe sucht und findet, dass das Anschauen der einzelnen Glieder eines so complicirten Organismus, wie das moderne musikalische Drama, aus ihrem Zusammenhange gerissen, noch und sogar erst recht (Herr Gumprecht will den eigentlichen Tongehalt extrahiren!) einen Kunstgenuss gewähre, der bleibe dem „Lohengrin" und den „Meistersingern" fern; denn richtig ist es schon, Wagner's Opern liefern kein Holz, aus welchem sich Contretänze schnitzen lassen. Der Meister hat in seiner Verirrung gar nicht daran gedacht, dass man zugleich für die Bühne und für den Tanzsaal schreiben könne und müsse. Die Früheren waren nicht so einseitig wie er, wenigstens gelang ihnen die angedeutete Beiderseitigkeit fast immer. Ihr Wahrspruch: „Ebenmaass und Wohlklang um jeden Preis!" stand an den Portalen der Theater, wie an den Thüren des Salons! Am ersteren Orte ist sie allmählich verblasst, und mit goldenen Lettern haben die Neueren geschrieben: „Wahrheit des Ausdruckes!" Sollte Herr Gumprecht diese Inschrift niemals gesehen haben? Ich meine im figürlichen, nicht im wirklichen Sinne des Wortes.

Ein zweiter wunderlicher Satz bietet Gelegenheit zu einigen Betrachtungen: „Von Richard Wagner muss man behaupten, dass blos unsere Armuth seinen Reichthum ausmacht". Könnte man den Spiess nicht auch umkehren und sagen: Die Fülle seines Schaffens lässt Alles neben ihm armselig erscheinen ? Und gehört nicht eine ganz merkwürdige Logik dazu, aus diesen Thatsachen einen Vorwurf für Wagner zu abstrahiren? Herr Gumprecht macht die geistvolle Wendung: „In der sandigen Ebene, die unsere Stadt umgibt, trägt eine armselige Erdwelle den stolzen Namen des Kreuzberges". Natürlich, er ist der Riese, weil kein Höherer da ist, aus demselben Grunde sind es auch die allerhöchsten Gipfel, aus demselben ist stets der Flügelmann der längste Soldat im Regiment, die jeweilige „Beauté" das schönste Mädchen der Stadt, der liebenswürdigste, netteste Mann der Löwe der Saison u. s. w. Im Eifer scheint das kritische Ross bisweilen mit seinem Reiter durchzugehen. Halten wir es und uns nicht auf.

Ein schweres Verbrechen verübte Wagner, dass er sich herausnahm, so vereinzelt in der Musikgeschichte aufzutauchen Die vornehmsten Träger stehen in der Kunst stets gruppenweise. Z. B. Aeschylos, Euripides, Sophokles; als der Erste bei Marathon mitfocht, wurde der Zweite geboren und der Dritte tanzte als Knabe bei den zur Feier des Sieges veranstalteten Festspielen. Wäre es nicht angemessen, unserem Wagner zur „Gruppenbildung" soviel Zeit zu gewähren, als die drei alten Griechen sich nahmen? Warten wir doch ab, wer bei den Siegesfestspielen in Bayreuth geboren wird und tanzt! Herr Gumprecht wird nicht beweisen können, dass es absolut unmöglich sei, nach so und so viel Jahren eine Trias: Wagner, —, —, beisammen zu haben. Einer muss doch 'mal den Anfang machen! Bei den Musterzusammenstellungen: Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, Lessing, Herder, Schiller und Goethe vergisst der Verfasser ganz und gar den „einzelnen" Gluck, der auch weder Lehrer noch Schüler gehabt hat, also nach Goethe und Gumprecht „ein Narr auf eigene Hand war". Shakespeare in aller Geschwindigkeit mit einer „zahlreichen, ihm aufs Engste verwandten Dichterschule" zu umgeben, das darf man oberflächlichen Lesern weiss machen, den Anderen soll man es beweisen. Offen gesagt, das historische Wissen des Herrn Gumprecht ist viel geringer, als ich bisher gedacht habe, der zweite Artikel sieht in dieser Beziehung wirklich einem Armuthszeugniss auffallend ähnlich. Da heisst es einmal: „Wie ehrerbietig neigten sich die Häupter der Wiener Schule vor den Altmeistern Bach und Händel!" Sollte der Referent der „National-Zeitung" niemals erfahren oder schon wieder vergessen haben, dass Seb. Bach erst fünfzig Jahre nach seinem Tode neu entdeckt werden musste? Die Hauptwerke, welche ihn zu Dem machen, was er uns ist, lagen in Stimmen und Abschriften umher in Leipzig, Göttingen, Hamburg u. s. w. Weniges war gedruckt, und natürlich war dieses Wenige nicht das Bedeutendste. Haydn und Mozart entnahmen Bach'schen Geist, etwas verflüchtigt, aus zweiter Hand, nämlich von Ph. Em. Bach; den kannten und schätzten sie vor Allem. Die vierzig Bände der englischen Händel-Ausgabe empfing Beethoven erst kurz vor seinem Tode. Ich fürchte, die „ehrerbietige Neigung" der Wiener Meister ist auch nicht mehr als eine wohlklingende — Phrase. Zum Schluss sei es noch gestattet, eine letzte Aeusserung Gumprecht's „auf ihren eigentlichen Gehalt zu prüfen".

„Auf welche massenhafte Entfaltung der ausgesuchtesten Coulissen- und Maschinenkünste ist nicht in den „Nibelungen" gezählt! Gegenüber den Unthieren, die sich hier tummeln, ist der Elephant in Spontini's „Olympia" nur eine unschuldige Maus". So der Seufzer des Kritikers. Wenn Jemand sich derartig vernehmen lässt, regt sich in mir stets der Trieb, ob das auch wahr ist. Der Meister schenkte mir bei seiner Anwesenheit in Berlin eine Prachtausgabe des Textbuches zu den „Nibelungen", das hole ich aus dem Sanctuarium meiner Bibliothek und finde bestätigt, was ich vermuthete: Herr Gumprecht macht sich — gelinde ausgedrückt — der sträflichsten Uebertreibung schuldig. Diese Frage ist für mich eine doppelte: Welche Thiere kommen in dem Festspiele überhaupt vor? Sind Unthiere darunter?

Alberich verwandelt sich — um die Kraft des Tarnhelms zu erproben — in eine Riesenschlange, ein Unthier, welches Herr Gumprecht bereits in Mozart's „Zauberflöte" und in Weber's „Euryanthe" gesehen haben müsste; er nimmt alsdann die Gestalt einer Kröte an. Wotan bedeckt diese mit dem Fuss, also wird sie den Spontini'schen Elephanten an Grösse wohl kaum erreichen. Hunding's Ross wird „aussen zu Stall geführt"; zwei Widder ziehen den Wagen der Fricka, ihre Grösse ist nicht angegeben. Grane, der starke, Brünnhilden gehörig. Nationale fehlt, wahrscheinlich kein monströses Unthier, die Reiterin besteigt es ohne Hilfe, lehnt mit einer Hand an seinem Halse; gleichzeitig mit Siegfried gelangt es („Götterdämmerung", 1. Aufzug) im Nachen zu den Gibichen am Rhein. Die Rosse der acht Walküren; Walvaters wildwieherndes Ross; „schrecklich schnaubt es daher", erzählen die Walküren. Walvater schreitet aber zu Fuss aus dem Tann; möglich, dass dieses Pferd sehr gross ist, wer kann das wissen, da es Niemand zu sehen bekommt. Einen grossen Bären hat sich Siegfried gezähmt und mit einem Bastseile gezäumt, — er wird ein Bär sein, wie andere Bären auch, irgend ein „Ursus", aber kein Unthier. Fafner der Riese liegt als gräulich wilder, ungestümer, eidechsenartiger Schlangenwurm in der Höhle. Die Maasse sind nicht notirt, aber mir genügt die Andeutung, dass Siegfried im Kampfe über diesen Wurm hinwegspringt. Wenn man dem jungen Helden auch den höchsten Grad von Fertigkeit im „Frei-Hochsprung" zutraut, gelangen wir doch nicht zu der Ueberzeugung, dass der Wurm die Bezeichnung Unthier verdient. Mehrere Waldvögel, darunter ein schöner Vogel, den Siegfried „holdes Vögelein" anredet. In der „Götterdämmerung" hört man plötzlich etwas vorübersausen. Vielleicht ein Unthier? Nein, Waltraute's Luftross. Der Maschinenmeister Brand wird Sorge tragen, das Sausen ohne Pferd zu erzeugen. Es war also wieder nichts! Recht schlimm. Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, zwei *dito* zeigen sich, ehe Brünnhilde mit ihrem Grane in die Gluthen des Scheiterhaufens sprengt. Keines dieser Thiere ist entbehrlich, was man nicht immer von den Vierfüsslern anderer Opern sagen kann.

Herr Gumprecht wird den Vorwurf dulden müssen, gelegentlich, sobald es sich darum handelt, Furcht und Abscheu vor Wagner zu erwecken, mit der Wahrheit gar leichtfertig umzuspringen. Er citirt u. A. einige Sätze aus dem Toaste auf den König von Bayern. Ob es recht ist, im kahlen Herbst tückisch herbeizutragen, was man im blühenden Mai flüchtig erhascht, das wäre noch zu untersuchen. Geschieht es ohne Falsch und ohne Fälschung, dann findet sich wohl eine Entschuldigung; aber Herr Gumprecht liess sich vom Cölner Mohr souffliren, er druckt einfach nach, was dieser dunkle Gewährsmann gehört haben will! Auch nur auf Hörensagen hin fabelte der Referent der „National-Zeitung" von Unthieren; — worunter man doch Creaturen von schreckhaftem Aussehen und riesiger Grösse verstehen muss —, die sich in den „Nibelungen" tummeln sollen. Ich habe jeden Winkel der Scene, jede Spalte des Textes durchsucht und nichts gefunden.

Hat Herr Gumprecht geredet von einer „unschuldigen Maus",

so dürfte mir nun die Frage erlaubt sein: Wo bleibt die Katz?

(Schluss folgt.)

## Bericht.

**München,** 20. October. Die Concertsaison konnte im Gebiete der Kammermusik auf interessantere Weise nicht eröffnet werden, als durch die beiden Soiréen, welche Herr von Bülow in jüngster Zeit im grossen Museumssaale veranstaltete. Das Programm der ersten bestand aus drei Werken von Bach (Chromatische Phantasie, Fuge und Suite), der Fdur-Sonate von Mozart, den Variationen nebst Fuge von Beethoven, aus Ballade und Scherzo von Brahms, Phantasie und Fuge von Gernsheim und aus dem Schubert-Walzer in Liszt'scher Bearbeitung. Ein Urtheil über Bülow's Kunstleistungen auf seinem Instrumente dürfte überflüssig sein, da seine Meisterschaft eine unbestrittene Thatsache ist. Bei der 2. Soirée hörten wir: 1) Präludium und Fuge in Hmoll von Bach-Liszt; 2) Variationen und Fuge über ein Thema von Händel von Brahms; 3) Sonate (Asdur) Op. 110 von Beethoven; 4) Compositionen von Raff: a) Metamorphosen, Concertstück, Op. 74, b) Romanze aus Op. 17, c) Valse-caprice Op. 53, Polka aus Op. 71; 5) Compositionen von Chopin: a) Scherzo No. 3 (Cismoll, Op. 39), b) Impromptu No. 2, Op. 36, c) Mazurken aus Op. 41, 50, 56; 6) Venezia e Napoli, Canzone e Tarantella von F. Liszt. Bei diesem Riesenprogramme leuchtete Beethoven in seelischer Vollendung heraus, und wahrhaft erschütternd wirkte nach dem tobenden Allegro molto das Adagio, dessen beruhigende Innigkeit sich wie die Hand eines Freundes auf das bebende Herz legt. Wie schmerzliches Zucken sträubt sich anfangs das aufgeregte Gefühl, bis es sich endlich in den unwiderstehlichen Einfluss der Melodie des Arioso dolente zu ergeben scheint. Ein sprechenderes Lebensbild konnte Beethoven von sich nicht geben, als diese Sonate, und wir beneiden den Künstler, der im Stande ist, sich so dem grossen Geiste zu vereinigen. Das Auditorium spendete begeisterten Beifall. — Ueber die Akademieconcerte im kgl. Odeon verlautet noch nichts, als dass man einem Salomonischen Urtheilsspruch entgegensieht, ob das „Kindlein" getheilt werden solle, da die HH. Capellmeister Levi und Wüllner ihre Ansprüche erheben. Man hofft und erwartet, dass Wüllner die Soiréen der Vocalcapelle als sein eigentliches Gebiet erkennen werde. Hofcapellmeister Levi tritt heute zum ersten Male vor das Münchener Theater-Publicum und zwar beginnt er seinen Wirkungskreis mit der Direction der „Zauberflöte". — Der Oratorienverein fängt seine Proben mit der erstmaligen Einstudirung von Händel's „Samson" an. — Im Theater ereignete sich wenig Neues. „Waffenschmied" und „Die Stumme von Portici" erfreuen sich seitens der Intendanz noch immer warmen Gedenkens, doch musste letztere vor acht Tagen dem „Tannhäuser" weichen, der mit gewohnter Vollendung dargestellt wurde. Recht erfreulich war die Wiederaufnahme von Holstein's „Haideschacht", und allgemein weihte man dem edlen, liebenswürdigen Werke herzliche Anerkennung. Die zur Zeit des Octoberfestes anwesenden Fremden empfingen durch diese Novität einen wahren Genuss. Die Rolle des Björn, früher durch Frl. Kaufmann dargestellt, ist an Frau Possart übergegangen. Das Personal der Sängerinnen wurde durch das Engagement eines Frl. Meyxenheim auf dankenswerthe Art vermehrt; dieselbe errang sich trotz des seitherigen Gretchen-Stehle-Privilegiums in genannter Rolle sogleich die Sympathien des Publicums, sowie ihre brillante Schule bei Darstellung der Rosine im „Barbier" zu erfreulichster Geltung kam. Ein melancholischer Gegensatz hierzu war jüngst der Orpheus des Frl. Schefzky; dass die bösen Geister von ihm in Flucht geschlagen wurden, ist nicht staunenswerth — könnte er auch die guten Geister anziehen? Im November soll Rheinberger's komische Oper „Thürmer's Töchterlein" auf der Hofbühne in Scene gehen. M.

## Concertumschau.

**Barmen.** Concert des Barmer Quartettvereins unter Leitung des Hrn. Kalthoff am 10. Oct.: Marsch und Chor aus Wagner's „Tannhäuser", Lied aus dem „Haideschacht", sowie zwei Chorlieder von F. v. Holstein, Variationen für Pianoforte (Hr. Kalthoff), „Erntelied" für Soli, Chor und Orchester von B. Kalthoff, 3. Theil aus Händel's „Josua", „Leonoren"-Ouverture von Beethoven.

**Basel.** 1. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Ddur-Symphonie von Haydn, Ouverture zu „König Stephan" von Beethoven und zur „Zauberflöte" von Mozart, 1. Clavierconcert von Liszt und Solostücke von Chopin, vorgetragen von Hrn. R. Freund, Gesangvorträge der Frau Louise Sprenger. — Am 22. Oct. 1. Concert des Florentiner Quartettvereins J. Becker mit Streichquartetten von Haydn, Mozart und Beethoven.

**Berlin.** Symphonieconcert des Concerthausorchesters am 16. Oct.: „Faust"-Ouverture von Spohr, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Kammermusicus Friemann), Bdur-Symphonie von Haydn. — Orgelvorträge des Hrn. Ang. Todt aus Stettin in der Garnisonkirche am 19. Oct.: Concertphantasie Op. 76 von A. Hesse, Präludium und Fuge in Emoll und Fuge in Emoll von J. S. Bach, 3. Sonate von Mendelssohn, Präludium und Fuge über BACH von F. Liszt.

**Breslau.** 1. Abonnementconcert des Orchestervereins am 22. Oct.: Cdur-Symphonie von Mozart, Arie aus „Hans Heiling" von Marschner, Gdur-Concert von Beethoven, Hymnus aus „Pandora" (Goethe) von B. Scholz, Concertstück (Fmoll) von Weber, „Stille Sicherheit" (Lied) von R. Franz und „Heinrich der Vogler" (Ballade) von Löwe. Solisten: Frl. Emma Brandes aus Schwerin und Hr. Eugen Gura aus Leipzig. — Concert des Frl. Emma Brandes am 17. Oct.: Sonate Op. 31, No. 2, von Beethoven, Präludium und Fuge in Emoll von Mendelssohn, Esdur-Impromptu von Schubert, „Des Abends" und „Traumeswirren" von Schumann, Desdur-Prélude von Chopin, Capriccio von M. Schmidt, Capriccio für zwei Claviere, Op. 35, von B. Scholz, Frauenchöre von F. Hiller und Vierling. — 2. Abonnementconcert der Theatercapelle am 17. Oct.: Gdur-Symphonie von Haydn etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 18. Oct.: Dreisätzige Ddur-Symphonie von Mozart, Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven etc. — Verein für classische Musik am 19. Oct.: Clavier-Violinsonate in Fdur von Beethoven, Esdur-Trio für Clavier, Viola und Clarinette von Mozart, Streichquintett in Bdur von Mendelssohn.

**Dresden.** 2. Soirée des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins am 19. Oct.: Streichquartette in Cdur (No. 6) von Mozart, in Gdur (Op. 18, No. 2) von Beethoven und in Dmoll (Op. posth.) von Schubert. (Auch in dieser Saison keine Berücksichtigung neuerer Werke?)

**Düsseldorf.** Concert des Hrn. Th. Ratzenberger unter Mitwirkung der HH. Concertmeister R. Heckmann und F. Diener aus Cöln: Gesangpiècen von Schubert, Schumann und Marschner, Claviercompositionen von F. Kiel (Op. 17), Beethoven-Bülow (2 Menuetten), Rubinstein, Mendelssohn, Raff und Liszt, Violinsoli von Tartini u. A.

**Elberfeld.** 1. Abonnementconcert im Casino am 26. Oct.: Bdur-Symphonie von Schumann, Psalm 114 von Mendelssohn, „Waldmeister's Brautfahrt", Ouverture von Gernsheim, „Mirjam's Siegesgesang" für Solo, Chor und Orchester von Schubert, Gdur-Concert von Beethoven und Claviersoli von Mendelssohn und Schumann (Frau Clara Schumann).

**Gaschurn** (in Vorarlberg). Musikalische Productionen der Land-Gesangschule unter Leitung des Hrn. Baltlogg: Kirchenconcert am 27. Aug.: „Adoramus" und „Ave Maria" von Wesselack, „Locus iste" von Witt, „Fratres" von Orlandus, 3. Messe aus dem St. Gallischen Gesangbuche, Choral-„Credo" von Zangl, „Ihr Engel" von B. Kothe, „Jesus dulcis" aus dem Rottenburger Gesangbuche, „Tantum ergo" von F. Liszt, „Miserere" von C. Ett, „Christus factus est" von Anerio, „Tristis est anima mea" und „Magnificat VI. toni" von Orlandus, „Angelus Domini" von Casciolini, „Kyrie" und „Gloria" von Orlandus. — Frühamt am 28. Aug.: Missa von Caniciari, „Jesu dulci" von B. Kothe, „O

salutaris", Offertorium von Leitner. — Spätamt: „In medio choraliter" von Hoffmann, Missa vaticana von Witt, Graduale und Offertorium von Wesselack. — Weltliches Concert am 28. Aug. mit Compositionen von Prätorius („Der Maye"), Hassler, Utenthal und Hollander. — Wir haben ausführliche Mittheilung von diesen Aufführungen gegeben, um zu zeigen, was Liebe zur Kunst auch unter den ungünstigsten Verhältnissen zu zeitigen vermag. Bei der Gründung des Institutes durch seinen verdienten Dirigenten im Jahre 1867 besass in diesem abgelegenen Orte nur ein Einziger Notenkenntniss, der Boden für ein derartiges Unternehmen war der unfruchtbarste. In einem Zeitraum von wenigen Jahren darf sich die Schule mit Zuversicht an Aufgaben, wie oben angeführt, wagen; wo gibts ähnliche Fälle?

**Gr. Glogau.** Soirée des Concertsängers Hrn. R. Wiedemann aus Leipzig am 8. Oct.: Tenorlieder (Hr. Wiedemann) von Wagner („Am stillen Heerd"), H. Zopff, Schumann und R. Franz („Widmung", „Stille", „Gewitternacht", „Willkommen, mein Wald", „Wanderlied"), Altlieder von J. Kniese („Waldhornklang", „Ich und du"), E. Lassen, Schumann und Liszt („In Liebeslust"), Claviervorträge des Hrn. J. Kniese. — Die Leistungen des Hrn. Concertgebers, eines dort stets lieben Gastes, wurden auch diesmal in ihn ehrender und auszeichnender Weise aufgenommen.

**Kiel.** 1. Abonnementconcert der Harmonie am 19. Oct.: Ouverturen zu „Abencerragen" von Cherubini und zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Esdur-Symphonie von Beethoven etc.

**Königsberg i. d. N.** Gesangvereinsconcert am 19. Oct. mit „Erlkönigs Tochter" von Gade.

**Leipzig.** 1. Euterpeconcert: Ouverturen zu „Euryanthe" von Weber und zu „Sakuntala" von C. Goldmark, Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, Claviervorträge der HH. W. und L. Thern. — 4. Gewandhausconcert: C moll-Symphonie von Beethoven, „Genovefa"-Ouverture von Schumann, Gesangvorträge des Frl. Orgeni, Violoncellvorträge des Hrn. J. Reusburg.

**Meiningen.** 1. Abonnementconcert im Hoftheater: Cdur-Symphonie von Schubert, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, 2. Serenade für Streichorchester von Volkmann, Pianofortevorträge des Hrn. Th. Kirchner.

**Naumburg a. S.** Musikalische Abendunterhaltung des Gesangvereins am 14. Oct. mit Compositionen von Händel, Gluck, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Raff, Jensen u. A.

**Paris.** 1. Concert populaire von Pasdeloup: Ddur-Symphonie von Haydn, Orchestersuite Op. 113 von F. Lachner, „Ruy Blas"-Ouverture von Mendelssohn, Fragment aus „Prometheus" von Beethoven.

**Pest.** Concert der Ofener Musikakademie: Ouverture zu „Dame Kobold" und „Schlaflied der Zwerge", Frauenchor von C. Reinecke, „Zigeunerleben" von Schumann, Phantasie Op. 80 von Beethoven (Pianoforte: Hr. W. Deutsch) etc.

**Quedlinburg.** Am 14. Oct. 1. Concert der Concertgesellschaft unter Leitung des Musikdirectors A. Schröder: Suite in Kanonform von Grimm, Symphonie in Hmoll von Fr. Schubert, Chorphantasie von Beethoven (Pianoforte: Hr. Schröder), „Wallenstein's Lager", 3. Satz aus „Wallenstein" von Rheinberger.

**Rotterdam.** Gesangfest am 5. und 6. Oct. bei Gelegenheit des 25jährigen Bestehens des Männergesangvereins „Amphion": 1 Concert am 5. Oct. mit Festouverture Op. 7 von J. Rietz und „Hamlet"-Ouverture von Gade, sowie Chören von Abt, Mendelssohn, R. Hol, F. Coenen, F. A. Gevaert, J. J. H. Verhulst, G. A. Heinze, C. Wilhelm, C. Zabel und A. W. A. Heyblom. Daran schloss sich ein Instrumentalconcert mit ziemlich gemischtem Programm. — Der 6. Oct. bot eine Matinée musicale für Harmoniemusik und zwei Orchesterconcerte. Die Programme der beiden letzteren zeigten: a) 4. Symphonie von Schumann, Marsch, Adagio und Menuett aus Op. 8 von Beethoven, orchestrirt von G. Janke, „Loreley"-Vorspiel von Bruch, „Ruy Blas"-Ouverture von Mendelssohn, Violoncellsolo (Hr. A. Pohle), Méditation von Gounod, Huldigungsmarsch von Wagner. b) Festouverture von J. C. Boers, „De stem der zee" von F. Coenen, „Maiabend" und Baritonsolo und Chor aus dem Oratorium: „Die Auferstehung" von G. A. Heinze, Kriegslied von R. Hol, „Die Belagerung von Alkmaar", heroische Cantate von A. W. A. Heyblom, Volkslied von J. W. Wilms.

**Rudolstadt.** Quartettabende der HH. Gottschalk, Petersen, Bloss und Brand jun. unter Mitwirkung der Frau Bloss am 20 Sept., 4. und 18. Oct.: Quintett Op. 18 von Mendelssohn, Streichquartette von J. S. Svendsen (A moll), Schubert (D moll), Schumann (A dur) und Beethoven (Op 59, No. 3) und Op. 131), Gesangcompositionen von Schubert, Beethoven, Wagner, Taubert und Schumann, Chaconne für Violine von Bach, Violoncellsoli von Mozart und Pergolese.

**Sondershausen** Letztes Lohconcert am 22. Sept.: Ouverture „Zur Weihe des Hauses" von Beethoven, „Der Mönch", Tongemälde von Frankenberger, Ouverture über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von Gottfried Herrmann, Concert für Oboe von Maurer (Hr. Capellist Köhler), C moll-Symphonie von Gade. — Aus dem Abendprogramm ist der Huldigungsmarsch von Wagner hervorzuheben.

**Zwickau.** 1. Abonnement-Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. O. Rochlich: Ddur-Symphonie von Svendsen, „Egmont"-Ouverture von Beethoven, 2. Streichorchesterserenade von R. Volkmann, Duo-Nocturne von J. Vogt, „Demetrius"-Ouverture von V. Lachner, Geburtstagsmarsch von W. Taubert. — Wenn Hr. Musikdirector Rochlich auch für die Folge seine Concertprogramme in ähnlicher Weise aufstellt, so können sich die lebenden Autoren über solche Energie nur freuen.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Die schwedische Kammersängerin Frau Michaeli hat ihr in vor. No. erwähntes Gastspiel im Opernhause bereits am 15. d. M. als Norma begonnen. Neuengagirt wurden für die Hofoper Frl. Helene Rosenfeld vom Stadttheater zu Königsberg und Hr. Schott aus München. Der Letztere, welcher während seines neulichen hiesigen Gastspiels noch activer Officier in der würtembergischen Armee war, hat nun seine Entlassung aus dem Heere gefordert und erhalten und debutirte bereits am 21. d. M. im Opernhause als Alessandro Stradella. Im Réuniontheater eröffnete Frl. Isabella v. Forenczi am 21. d. M. als Leonore im „Troubadour" eine Reihe von Gastdarstellungen. Im Victoria-Theater wird anfangs nächsten Monats ein junger 11jähriger (!!) Tenorist aus Paris, Namens Emile Avrain, auftreten, der — wie das „B. Fr.-Bl." meldet — von der Natur mit einer phänomenalen Stimme und entschiedenem schauspielerischen Talent begabt wurde. — **Chemnitz.** Hr. Erdt von der Münchener Hofoper sang am 16. d. M. hier den Marcel in den „Hugenotten". — **Dresden.** Frl. Orgeni beschloss ihr hiesiges Gastspiel am 15. d. M. in den „Krondiamanten". Frl. Bosse aus Leipzig eröffnete ihren Gastrollencyklus am 17. d. M. als Elisabeth im „Tannhäuser". Zunächst wird die Gastin noch als Senta und Gretchen auftreten. In der genannten „Tannhäuser"-Vorstellung debutirte ferner der neuengagirte Bassist Hr. Decarli als Landgraf. — **Hannover.** Am 16. d. M. setzte Frl. Riechers ihre hiesigen Gastdarstellungen als Leonore im „Alessandro Stradella" fort. — **Kiel.** Am 18. d. M. gastirte auf unserer Stadtbühne Hr. Hoffmeister vom k. Hoftheater zu Wiesbaden. — **Leipzig.** Die neuengagirte Coloratursängerin Frl. Kempner debutirte im Stadttheater am 20. d. M. als Anna in der „Weissen Dame". — **Mainz.** Einer der HH. Wachtel wird hier zu einem Gastspiel im Stadttheater erwartet. — **Stuttgart.** Dem Vernehmen nach sind mit dem früheren Leipziger Heldentenor Hrn. Gross Unterhandlungen angeknüpft worden, um denselben an Sontheim's Stelle für die hiesige Oper zu gewinnen. — **Wien.** Im ferneren Verlauf ihres Gastspiels im Hofoperntheater trat Frl. Schröder aus Stuttgart am 14. d. M. als Lucia von Lammermoor und am 19. als Isabella in „Robert der Teufel" auf. Am

15. d. M. ist Frl. Gindele aus dem hiesigen Hofopernverbande geschieden.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 19. Oct.: „Wie ein wasserreicher Garten", Lied von Jul. Rietz; „Kyrie" von E. F. Richter. Nicolaikirche am 20. Oct.: „Vater unser" von Cherubini. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 20. Oct.: Schlusschor („Welten singen Dank und Ehre") aus „Christus am Oelberge" von Beethoven. St. Jacobikirche am 20. Oct.: „Lauda anima mea dominum", Chor a capella von M. Hauptmann. — **Dresden.** Frauenkirche am 19. Oct.: Orgelsonate No. 3 (A dur) von Mendelssohn; „Richte mich, Gott", achtstimmige Motette von demselben; „Die Nacht ist gekommen", geistliches Lied von M. Hauptmann. Am 20. Oct.: „Preis ihm, er schuf und er erhält", Cantate von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 20. Oct.: Psalm 100 von Mendelssohn. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 20. Oct.: Messe in A von Rotter mit Einlagen von demselben und M. Haydn. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 20. Oct.: Festmesse von Gyrowetz mit Einlagen von Krall. Dominicanerkirche am 20. Oct.: Messe in B von J. Zangl mit Einlagen von Randhartinger und Schubert. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 20. Oct.: Messe von C. Kreutzer mit Einlagen von Starke, L. Weiss und M. v. Weinzierl. Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 20. Oct.: Messe No. 2 von Franz Seegner mit Einlagen von demselben und Rudolph Seegner. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 20. Oct.: Heilig-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Mozart und Eybler. Pfarrkirche zu Rossau am 20. Oct.: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Finkes (?) und J. Haydn.

## Opernübersicht.

(Vom 13. bis 19. October.)

**Leipzig.** Stadtth.: 14. Hugenotten; 17. Hamlet; 19. Cosi fan tutte. — **Augsburg.** Stadtth.: 13. Waffenschmied; 15. Figaro's Hochzeit; 18. Faust (Gounod). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 13. Hermione (M. Bruch); 15. Norma; 18. Prophet. Réunionth.: 14. Freischütz; 15. u. 18. Troubadour. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 13., 15. u. 18. Pariser Leben; 14. u. 16. Urlaub nach dem Zapfenstreich; 14. u. 13. Des Löwen Erwachen (Brandl); 17. Perichole; 19. Flotte Bursche. — **Bremen.** Stadtth.: 13. Freischütz. — **Breslau.** Stadtth.: 13. Hugenotten; 14. Barbier von Sevilla; 16. Fidelio; 18. Jüdin. Lobe-Th.: 15. Grossherzogin von Gerolstein; 17. Schöne Galathea. — **Chemnitz.** Stadtth.: 14. Lucrezia Borgia; 16. Hugenotten; 18 Czaar und Zimmermann. — **Cöln.** Stadtth.: 13. Don Juan; 16. Wilhelm Tell; 18. Waffenschmied. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 13. Lohengrin; 15. Krondiamanten; 17. Tannhäuser. — **Elberfeld.** Stadtth.: 14. Lucrezia Borgia. Johannisberg-Th.: 13. Troubadour; 15. Nachtlager von Granada; 16. Schöne Galathea. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 13. Freischütz; 16 Pyramus und Thisbe (L. Gellert); 18. Nachtlager von Granada. — **Hamburg.** Stadtth.: 13. Hugenotten; 14. Margarethe; 15. Freischütz; 16. Fidelio; 17. Jüdin; 18. Lohengrin; 19. Prinzessin von Trebisonde. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 13. Tannhäuser; 16. Alessandro Stradella; 18. Norma. — **Kiel.** Stadtth.: 14. Don Juan; 18. Waffenschmied. — **Magdeburg.** Stadtth.: 13. Zauberflöte; 15. Czaar und Zimmermann; 18. Fidelio. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 13. Oberon; 16. Glöckchen des Eremiten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 18. Haideschacht. — **Nürnberg.** Stadtth.: 13. Don Juan; 18. Postillon von Lonjumeau. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 13. Orpheus in der Unterwelt; 16. Postillon von Lonjumeau. Král. zemske ceské divadlo: 14. La Traviata; 16. Prosi den stesti („Le premier jour de bonheur" von Auber). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 13. Zauberflöte; 17. Lucrezia Borgia. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 13. Lohengrin; 16. Joseph in Egypten. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 13. Figaro's Hochzeit; 14. Lucia von Lammermoor; 15. Afrikanerin; 17. Jüdin; 18. Cosi fan tutte. 19. Robert der Teufel. Carl-Th.: 13. Meisterschuss von Pottenstein (G. v. Zaytz). — **Würzburg.** Stadtth.: 14. Nachtlager von Granada; 16. Ernani; 19. Figaro's Hochzeit.

## Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), „Der römische Carneval". (Detmold, 1. Abonnementconcert.)

Boers (J. C.), Festouverture. (Rotterdam, Gesangfest des „Amphion".)

Brahms (J.), Trio Op. 40. (Meiningen, Musikalischer Abend der „Künstlerklause".)

Bülow (H. v.), „Des Sängers Fluch", Ballade für Orchester. (Baden-Baden, Festconcert.)

Gernsheim (F.), „Waldmeisters Brautfahrt", Ouverture. (Elberfeld, 1. Abonnementconcert.)

Goldmark (C.), „Sakuntala"-Ouverture. (Leipzig, 1. Euterpeconcert.)

Grill (L.), Ouverture. (Leipzig, 3. Gewandhausconcert.)

Grimm (J. O.), Suite in Kanonform. (Quedlinburg, 1. Concert der Concertgesellschaft.)

Herrmann (G.), Ouverture über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern". (Sondershausen, letztes Lohconcert.)

Hiller (F.), Concertouverture in D moll. (Berlin, Symphonieconcert des Concerthausorchesters.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in G moll. (Dresden, Uebungsabend des Tonkünstlervereins.)

Kalthoff (B.), Erntelied für Soli, Chor und Orchester. (Barmen, Concert des Barmer Quartettvereins.)

Liszt (F.), „Les Préludes". (Baden-Baden, Festconcert.)

Reinecke (C.), Deutscher Triumphmarsch. (Detmold, 1. Abonnementconcert.)

Rubinstein (A.), Claviertrio in B dur. (Erfurt, Triosoirée von Frl. Breidenstein.)

Svendsen (J. S.), Streichoctett. (Breslau, Aufführung des Tonkünstlervereins.)

— — Symphonie in D dur. (Zwickau, 1. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Wagner (R.), Huldigungsmarsch. (Rotterdam, Gesangfest des „Amphion". Sondershausen, letztes Lohconcert.)

Zellner (J.), Nocturno für Orchester. (Breslau, 1. Abonnementconcert der Theatercapelle.)

## Journalschau.

Echo No. 42 nebst Beilage. Berichte, Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 42. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 43. Berichte und Notizen.

Urania No. 9. Lieder von F. A. Muth. — Ueber die Benutzung des Pendels bei den musikalischen Zeitmaassen. — Aufführungen. — Besprechungen. — Vermischtes.

### Musikalische Kannegiesserei.

Echo No. 42 als Kämpe für Mohr, Dullo und Genossen:

„Es ist ein Verdienst der neuesten Schriften von W. Mohr und Dullo in Sachen der Wagner-Frage, dass sie die etwas indifferent gewordene Tagespresse aufrütteln und die musikalischen Stimmführer derselben nöthigen, Position zu nehmen. Von den Berliner Blättern sind die „Spener'sche Zeitung" (H. Dorn) und „National-Zeitung" (2. Artikel „Wagneriana" von O. Gumprecht) mit scharfen Waffen gegen den von R. Wagner

angezettelten „Musikschwindel" losgezogen, und wir wundern uns nur, dass man so bittere Worte erst jetzt gegen das Oberhaupt der Geusen von Bayreuth schleudert, nachdem die ganze unsaubere Bewegung schon ziemlich weit gediehen ist. In rüdester und ungezogenster Weise musste erst Alles verfehmt werden, was nicht mit den Wölfen der neudeutschen Richtung heulte, die Romantik musste erst bis zur Ungeheuerlichkeitausarten, ehe man endlich nun beginnt, den musikalischen Heerd zu schützen und sich der eigenen Haut zu wehren".

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Auf das in vor. No. d. Blts. mitgetheilte Rundschreiben der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten, betr. den Ehrensold bei Aufführungen von Werken lebender Componisten, sind Erklärungen erfolgt von

| | je nach dem Umfange des Werkes: | | |
|---|---|---|---|
| | fl. | fl. | fl. |
| 1) der grossherz. Hoftheaterintendanz zu Schwerin mit | 5 | 10 | 20 |
| 2) dem grossherzogl. Hofcapelldirectorium in Oldenburg mit . . . . . . . . . . . . | 3 | 5 | 10 |
| 3) der Direction des Musikvereins zu Münster mit | 3 | 6 | 12 |
| 4) der Gesellschaft der Musikfreunde in Gmunden mit | 2 | 4 | 6 |

Wir werden diese Liste, so lange die bez. Zusagen fortdauern, gewissenhaft weiterführen.

* Der Hamburger Tonkünstlerverein versandte eben seinen 5., die Zeit vom 1. Oct. 1871 bis 30. Sept. 1872 umfassenden Jahresbericht. Trotz des in den Anfang dieses Zeitraums fallenden Complottes der „beliebtesten und tüchtigsten Mitglieder", ihre Kräfte auf Grund eines von unserem Blatt veröffentlichten, die „philharmonischen" Musiker und das dortige Musikleben betr. Artikels dem Vereine zu entziehen, weil man den Verfasser jenes Beitrages in der Person des damaligen Präses vermuthen zu dürfen glaubte, ist doch bez. der Beachtung neuerer Compositionen Rühmliches zu sagen, denn wir finden folgende einschlägliche Autornamen: W. Bargiel (Violinsonate Op. 100), J. Brahms (u. A. Duo für zwei Claviere), E. Diedrich (Claviertrio), E. Franck (Violinsonate), Grädener, C. v. Holten (Violinsonate), F. Kiel, F. Liszt, Ad. Mehrkens, A. Oberdorffer (Streichquartett), J. Raff (u. A. 4. Claviertrio), C. Reinecke, J. Rheinberger (Clavierquartett), E. F. Richter (Cismoll-Sonate), Rubinstein, Satter, G. Scheller (Claviertrio), H. Schradieck, H. Schröder (Streichquartett), A. Winding (Violinsonate) etc.

* Der Männergesangverein „Amphion" in Rotterdam feierte am 5. und 6. Oct. den Jahrestag seines 25jährigen Bestehens mit einem solennen Gesangfest, an dem sich ausser dem „Amphion" noch 17 andere holländische Liedertafeln betheiligten.

* Die Ullman-Concerte haben ihren Anfang genommen. Den ersten Bericht über dieselben erhalten wir aus Königsberg i. Pr. aus der Feder des Hrn. L. Köbler, welcher diese Concerte „mit wahrem Behagen angehört" hat, zu lesen.

* In Sparta ist gelegentlich einer Ausgrabung ein seltenes altgriechisches Musikinstrument (Sistrum) wohlerhalten aufgefunden und für das Berliner Museum erworben worden.

* Am 11. November findet in Cassel unter dem Präsidium des Hrn. v. Hülsen eine Versammlung der Mitglieder des deutschen Bühnenvereins statt. Zur Berathung gelangen u. A. die von den HH. Baron v. Perfall, Baron v. Loën, Friedrich Haase und Dr. Tempeltey entworfenen und von Hrn. v. Hülsen mit Randglossen versehenen Statuten eines neuen Theatergesetzes.

* Am 3. und 4. October traten in Rostock etwa 200 Musiker aus 15 verschiedenen mecklenburgischen Städten zu einem Verbande zusammen, als dessen Zweck die „Hebung der Tonkunst und Sicherung ihrer (der Musiker) materiellen Interessen" bezeichnet wurde.

* In Copenhagen wurde am 18. October vom König unter entsprechenden Feierlichkeiten der Grundstein zu dem neuen Nationaltheater gelegt.

* Die schon früher erwähnte, mehrfach verschobene Vorstellung zum Besten des Schiller-Denkmals im Wiener Carl-Theater soll nunmehr im November stattfinden. Weber's „Abu Hassan" kommt bei dieser Gelegenheit zur Aufführung.

* F. v. Holstein's „Haideschacht" ist in der letzten Woche in Schwerin mit sich steigerndem Erfolg wiederholt in Scene gegangen.

* Die Pariser Grand Opéra hat den „Freischütz" und den „Don Juan" wieder in ihr Repertoire aufgenommen. Der Deutschenhass beruhigt sich also nach und nach.

* Im Strampfer-Theater zu Wien wird demnächst eine neue Operette von Jonas, „Javotte" betitelt, in Scene gehen.

* Der Hofopernsänger Freiherr v. Reeden in Mannheim ist mit der Zusammenstellung eines grösseren Werkes des Inhaltes: „Das Leben deutscher Bühnenleiter und Künstler" beschäftigt. Dasselbe wird über tausend Biographieu enthalten und dürfte als beachtenswerther Beitrag zur deutschen Bühnengeschichte bezeichnet werden.

* Capellmeister Levi hat seinen neuen Dirigentenposten in München am 15. d. M. angetreten; am 20. d. M. leitete er im dasigen Hoftheater die erste Aufführung („Zauberflöte").

* Gounod gab jüngst in Brüssel ein Concert, in welchem er eine neue Symphonie in Emoll und seine schon mehrfach genannte Cantate „Gallia" vorführte.

* Der k. preuss. Hofopernsänger Behrens wird mit einer deutschen Operngesellschaft während des nächsten Sommers die grössten Städte Schwedens und Norwegens bereisen.

* Joh. Strauss ist dieser Tage von seinem Triumphaufenthalt in Baden-Baden nach Wien zurückgekehrt und beschäftigt sich nun mit der Vollendung seiner Operette „Der Carneval in Rom", welche im December im Theater an der Wien zur Aufführung kommen soll.

**Auszeichnung.** Johann Strauss erhielt gelegentlich des am 12. Oct. stattgefundenen Festconcertes in Baden-Baden den preussischen rothen Adlerorden und wurde anderen Tages vom Grossherzog von Baden-Baden zum Ritter des Zähringer Löwenordens ernannt.

**Gestorben.** In Dinant (Belgien) starb im Alter von 72 Jahren der Pianist, Organist und Componist Ch. Simorin. — In Isole Monserato (?) verschied am 19. Sept. M. Noceti, Director der dortigen Musikschule.

**Briefkasten.** *M. O. M.* in *B.* „Ein vorzüglicher Pianist und Componist der Gegenwart" oder wie sonst die Phrasen lauten, welche von derartigen Biographen besonders bei befreundeten kleinen Lichtern in Anwendung gebracht werden. Sie dürfen sich nicht über solche im Ganzen unschädliche Lobpsalmen ärgern. — *G. G.* in *Q.* Ihre gütig angebotenen gereimten Berichte würden uns verlockender erscheinen, wenn Sie nur sonst nicht so ungereimte Ansichten gelegentlich Ihrer Anfrage entwickelt hätten. Wir besch[illegible] uns also. — *S. E.* in *C.* Wir finden es, gelind gesagt, naiv von Ihnen, dass Sie über Brahms so absprechend urtheilen, ohne mehr als dessen erste Werke zu kennen. Wenn Sie in Krähwinkel wohnen, so ist schliesslich doch nicht gerade der Ort schuld daran, wenn Sie ein Krähwinkler sind. — *D. A.* in *B.* Wir haben bereits erklärt, die eigene Schreibweise jenes Organs unangefochten zu lassen. Die bez. Briefkasten-Betheuerung hatten wir schon gelesen, auch die Stelle, wo „trotz tüchtigtem Strebens" Worte verloren werden.

# Anzeigen.

---

[438.] **Für Musikdirectoren.**

Die Stelle eines Dirigenten des Cäcilienvereins zu Speyer (bayr. Rheinpfalz) ist neu zu besetzen. Ausser der Leitung der Vereinsconcerte ist damit die Abhaltung der Proben für Orchester und gemischten Chor verbunden, und wird hauptsächlich auf Kenntniss im Clavierspiel und Gesang reflectirt. Zur Ertheilung von Musikunterricht, namentlich in den beiden letzten Fächern, ist in der Stadt Gelegenheit geboten. Der jährliche Gehalt beträgt 400 Gulden.

Wegen des Weiteren wolle man sich an den Vorstand des Vereins, Regierungsrath Müller, wenden, welcher auf schriftliche oder mündliche Anfragen nähere Aufschlüsse geben wird.

---

[439.] Ein 1. Violinist und vorzüglicher Violoncellist suchen bis zum Januar k. Jahres in einer grösseren Musikcapelle Engagement. Offerten durch die Exped. des „Musikal. Wochenblattes" sub. No. 1000 erbeten.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 1. November 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 45.



## Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.**

(Fortsetzung.)

Wir waren bisher bei der Betrachtung des tonalen Verhältnisses des Seitensatzes zum Hauptsatze von dem Falle ausgegangen, dass die Durtonalität die herrschende war. Bei zu Grunde liegender Molltonalität lässt sich nun die tonale Beziehung der beiden Sätze zu einander nicht in gleicher Weise apriorisch begründen, wie in dem ersteren Falle, und zwar aus dem Grunde, weil das Mollgeschlecht nicht etwas unmittelbar Gegebenes, sondern etwas Abgeleitetes, Secundäres, dem eigentlichen Wesen der Welt, als welches sich unserem Bewusstsein die reine Harmonie darstellt, Fremdes ist. Als zur Haupttonalität in der verhältnissmässig natürlichsten verwandtschaftlichen Beziehung stehend, hat die Praxis in diesem Falle für den Seitensatz die Durtonalität der kleinen Oberterz festgestellt. Auch von dieser Regel sehen wir Beethoven vielfach abweichen, er bringt den Seitensatz meist in der Tonart der grossen Unterterz (z. B. im Fmoll-Quartett, in der Sonate Op. 111). Wir haben hierbei nur noch die Erscheinung zu erklären, dass es eine Dur-, nicht auch eine Molltonart ist, in welcher der Seitensatz auftritt. Lässt sich auch diese Erscheinung, wie gesagt, nicht strict begründen, so hat sich doch die Praxis hierbei von einem richtigen Gefühle geleitet gezeigt. In dem Mollgeschlecht kommt ein gehemmtes Lebensgefühl zum Ausdruck. Wie aber die Empfindung der Dissonanz ein metaphysisches Consonanzbewusstsein bedingte, so setzt auch die Moll-Empfindung ein im Hintergrund befindliches Dur-Bewusstsein voraus. Wie wir nun im zweiten Thema den im ersten Thema immanenten Dualismus objectivirt fanden, so vollzieht sich ein dieser Entwickelung des formellen Verhältnisses der beiden Factoren zu einander Entsprechendes in Bezug auf den Stimmungsgehalt. Das im ersten Thema blos latent vorhandene Dur-Element tritt jetzt objectiv in Geltung, freilich noch nicht in dem Sinne, dass die Mollstimmung total negirt würde; diese letztere ist die herrschende, die Grundstimmung, zu welcher die Dur-Stimmung zunächst nur etwas Secundäres, eine Entwickelungsphase bildet. — Es erklärt sich nun auch, warum die Wiederholung des ersten Themas im Hauptsatze in Bdur geschah. Wenn nach der letzten Auseinandersetzung Bdur als im Hintergrund der Dmoll-Tonalität befindlich gedacht werden muss, so erscheint es nur logisch consequent, dass die Wiederholung des Themas, in welcher sich das in der ersten, ein schmerzvolles Leiden zum Ausdruck bringenden Intonation desselben blos latente Widerstandselement geltend machte, auch in dieser latenten Tonalität stattfand. —

Bevor wir uns wieder zur musikalischen Analyse wenden, sei erst noch das Verhältniss ins Auge gefasst, in welchem im Seitensatz die beiden Factoren zu

einander stehen. Wir sagten, die Urpersönlichkeit ver selbständige in demselben ihr Abbild — entsprechend der Verselbständigung der Bläsergruppe —, in welchem Abbild aber noch die Sinnlichkeit, sowie das Abhängigkeitsgefühl von der Urpersönlichkeit vorwiege — im Hinblick auf die secundäre, eine natürliche Tendenz nach der Haupttonalität in sich tragende Tonalität des Seitensatzes. Nun tritt ja aber auch die Urpersönlichkeit ihrem Abbilde in der Tonalität des Seitensatzes gegenüber, also, könnte man sagen, nimmt auch sie Theil an der blos secundären Bedeutung dieses Verhältnisses. Hierbei würde aber übersehen, dass die Ausscheidung des Abbildes ein Willensact der männlich-schöpferischen Urpersönlichkeit ist, wie sie sich uns im ersten Thema darstellt, dass ihre Darstellung im zweiten Thema für sie selbst das erste Thema als den Ausdruck ihres apriorischen Wesens zum Bewusstseinshintergrund hat und nur die nothwendig correlate Erscheinungsweise für das Abbild ist. Das Abbild selbst, als das kraft des Willens der Urpersönlichkeit verschiedene Entwickelungsstadien, verschiedene Gestaltungen seines Verhältnisses zu jener Durchlaufende, hat, als noch vorwiegend passiv sich verhaltend, kein Bewusstsein von der blos secundären Bedeutung seines gegenwärtigen Lebensstadiums; davon, dass die Art und Weise, wie die Urpersönlichkeit seinem Bewusstsein entgegentritt, das Wesen derselben nicht erschöpft. So lange es noch nicht zu freier Selbständigkeit sich entwickelt hat, ist ihm sein jeweiliges Verhältniss zur Urpersönlichkeit etwas unmittelbar Gegebenes, die Wahrheit vollständig in sich Schliessendes. — Während das Kind an und für sich noch gar kein Bewusstsein eines Verhältnisses zur Gottheit hat, weil es (natürlich als Idealmensch) noch unmittelbar eins ist mit Gott, so stellt sich dem Menschen, sobald er in das Jünglingsalter tritt, in welchem seine Selbständigkeit noch ein Ueberwiegen des sinnlichen Momentes zeigt, Gott als das in der Natur aufgehende, noch nicht als das auch sich in sich selbst erfassen könnende Weltwesen dar. In Wirklichkeit ist aber das Selbstbewusstsein Gottes so wenig in der Natur erschöpft, so wenig das Individualbewusstsein des Menschen, welches in seinem Kindheitszustande mit dem Gottesbewusstsein eine untrennbare Einheit bildete, oder wenigstens ihm unmittelbar correlat war, seit seiner Verselbständigung im Jünglingsalter mit dem Weltbewusstsein zusammenfällt. Aber die blosse Relativität dieser Gestaltung seines Verhältnisses zu Gott in diesem Entwickelungsstadium kommt dem Menschen nicht zur Erkenntniss, weil dieses Verhältniss ein von Gott selbst gewirktes, ein dem Bewusstsein des Menschen ohne sein eigenes Zuthun unmittelbar gegebenes ist. Deshalb ist auch der Mensch in diesem Stadium nicht minder im wirklichen Besitz des göttlichen Wesens, als der Mensch, welcher Gott, seine Einheit mit der Natur vorausgesetzt, doch auch als in sich selbst ruhenden reinen Geist erfasst hat, weil der gegenwärtige Selbständigkeitszustand noch die natürliche Einheit mit Gott als reinem Geist zur Voraussetzung, zum Hintergrund hat und andererseits der Mensch in der Natur noch die bruchlose Erscheinung Gottes sieht, also ein Unterschied zwischen Gott als Natur- und als reinem Geist ihm nicht bewusst wird.

Das Wesen der verschiedenen Entwickelungsstufen des Gottesbewusstseins im Menschen ist nun beim „sentimentalen", d. h. in seiner Gemeinschaft mit Gott gestörten Menschen kein anderes als beim „naiven", sich stetig und ungehemmt entwickelnden Menschen. Durch das Dazwischentreten des feindlichen einseitig dualistischen Princips löst sich allerdings innerhalb des Wesens des Menschen die metaphysische Seite desselben, das Einheits-(Gottes-)bewusstsein, von seiner Wirklichkeitsseite, die jenem Bewusstsein nicht mehr entspricht, ab; aber im Kindheitszustande des sentimentalen Menschen macht sich die gegen die Störung der Einheit reagirende Thätigkeit des transscendent gewordenen Gottesbewusstseins lediglich noch als Instinct geltend, während sie im Jünglingsalter aus einer das göttliche Princip in sich tragenden Stimmung hervorgeht.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Kritik.

**Heinrich v. Herzogenberg.** Duo für Violoncell und Clavier, Op. 11. 1 Thlr. 10 Sgr. Leipzig, E. W. Fritzsch. 1872.

**A. W. Dreszer.** Vier Charakterstücke für das Pianoforte, Op. 7. 22½ Sgr.

— — Drei Phantasiestücke nach Schiller, Op. 10. 17½ Ngr., Beides bei Fr. Hofmeister, Leipzig.

**Eugen Grüel.** Sonate Op. 4, Amoll. 1 Thlr. Dresden, F. W. Arnold.

**N. Ravnkilde.** Fünf Clavierstücke. 20 Ngr. Leipzig, E. W. Fritzsch.

**Edvard Grieg.** Concert für Clavier und Orchester in Amoll, Op. 16. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Diese Namen stelle ich hier zusammen, weil ihre Träger die neugewonnenen Bahnen einschlagen oder auch sich eigene Wege bahnen, was die schematische Anlage ihrer Werke, oder die Anordnung der musikalischen Perioden, oder die Melodienbildung, oder die Handhabung der Tonarten betrifft. Die Reihe solcher Namen ist mit diesen noch keineswegs abgeschlossen, und bei dem Durchblick so manches interessanten Werkes, mit welchem eine thätige Generation von Musikern uns immer aufs Neue beschenkt, müsste selbst ein Pessimist zu dem freudigen Glauben gelangen, dass die Kritik sich gar nicht in der Lage befindet, mit dem eigentlich Unbedeutenden verhandeln zu müssen, sondern dass des Bedeutungsvollen, mindestens überall mit Geist und gutem Vermögen Gewollten genug vorhanden ist, um ihren freimüthigen Ernst in der Hoffnung, sie werde Einigen Einiges nützen, daran zu üben. Verdriessliches gibt es ohnehin auf anderen Feldern für einen Philosophen der Musik genug zu thun, statt

„Schatzgräberversuchen" manchmal wahre Todtengräber-Arbeit. Wenn daher unsere Prüfung hie und da zu Resultaten gelangt, welche den an uns herangetretenen Musikereignissen nicht günstig erscheinen, so soll doch dabei unvergessen bleiben, dass wir in bewusstem Unterschiede von der Art, besser: von der Unart, wie Kritik zu pflegen bei uns gemeinhin üblich geworden ist, von den höchsten Voraussetzungen ausgehen und nichts so sehr scheuen, als das blosse Recensiren, sofern darunter die indifferente Musterung alles Dessen zu verstehen ist, was überhaupt in günstigem Gewande — werde es auch nur als akademische Löwenhaut getragen — ans Tageslicht kommt: eine Musterung mit der Lorgnette, bei der alle Erscheinungen nach gewissen Entweder-Oder-Kategorien, wo nicht gar nach Gefälligkeits- oder Missliebigkeitsrücksichten, mit geringst möglichem Aufwande an Denken und Mühe abgethan werden — wie bei den September-Morden des Jahres 1790 der Richter, wenn das Scheinverfahren in jedem Einzelfalle ihm irgend zu lange währte, nur immer rief: *A un autre!* damit das Köpfen im Zusammenhange betrieben würde. Dieses Verfahren *en bloc*, dieses Eilen *à un autre* ist am wenigsten in einer Zeit der Umgestaltung statthaft, wie wir sie jetzt durchleben, wo alte Principien mit neuen, oder wie wir meinen: alte Gewohnheiten mit neuen Einsichten im Kampfe liegen. Wenn es nach uns ginge, so sollte mit dem Unbedeutenden die Kritik gar nicht, vielmehr die Ironie und die Satire sich befassen, oder doch die Kritik nur insofern, als sie gewissen Gestalten jene Löwenhaut abzuziehen, als sie nachzuweisen hätte, dass das ihr angebotene Object eben jenen heiteren Mächten verfalle, also von unseren höheren Gesichtspuncten aus „unter der Kritik" sei. Uns aber möge man gestatten, in einer Zeit, wo die Kritik annoch selber so sehr der Kritik bedarf, ab und zu jene Gesichtspuncte, ehe und während wir Kritik üben, hervorzuheben.

Der erwähnte noch nicht ausgefochtene Kampf zwischen Sonst und Jetzt scheint uns in dem ersten Satze des aus ihrer drei bestehenden Duos von H. v. Herzogenberg noch störend widerzuhallen. Er ist gewiss kein Sonatensatz, aber das selbstgewählte abweichende Schema hat sich seinerseits wiederum zu gebieterisch geltend gemacht, als dass die Erfindung noch frei darin schalten können. Die Gliederung des Satzes in gleiche Abschnitte von 23 bis 28 Takten Ausdehnung geschieht zuerst nach einer Klimax von vier Stufen, darauf Rückkehr zum ersten Niveau — dem ersten Gedanken in gleicher Tonart — und Antiklimax von zwei Stufen, die indess tiefer zur Beruhigung hinunterführen, als die ersten vier zur Leidenschaft hinauf, entsprechend der Beilegung des hervorgerufenen Conflictes der Motive. Im Ganzen besteht der Satz also aus sieben Abschnitten, die sich gruppiren, wie folgt, wenn man den ersten der herrschenden Gedanken als A, den zweiten als B, den Conflict mit A contra B bezeichnet:

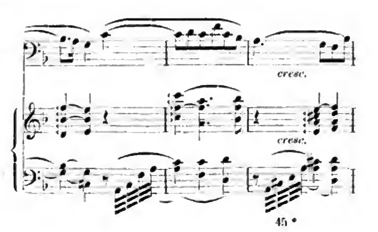
A (Dmoll.) B (Fdur.) A contra B. (Amoll.) A contra B. (Cismoll.) (M.) A. (Ddur.)
B. (Bdur.) Exitus. (Ddur.)

((M.)=modulatorischer Durchgang, Exitus = Ausgang.)

Die beiden Hauptgedanken verhalten sich nicht wie das erste und zweite Thema des Sonatensatzes zu einander, sondern sind einander schärfer entgegengesetzt (s. u.); die Theile A contra B vertreten den Durchführungstheil, mit dem Unterschiede, dass, während dort in der Regel nur die musikalische Reflexion (die Phantasie der Vernunft, so zu sagen) an die Stelle des sinnlichen Ausdrucks tritt, hier eine wirksame Steigerung des dramatischen Lebens in dem musikalischen Verlauf erreicht wird. Das oben angegebene Schema ist nun aber so streng befolgt, dass z. B. jeder der sieben Abschnitte, die kleine Modulationsperiode abgerechnet, eine der sieben Seiten des Druckes einnimmt, und daraus sind, wie es kaum ausbleiben konnte, Inconsequenzen der dramatischen Folge, (Anakoluthe) und Halbheiten des Ausdruckes entstanden, dergleichen wir unbeschadet der Anerkennung lebendiger Fülle in dem Stil des Componisten in Folgendem zu finden meinen.

Der erste Grundgedanke lautet:





Von der gewöhnlichen Art der achttaktigen Periode ist hier allerdings abgewichen, aber die Takte 5 6, 7 machen doch den Eindruck einer wenig begründeten, etwas ermüdenden Ausbreitung des Gedankens, dem nach unserem Gefühl Nichts fehlen würde, wenn er von Takt 5 an lautete:



oder von Takt 6:

In der textlichen Gestalt büsst er an innerer Ergibigkeit, an Prägnanz mehr ein, als er an Reichthum der Gliederung gewinnt; er stellt durch sich selbst schon einen vollständigen, in sich abgeschlossenen Verlauf dar, der mehr nur durch seine Ausweichung nach der Tonart der Quinte zu weiterem Gestalten veranlasst, und so lange er nicht in Conflict mit einem anderen Gedanken, einem anderen Stimmungs-Monogramm (um es so zu nennen) getreten ist, mehr nur wiederholt, als eigentlich gestaltet werden kann; nur in dem ersten Takt vermögen wir thematische Kraft zu erkennen: nach der Ansicht des Componisten hat er davon zu wenig, da das Thema mit ihm nicht schliesst — mit den 9 Takten ist aber wieder m e h r als ein Kern der Gestaltung gegeben, und es scheint uns demnach ein ähnlicher Fall vorzuliegen, wie der im vorigen Artikel aus der Börgel'schen Sonate citirte. Oder aber der Componist hätte eben die Seelenlage eines ernst bekümmert - Unentschiedenen hier wiedergeben wollen. Dann ist ihm nach unserem Gefühl diesmal — was dem productiven Künstler ganz ebensowohl auf seine Art begegnen kann, wie dem reproductiven — die Darstellung des Schwankenden unvermerkt in das Schwankende der Darstellung umgeschlagen: was bei dem Virtuosen Mangel an Selbstbeherrschung wäre, mag bei dem Componisten Folge einer psychologischen Selbsttäuschung während des Erfindens sein. Mit dem beregten Mangel hängt es auch wohl zusammen, dass der Componist, wie die Analyse zeigt, als Steigerungsmittel des Ausdruckes eine Klimax von Tonarten anwendet, ein immerhin zweifelhaftes Mittel. Wenigstens erscheint das Verhältniss der Tonarten hier nicht eben als F o l g e anderweit bewirkter Steigerung, wie man es gelten lassen kann, sondern mehr als seinsollender G r u n d derselben, welches natürlich ein entscheidender Unterschied ist. In letzterem Falle nämlich beruht die Steigerung auf einer Täuschung: sie ist an sich nur akustisch und wird nun für ein Ausdrucksmoment ausgegeben. Die Täuschung ist leicht daran zu erkennen, dass solche Steigerung ihrer Natur nach *ad infinitum* fortgesetzt werden könnte, oder dass gerade die identische Wiederkehr der ersten Tonart, als worüber man wenigstens ohne Wiederholung nicht hinauskann, als der höchste Grad der Steigerung gelten müsste.

Der zweite Gedanke



kündigt sich, thematisch prägnanter als der erste, wie sinnliche Lockung im Gegensatz zu dem düsteren Ernste jenes an, jedenfalls — wenn hiergegen die (unsererseits zugestandene) Unzulänglichkeit wörtlicher Interpretation geltend gemacht würde — als das wohlthuendere, der Sphäre der „Bejahung des Willens" angehörige Moment, wie das Hindurchgehen durch die Consonanzen des Durdreiklanges in der ersten, die Art der melodischen und rhythmischen Belebung in der zweiten Hälfte es darthun. Deshalb vermögen wir nicht, wo dieses Motiv nach 2 Takten leichtester Ausweichung (durch den Hauptseptaccord) wiedereingesetzt hat, uns die Weite der folgenden sechstaktigen Ausweichung, deren Extrem im 4. Takte lautet:



vom Gesichtspunct dramatischer Logik zum Verständniss zu bringen; sie zieht diese sinnliche Lockung in demselben Athem offenbar schon wieder in das Gebiet des reflectirenden Zweifels oder der Verstimmung hinüber, und energisch genug, um den Zweifel nicht blos als Anklang oder Nachklang anderer möglicher, oder im Grunde der Seele vorhandener Stimmungen erscheinen zu lassen — wie man dies deshalb könnte in Anspruch nehmen wollen, dass die Sinnlichkeit des Ausdrucks allerdings sofort wiederkehrt.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

**Berlin.**

(Schluss.)

(Vorbemerkung. Durch Verspätung der Correctur für die vorige Nummer ist die zweite Hälfte meines Briefes nicht so ausgefallen, wie ich gewünscht hätte. Mancher Satz zeigt den Mangel der letzten Feile, hier fehlt ein Wort, dort ist eines zu viel, der Kleinigkeiten nicht zu gedenken. Auch eine Bemerkung, die sehr am Platze gewesen wäre, fand keinen Platz mehr: Herr Gumprecht verwechselt in seinem zweiten Artikel Marathon und Salamis. Euripides wurde nämlich erst 480 v. Chr. auf der Flucht seiner Eltern von Athen nach Salamis geboren. Dann wollte ich erwähnen, dass zwischen der Geburt des Ersten aus jener Trias und dem Tode des Letzten 120 Jahre liegen. Da nun Wagner 1813 das Licht dieser Welt erblickte, sollte Hr. G. gebeten werden, uns die Erfüllung der Gruppe gütigst bis anno 1933 zu „stunden".)

Vom kleinen — *t* der „National-Zeitung" wende ich mich zu dem grossen Gastmahl (Symposion), welches Plato-Kalischer in den Spalten der „Neuen Berliner Musikzeitung" angerichtet hat. Ein wunderliches Menu, weder Fisch noch Fleisch, weder Brei noch Brühe. Vielmehr das pure Wischiwaschi eines Unglücklichen, welcher sich an der griechischen Mythologie Kopf und Magen verdorben hat. Herr Kalischer wählte die Gesprächsform, er lässt die Götter Griechenlands endlose Unterhaltungen über Richard Wagner's Operndichtungen führen. Selbst wenn ich den Olympiern Zevs, Apollo, Mercur u. s. w. ein gescheidtes Urtheil über die Bedeutung unseres Reformators zutraute — was nicht der Fall ist —, Herr K. wäre ausser Stande, sie redend einzuführen, er vermag nicht zu charakterisiren. Jedes Mitglied der kritischen Tafelrunde pflanzt, bringt und wärmt den gleichen Kohl: *Brassica Kalischeri nobis*, wenn ich mich botanisch ausdrücken darf. Da ist Frau Hebe, sie kredenzt ihren Stammgästen, sooft sich dieselben den Hals trocken geredet, Nektar in goldenen Schalen, ich halte die Frau für eine Wittwe Kalischer. Aphrodite, genannt die Schaumgeborene, in Wirklichkeit — d. h. im vorliegenden Falle — keine geb. Schaum, sondern eine geb. Kalischer; Athene kann als Göttin der Weisheit nur eine separirte Kalischer sein. Zevs und Apollo gehören ebenfalls in die „Mischpoche". Herr K. thäte besser, deutsch zu sagen, was er eigentlich will, sich wenigstens bei seinen kritischen Veitstänzen innerhalb der abendländischen Anschauungskreise zu bewegen. Was schiert uns heute der Verwaltungsrath der alten Actiengesellschaft „Parnass"? Die homerischen „Prioritäten" nimmt man wohl noch mit in den Kauf, die neuen „Emissionen" eines Kalischer dürften kaum irgendwo „gehandelt" werden. Jeder Vogel singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, warum verschmäht es der Herr K., seine Sprache zu reden? Wozu dieser pseudogriechische Dialekt?

Zur Zeit, als Claudius seine Wandsbecker Botschaften unter dem Namen Asmus in die Welt ausgehen liess, lebte irgendwo ein schriftstellernder Anfänger, August geheissen. Er war der Meinung, August klinge weniger gut als Asmus und nahm daher eine Umtaufe mit sich vor. Den ersten Versuch unter der neuen Firma sah ein älterer Fachmann, und auf die Frage des Jüngeren: Bin ich nicht ganz Asmus? meinte Jener boshaft und trocken: Beinahe, es fehlt nur ein einziger Punct. Wo? Ueber dem ersten Striche des *m*! Herr K. heisst nicht August, sondern Alfred; aber das thut nichts. Ihm fehlt auch nur ein Punct, aber gerade das *punctum saliens*: er ist kein Musiker, er schleicht sich an Wagner und sucht ihm eine schwache Seite abzulauschen als Grieche, Litterat und Mensch. Der Künstler in Tönen ist ihm unfassbar, nie kümmerte er sich um das lebendige Kunstwerk, ein einzelnes Glied secirte er mit vielem Bemühen, „und hat nichts funden", natürlich! Und deshalb der Aerger. Wie sagt tröstlich Goethe? „Wir sind gewohnt, dass die Menschen verhöhnen, was sie nicht verstehn". Doch jetzt mag es genug sein, denn ein Anderer behauptete nicht minder wahr:

Für einen verschrobenen Kopf
Gibts weder Pflaster noch Salbe!

Herr Mohr hat bereits in diesen Blättern die nöthige Heimleuchtung erfahren, — seiner will ich nicht weiter gedenken. Es wird die Zeit kommen, wo man in anständiger Gesellschaft die Brochure dieses Streiters nicht ohne das entschuldigende: „mit Permission" zu nennen sich erlauben darf. Ein Mann, Namens Dullo, soll unlängst ertappt worden sein, die litterarische Schlüsselbüchse in der Hand. Einige sagen: Es ist ein Schuss gefallen! Wer schoss da drauss? Kein Scharfschütz, wenn das Schrotkörnchen wirklich von Dullo herrührt, welches ich neulich in einer Recension als „wichtigen Passus" fand: „Der Beifall des Publicums, auf den Wagner's Anhänger stets pochen, ist mir nie bestimmend gewesen. Ich habe dasselbe Publicum im „Tannhäuser", „Stradella", „Traviata", in den „Hugenotten" und im „Pechschulze" klatschen gesehen".*) Herr Dullo, auf ein Wort! Sie sagen: dasselbe Publicum! Ist das Ihr Ernst? Ach nein, 's ist wohl nur eine dialektische Finte, berechnet auf die Leichtgläubigkeit flüchtiger Leser. Was nun den „wichtigen Passus" anbelangt, so empfehle ich dem Verf. zunächst die Lecture der „Musikalischen Bibliothek" von Forkel. Der alte Göttinger Professor war ein Gegner Gluck's und rückte 1778 mit einem ganzen Buche ins Feld. Die Phrasen der Vorrede über Verfall, Classiker, Würde der Kunst u. s. w. sind uns noch geläufig, auch der Vorwurf, Gluck habe keine Melodie; finde man eine, dann sei es eine gestohlene, — kommt mir sehr bekannt vor. Als Einer behauptete: der Erfolg und allgemeine Beifall einer so erleuchteten Stadt (Wien) habe die Grundsätze des Herrn Ritter Gluck gerechtfertigt, wird Forkel bös und dictirt dem naseweisen Anhänger einen derben Verweis, — ungefähr wie Dullo. Im November 1866 — Niemann sang in Berlin zum ersten Male den Lohengrin — äusserte sich eine hiesige Musikzeitung, um den grossen Erfolg, den Werk und Sänger errungen, etwas abzuschwächen: es wäre gewiss gewagt, von dieser Theilnahme auf eine Zunahme des Geschmackes für diese Richtung zu schliessen. „Dasselbe Publicum bejubelt auch regelmässig die Gesangseffecte Verdi's". Immer wieder die alte Geschichte! Leutchen, fällt Euch denn gar nichts Neues ein?

In diesen Tagen erschien eine Schrift unter dem Nebentitel: „Psychiatrische Studie", die eigentlich alle ferneren unmöglich machen müsste; der Nachweis eines Arztes, dass Wagner unzurechnungsfähig sei. Ich habe sie noch nicht gelesen, nur Einzelnes daraus erzählen hören. Der Eine sagte: sehr bedeutend! — der Andere meinte: Dieser Doctor scheint mir weniger Arzt als Patient zu sein.

---

*) Aber das Publicum des „Tannhäuser" beklatscht auch den „Don Juan", „Figaro's Hochzeit", „Fidelio" u. s. w.! D. Red.

Ungezahlt sind die rührigen Hände, welche gegen den Meister Krieg führen. Die stärksten Uebergriffe nimmt unsere Presse ohne irgend welche „sittliche Entrüstung" hin und auf. Klopfen wir dagegen einem vorlauten Burschen auf seine Schreibfinger, dann erhebt sich ein gewaltiges Geschrei durch ganz Israel. Viele verdanken ihren „Ruf" lediglich der Theilnahme an den Feldzügen gegen die neu-deutsche Schule. Der Glanz, wodurch sie manches Laienauge blenden, ist eigentlich nichts weiter als der Widerschein des Strahlenden, das sie unablässig zu schwärzen versuchen. Wer spräche von der Mehrzahl dieser Kämpen, wenn sie plötzlich mit Wagner's Bestrebungen sich aussöhnten? Es ist nur der Trieb der Selbsterhaltung, der Manchen abhält, die Büchse ins Korn zu werfen.

Zwei sehr verschiedene Wege führen zum Ruhm: auf der einen Strasse hört man: Und sie bewegt sich doch! — von der anderen klingt es herüber: Die Sonne steht still! Galilei kann stets nur einer sein, die Kuak's pflegen rudelweise aufzutauchen. Die Rolle des Einzigen war immer die weniger dankbare. Für diese flicht erst die Nachwelt Kränze, die Mitwelt hat nur Dornenkronen.

---

Bereits in vor. Nr. erwähnte ich, dass unsere Saison über die schwachen Anfänge kaum hinausgekommen sei. Vornehmlich darf man das von der Oper behaupten. Hier spielt noch immer die „Frauenfrage". Die beiden Primadonnen Lucca und Mallinger, sind aus der gemässigten Zone der Markwährung nach den schönen Gegenden übergesiedelt, wo der liebliche Dollar fröhlich rollt, der freundliche Rubel verlockend klingt. Nach den neuesten Berichten erscheint es sehr fraglich, ob Beide ihre Rechnung bei diesen Ausflügen finden werden. Hoffentlich kehrt Frau Mallinger bald zurück, und zwar um einige wichtige Erfahrungen reicher. Sie ist vor allem darauf angewiesen, in Deutschland zu bleiben; nur ein deutsches Publicum vermag ihre Vorzüge zu würdigen, ihre Schwächen zu entschuldigen. Frau Lucca ging und niemals kehrt sie wieder. Wer hätte das ahnen können! der kühnste Traumwunsch des Enthusiasten ist in Erfüllung gegangen: jeden Tag steht der Abgott auf dem Zettel, befände sich nur das fatale Wort: contractbrüchig nicht dabei. Fehlen dem Repertoire zwei so bedeutende Stützen, als die beiden Sängerinnen waren, dann ist es kein Wunder, wenn Alles stockt und schwankt.

Wie die Leiter kleinerer Bühnen, weil es an neuen Zugmitteln fehlt, tief hineingriffen in die Antiquitäten und z. B. „Das Geheimniss von Solié" und den Schenk'schen „Dorfbarbier" neu einstudirten, so will auch der Lenker der Hofbühne nächstens einen Versuch mit der „Medea" von Cherubini machen. Die Zeitungen brachten eine wenig lockende statistische Notiz über dieses Werk; danach wäre die „Medea" eigentlich nur als Rettungsmittel gegen die Wohnungsnoth zu empfehlen: weil sie in der Herstellung leerer Häuser bisher Unglaubliches geleistet hat. „Medea" von Cherubini ist mit unserem Kaiser gleichen Alters, sie zählt nämlich 75 Jahre, sie wird aber keinen ruhmreichen Feldzug mehr erleben. Aus dem vorigen Jahrhundert sind nur die Mozart'schen Opern am Leben, halbtodt ist der „Orpheus" von Gluck. Er hat sich schwach geseufzt nach seiner geliebten Eurydice, und nicht Wenige finden sein Jammern recht langweilig. „Lohengrin" und „Meistersinger" ruhen, und „Aïda" von Verdi ist uns vorerst nur zugesagt. Bei diesem Stande der Sache blüht das „Eingesandt" mit seinen frommen Wünschen, der gutmüthig besorgte „*Civis*" macht der Intendanz Vorschläge; er will gern „Dinorah" von Meyerbeer 'mal hören, auch erinnert er sich, vom Grossvater gehört zu haben, dass „Graf Ory, Musik von Rossini" eine sehr schöne Oper gewesen wäre; da sei im letzten Acte ein geniales Quartett, und dann gäbe es einen „ravissanten Trinkchor", den man stets da capo verlangt habe. Welch triftige Gründe!

Der Reigen dieswinterlicher Concerte begann eigentlich am letzten Sonnabend mit der ersten Quartettsoirée, welche die Herren Joachim und Genossen gaben. Kein Stuhl blieb unbesetzt und keine Hand müssig. Wie im vorigen Jahre waren Theilnahme und Beifall wiederum sehr gross. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, dass wir jetzt so viele Quartettverbande in Thätigkeit sehen. Ausser Joachim werden auch die Herren Spohr und Rehfeld im Vereine mit tüchtigen Künstlern die edelste Blüthe der Kammermusik pflegen. Das Quartett Gebrüder Schröder rüstet sich gleichfalls zu einem Cyklus von Aufführungen. Das war doch früher nicht? Nein, da hielt sich mit Müh und Noth ein einziger Quartettbund. Triftige Gründe für diese auffallende, aber sehr erfreuliche Erscheinung weiss ich nicht anzuführen.

Am Dienstag hielt endlich Wilhelmj seinen Einzug in Berlin. Nach langem Zureden war es gelungen, den bescheidenen Künstler zu dieser Fahrt zu veranlassen. Die Correspondenz-Nachricht eines unserer schlimmsten Tintenfische: Wilhelmj begehe ein Unrecht, indem er nach Berlin komme; es geschähe doch nur, um mit Joachim zu concurriren, — ist ein albernes Geschwätz. Ehemals ging man nach Italien, dort wurde der „Ruf" gegründet oder vollendet, dann war Paris das Reiseziel, hierauf lange Zeit die damalige Hauptstadt des grossen Mendelssohn'schen Reiches, nämlich Leipzig, jetzt wandern Componisten und Virtuosen nach Berlin. Hier wird bisweilen das erste, manchmal das letzte Wort über den Künstler gesprochen. Jeder legt besonderen Werth auf das Urtheil der hiesigen Kritik, weil er weiss, dass die öffentliche Meinung des ganzen deutschen Reiches sich durch die Stimmung der Hauptstadt beeinflussen lässt. Daher die Menge der Concertgeber und das Bemühen jedes Einzelnen, sich gerade hier von seiner besten Seite zu zeigen.

Wilhelmj wurde am 21. September 1845 in Wiesbaden geboren. In frühester Jugend begann er seine Studien bei dem herzogl. nassauischen Concertmeister Fischer. Nach sechsjährigem Unterricht übernahm David in Leipzig die weitere Ausbildung des reichbegabten jugendlichen Geigers. Mit welchem Erfolge, das weiss man aller Orten, wo in den letzten Jahren Wilhelmj auf seinen Kunstreisen sich hören liess. Die Berliner hatten nur von ihm gelesen, und manch Einer mochte im Stillen die rühmenden Berichte für übertrieben gehalten haben. Das Musikfest in Cassel stellte Wilhelmj's Ruf in weiteren musikalischen Kreisen sicher. Dort, unter vielen ganz vortrefflichen Geigern, überragte er Alle um eines Hauptes Länge Mit Spannung erwartete man den 22. October; der kam und Er auch, den wir jetzt als König gekrönt haben. Nach dem ersten Solo des Paganini'schen Concerts erhob sich einhellig die Stimme des Volks: Der ists, den wählet! und nach zweien Tagen gaben auch die kritischen Kurfürsten ihr Votum ab: Wahrlich, er ists! Diese Einmüthigkeit hat mich überrascht. So wie ich die Welt kenne, wird doch dem Einen und dem Anderen der Gedanke nicht ganz behaglich gewesen sein, eine Parallele zwischen Joachim und Wilhelmj ziehen zu müssen, und die warnende Stimme der Weisheit, geb. Vorsicht, lautet dann: Lässest du diesen ungezaust, so bist du des Kaisers Freund nicht! Wie übermächtig muss nun der Eindruck gewesen sein, da er eine so ungetheilte, rückhaltlose Anerkennung im Gefolge hatte! Doch ich will genau berichten und nicht verschweigen, dass kleine Reserven beliebt worden sind. Ich wähle die Form des Zwiegesprächs, denke mir einen zurückhaltenden und einen begeisterten Hörer.

„Man könnte die Beiden mit Goethe und Schiller vergleichen. Der Aeltere ist abgeklärt, der Jüngere überschwänglich, dann wäre Allen geholfen, uns nämlich auch."

— Nein, dieser ist nicht weniger geklärt, trotz seiner Jugend, als Jener; statt des gährenden Mostes gibt auch er klaren, goldenen Wein.

„Wie wäre es, wenn wir uns dahin einigten, seine Weise, weil nichts Ueberschäumendes in ihr ist, etwas kühl zu finden?"

— Kein Wort von Kühle! Das Feuer glimmt nicht unter der Asche, diese einsame Funken vermögen niemals so zu erwärmen. Sahen Sie nicht, wie das Feuer aus allen Poren loderte? Himmelauf schlug die Lohe heraus, glutbroth war der Tempel der Kunst erhellt! —

„Hui! das riecht ja brenzlig, ich rufe die Feuerwehr."

— Bleiben Sie! Dieses Feuer ist von wohlthätiger Macht, denn es ist bezähmt und bewacht, es wird gehütet von einem Priester, der nicht wie Herostrat und Nero durch eine zerstörende Brunst seinen Namen unsterblich machen will.

„Dann müsste es allerdings heissen: Er ist der erste Geiger

der Gegenwart. Aber für ernste Kunstrichter ziemt sich solcher Ausspruch nach einem erstmaligen Auftreten nicht. Wollen sehen, was sich fürderhin thun lässt!"

Eine Dame, ebenfalls ernst gestimmt, sagte mir nach dem Concert: Ich wurde heute an Jenny Lind und ihren Gesang erinnert, und mir fiel wieder ein, was man vor 30 Jahren behauptete: Wer diese Musik hört, der muss ein guter Mensch bleiben oder werden!

Wilhelmj besitzt eine unfehlbare Technik, er spielt Octavengänge mit beispielloser Leichtigkeit und Sicherheit, ausgeglichen bis zur denkbar höchsten Vollendung sind die vier Register seines Instruments, voll und doch weich quellen die Töne aus allen Saiten heraus, die Finessen aller Zeiten und Schulen sind ihm geläufig; — das versteht sich von selbst, möchte Jemand einwenden; dann weiss ich noch etwas nicht geradezu Selbstverständliches: Wilhelmj hat eine ganz erstaunliche Divinationsgabe für alle Geheimnisse des Tons, nur diese erklärt mir völlig die zauberische Wirkung seines Spiels.

Ueber das Programm berichte ich nächstens: wir dürfen ja hoffen, bald ein zweites „Concert Wilhelmj" zu hören. Noch muss ich der Mitwirkenden gedenken. Frl. Olena Falkman aus Schweden sang mit wohlklingender und wohlgebildeter Stimme eine Arie von Händel. Das günstige Vorurtheil, welches wir gewonnen, fand durch die nächste Nummer, drei Lieder von Schumann, Lindblad und Schubert, nicht ausreichende Bestätigung. „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein!" ist nachgerade ein recht gefährliches Beginnen für den Concertsaal geworden. Am besten gelang „Der Bauer auf Morn" von Lindblad: hier befand sich die etwas befangene Sängerin auf heimischem Boden. Ein junger Clavierspieler, Herr Carl Heymann aus Amsterdam, ein Zögling der Cölner Musikschule und insbesondere des Prof. Gernsheim, spielte zuerst die Symphonischen Etuden von Schumann. Er besitzt Alles, was zu einem Virtuosen gehört, leider kann man die Verwendung seiner reichen Mittel nicht immer gutheissen. Jugendlich, leichtlebig hat er augenscheinlich die Bedeutung eines ersten Auftretens in Berlin unterschätzt. Recht unbesonnen war das Spiel des Frühlingsliedes und die Wahl der Asdur-Polonaise. Der Zuschauer wurde übrigens durch gewisse äussere Manieren empfindlicher verletzt, als der Zuhörer durch die mancherlei Gewaltsamkeiten und Flüchtigkeiten des Vortrags. Ich bezweifle keinen Augenblick, dass es Herrn Heymann gelingen wird, sein künstlerisches Gebaren mit der Zeit von allen störenden Zuthaten zu säubern. Man wolle dieses Talent nicht unterschätzen!

---

Und endlich noch eine kleine Bitte, an Herrn Verleger Senff gerichtet. In Schumann's Ballade vom Haideknaben (Gedicht von Hebbel) lautet die zweite Strophe:

> Noch liegt er in Angstschweiss, da rüttelt ihn
> Sein Meister und heisst ihm, sich anzuziehn,
> Und legt ihm das **Bett** auf die Decke
> Und fragt ihn, warum er erschrecke.

Dem Knaben hat geträumt, man schicke ihn fort mit dreissig Thalern zum Haideort und er werde drum erschlagen. Beim Erwachen beginnt sein Traum in Erfüllung zu gehen. Denkende Leute haben wohl längst geahnt, dass in dem dritten (gesperrt gedruckten) Verse nicht Alles in Ordnung sei; Manche vermutheten, ein Komma sei hinter auf vergessen worden. Neulich entdeckte Jemand das Richtige: statt Bett ist zu lesen Geld! Viele, viele Jahre lang sagte Therese, als Jäger gekleidet, in Goethe's „Wilhelm Meister" (7. Buch): „Da ich Ihnen einmal von der Zeit erzählen soll, in der ich mich so gern in dieser Welt sah" u. s. w. Hier war ein Druckfehler! Aus der „Welt" ist nunmehr eine Weste geworden; man sollte endlich auch das Bett des Haideknaben zu Gelde machen.

Wilhelm Tappert.

## Berichte.

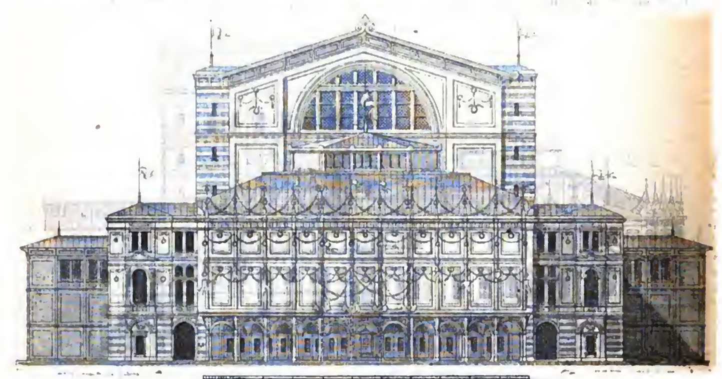
**Leipzig.** Schumann's „Genovefa"-Ouverture und Beethoven's Cmoll-Symphonie gehören mit Recht zu den Repertoirestützen der Gewandhaussaison. Ihre neueste Vorführung an erwähntem Ort fiel in das 4. Concert. Es wäre uns recht, wenn wir dieselbe als eine höchst gelungene bezeichnen könnten. Dazu aber fehlten der Wiedergabe des Schumann'schen Tonpoëms die letzte technische Ausarbeitung des feineren Geäders, und der Execution von Beethoven's „Fünfter" der Reflex einer von der landläufigen Auslegung deren Geistes abweichenden Auffassung. Die Grenzlinien der künstlerischen Wirkung wurden somit in beiden Fällen trotz der warmen Dankgebung der Hörer nicht erreicht. — Mit schönem Erfolg schmückte sich die Mitwirkung der beiden Solisten des Abends. In der Gesangweise des Frl. A. Orgeni konnten wir kaum mehr einen Nachhall an der Künstlerin frühere ausschliessliche Vertretung italienischen Opernsingsangs wahrnehmen, so keusch und edel, innigen Verständnisses voll, trug die Gastin Beethoven's Arie „Ah perfido" und später „Am Meer" von Schubert und ein Volksliedchen von Schumann vor. Wir bedauern, dass die werthe Künstlerin diesen Eindruck zum Ende durch Wahl und Darbietung einer sehr leicht geschürzten Mazurka von Chopin, die nur den Zwecken der Coloratur diente, verwischte. Diese Concession an den verdorbenen Geschmack des lieben Publicums war nicht zu entschuldigen; das mit mathematischer Gewissheit voraus zu ersehende glänzende Resultat hätte erst recht nicht zu solcher Spende verleiten sollen. — Hr. Jacques Rensburg aus Cöln debutirte als Meister des Violoncells unseres Wissens zum erstenMale in diesem Raume. Dieses Prädicat müssen wir ihm uneingeschränkt zuweisen, denn er hat Anspruch darauf durch die in jedem Betracht vorstechende Weise, in der er sein Instrument zum Dolmetsch der von ihm vertretenen Werke macht. Unbegreiflich bleibt uns nur, dass ein Künstler von dem Range des Hrn. Rensburg sein Heil in dem Amoll-Concert von Goltermann suchen kann, das mit seinem widerwärtigen Passagenkram und überhaupt unbedeutenden Inhalt keinem anständigen Virtuosen mehr genügen sollte. Dankbar hingegen müssen wir dem Gast für die Protection sein, die er einem Adagio mit Orchester von Bargiel angedeihen liess. Diese Composition ist trotz ihrer etwas antiken Physiognomie ein wahres Cabinetstück von poetischer Stimmung und nebenbei eine dankbare Aufgabe für den Spieler, der einer gediegenen Behandlung der Cantilene mächtig ist. Die Litteratur für das Violoncell erfährt durch dieses Werk eine wirkliche Bereicherung. — Hrn. Rensburg war übrigens zwei Tage nach besagtem Gewandhausconcert Gelegenheit zu wiederholtem Auftreten an gleichem Ort, und zwar in der 1. Kammermusik, geboten. Er bethätigte sich als vortrefflicher Künstler hier von Neuem in dem Vortrag der Beethoven'schen Variationen über ein Thema von Händel und in der Uebernahme der Stimme des 1. Violoncells in Schubert's Quintett Op. 163. Die übrigen Ausführenden in dieser Soirée waren wie früher die HH. David, Röntgen, Hermann und Hegar, und als weitere Programmnummern sind das bekannte Cdur-Quartett von Mozart und eine Suite für Violine allein von Ferd. David zu nennen. Letzteres Novum kam durch seinen Autor zur beweglichen Darstellung. Es besteht aus vier Sätzen: Menuett, Gavotte, Siciliano und Gigue. Dem Componisten sind bei dieser Arbeit augenscheinlich verschiedene der Ausgrabungen durch den Sinn gegangen, welche die Besucher dieser Kammermusiken seit Jahr und Tag für andere Novitäten schadlos halten mussten. Die modernen Zuthaten verrathen den Schöpfer der „Bunten Reihe". Rührige Hände nach der Gavotte wurden ausgelegt, als hätten sie nach einem Da capo begehrt. Auf dem Orchesterpodium, auf welchem ausser den Ausführenden auch noch Manche von der Presse und aus dem Publicum Platz nehmen, entwickelte sich wie früher so auch diesmal wieder ein recht familiäres Leben, an dem vornehmlich der Referent der „Signale", Hr. Bernsdorf, sehr lebhaft Antheil nahm. Ihm überlassen wir auch den Nachweis, dass besagte Novität eine nennenswerthe ist und wohl als Muster dienen darf in allen den Fällen, wo es sich um Beschaffung eines neueren Werkes für die Programme der Kammermusiksoiréen im Gewandhaus handelt. — —.

**Dresden.** Im „Fliegenden Holländer" setzte Frl. Bosse ihr Gastspiel fort und erwarb sich auch als Senta die Sympathien der Dresdener. Sonst ist vom Theater nur die Wiedererweckung der alten Operette Grisar's „Bon soir, M. Pantalon" zu erwähnen, bei welcher Hr. v. Witt, Frl. Pichler und Frl. Löffler verdienstlich als Neueingetretene mitwirkten. — Die beiden Concerte des Hochberg'schen Quartettes trugen den jungen Künstlern zwar rege Anerkennung ein, verliefen aber bei leeren Sälen. Die vorzügliche Entwickelung und Gleichartigkeit der Mittelstimmen verleiht diesem Quartett hohe Vorzüge. Wenn Hr. Schiever, der 1. Geiger, in Nichtbeachtung von Novitäten absichtlich dem Beispiel Joachim's (seines Lehrers) folgen sollte, so wird er seinen event. Irrthum hoffentlich bald gewahren. Wäre indess Bescheidenheit der Grund, warum sich das Quartett noch nicht an grössere neuere Werke wagt, so wollen wir aufmunternd constatiren, dass ihr treffliches Ensemble sehr wohl im Stande ist, auch solche Ladung zu führen, die nicht durch eine classische Flagge gedeckt wird. Nur etwas mehr Courage gehört dazu. — Lauterbach's 1. Quartettsoirée brachte ausser Fr. Schubert's Forellen-Quintett (der Clavierpart prächtig durchgeführt von Frau Sara Heinze) das (hier neue) Quartett in Emoll Op. 35 von R. Volkmann. Der letzte Satz störte durch etwas zu exorbitante Stimmung das sonst aussergewöhnlich rege Gefallen an dem Werke, das namentlich in den schönen Mittelsätzen zu vollster Geltung gelangte. — Im Tonkünstlerverein erschien ein Trio in Gmoll von F. v. Holstein, das nicht nur durch Fluss und Mache, sondern auch durch hübsche Erfindung dem hier wohl accreditirten Componisten neue Ehren einbrachte. — Das Concert von Mary Krebs hatte den grossen Gewerbesaal stattlich gefüllt, und die Dresdener brachten ihrem Liebling gar viele Huldigung entgegen. Die junge Dame hat noch Fortschritte gemacht in Sicherung der Technik und Abrundung des Vortrags. Leidenschaftlichkeit weist sie von sich, ersetzt sie aber durch musterhafte Klarheit und Feinheit des Details. Völlig auswendig — oder wie die Franzosen viel hübscher sagen: „par coeur" — spielte sie Schumann's Amoll-Concert; neu den Deutschen Walzer (mit „Freischütz"-Motiv) von Rubinstein. Frl. Hänisch sang mit Noblesse Lieder von Schumann. Die zweitgrosse Nummer des Programms war Beethoven's Tripelconcert mit Hrn. Lauterbach und Grützmacher. Die k. Capelle stand unter Dr. Rietz. — Der Dresdener Chorgesangverein feiert sein 25jähriges Bestehen (gegründet 1848 von R. Schumann) am 5. Jan. durch Aufführung von „Paradies und Peri". L. H.

## Concertumschau.

**Amsterdam.** Matinée musicale am 13. Oct. unter Leitung des Hrn. J. Ed. Stumpff und Mitwirkung des Violoncellisten Hrn. A. Oudshoorn. Gmoll-Symphonie von Gade, „Sigurd Slembe" von J. S. Svendsen, 2. Ungarische Rhapsodie von Liszt-Müller, Violoncellsoli von Servais und J. H. Lübeck etc.

**Berlin.** 7. und 8. Orgelvortrag des Hrn. Dienel: Mehrstimmige Gesänge von Mendelssohn und Dienel (Terzett für Frauenstimmen, Quartett „Benedictus qui venit"), Sologesangvorträge von Frl. Gottschau, Schweitzer, Maass und Schwarz, sowie des Hrn. Opitz, Orgelvorträge des Hrn. Dienel (Werke von Bach, Händel, Ritter und Thiele), Fmoll-Sonate für Orgel von Mendelssohn, gespielt von Hrn. Franz. — Symphonieconcerte im Concerthaus am 23. und 26. Oct.: Symphonien in Amoll von Mendelssohn und in Fdur von Beethoven, Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, „Lohengrin"-Vorspiel von R. Wagner, Concertouverture in Dmoll von F. Hiller, Balletmusik aus „Rosamunde" von Schubert, Intermezzo für Streichinstrumente von Wüerst, „Im Sonnenschein" von Hofmann, „Sylphentanz" von H. Berlioz. — Zweites und letztes Concert von A. Wilhelmj am 30. Oct.: Amoll-Quartett Op. 132 von Beethoven, Quintet,



**Das R. Wagner-Theater in Bayreuth.**
Vordere Ansicht.

von Schumann. — 1. Quartettsoirée der HH. Joachim, de Ahna, Rappoldi und W. Müller am 31. Oct.: Streichquartette in Ddur von Mendelssohn, in Cismoll von Beethoven und in Esdur von J. Haydn. —

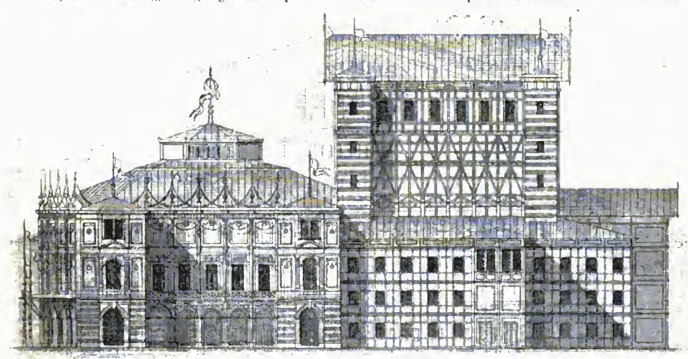
**Braunschweig.** 1. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik: 4. Symphonie von Beethoven, „Irrlichtertanz" von H. Berlioz, Gesangvorträge des Frl. Rosburgh, Violinvorträge des Hrn. Joachim 16. Concert von Spohr, Sarabande und Tambourin (!) von Leclair, Ungarische Tänze nach Brahms, „Abendlied" von Schumann).

**Breslau.** Kirchenconcert am 15. Oct., gegeben von den HH. R. Thoma und A. Fischer: Chorgesänge von J. v. Barchem, M. Hauptmann, Rossini und Mendelssohn, Sopranarie aus Psalm 28 von R. Thoma (Frl. E. Doniges), Fugen in Esdur und Gmoll, sowie Trio in Gmoll von Bach. — Concerte der Lüstner'schen Capelle am 10., 18. und 24. Oct.: Symphonien von Beethoven (Cmoll), Mozart (Gdur) und Mendelssohn (Cmoll), Ouverturen von Beethoven (No. 3 zu „Leonore"), Cherubini („Anakreon") und L. Ehlert („Hafis"), Ungarische Rhapsodie von

**Düsseldorf.** 1. Kammermusiksoirée der HH. Ratzenberger (Piano), R. Heckmann aus Cöln (Violine) und F. Grüters aus Cöln (Violoncell): Claviertrios von Mozart, Raff (Cmoll) und Rubinstein (Bdur), Lieder von Schumann, Brahms, Cornelius und Volkmann, gesungen von Frl. Friedländer aus Leipzig.

**Frankfurt a. M.** 2. Museumsconcert am 25 Oct.: Gmoll-Symphonie (No. 4) von Raff (zum 1. Mal), Violinconcert von Mendelssohn und Ungarische Tänze von Brahms-Joachim (Hr. Straus aus London), Ouverture zu „Alfonso und Estrella" von Schubert, Scene und Rondo (mit obligatem Clavier) von Mozart, sowie Lieder von Beethoven und Mendelssohn (Frl. Nanitz, Kammersängerin aus Dresden).

**Halberstadt.** Concerte des Halberstädter Gesangvereins: Am 2. Novbr.: „Das Paradies und die Peri" von Schumann. — Am 3. Novbr. (Musikal. Matinée): Bdur-Trio von Rubinstein, Vocalsoli von Brahms, Rubinstein, Liszt, Tappert, Jensen, Beethoven und Schumann; Violoncellsoli von Mozart und Schubert etc. — Die Solopartien vorstehender beiden Concerte hatten



**Das R. Wagner-Theater in Bayreuth.**
Seiten-Ansicht.

Liszt-Müller. — Verein für classische Musik am 26. Oct.: Quintett von Schumann, Streichquartett in Gdur von Beethoven.

**Chicago.** Concerte des Thomas'schen Orchesters vom 7.—12. Oct.: 6. und 7. Symphonie, Ouverture No. 3 zu „Leonore" u. A. m. von Beethoven, 1. Symphonie von Schumann, „König Lear"-Ouverture von Berlioz, „Les Préludes" und „Hunnenschlacht" von Liszt, Ouverture zu „Dame Kobold" von Raff, „Tannhäuser"-Ouverture, „Lohengrin"-Vorspiel, „Walkürenritt", Kaiser-Marsch u. A. m. von R. Wagner etc. etc.

**Cöln.** 1. Gürzenichconcert am 22. Oct.: „Euryanthe"-Ouverture von Weber, „Schicksalslied" von Brahms, Gdur-Concert von Beethoven, Cdur-Symphonie von Schumann, Claviersoli von Schumann und Mendelssohn. Solisten: Frau Clara Schumann und Frl. Thekla Friedländer aus Leipzig.

**Dresden.** 1. Kammermusiksoirée am 28. Oct. (Mitwirkende: HH. Lauterbach, Hüllweck, Göring, Grützmacher, Trautsch; Frau Sara Heinze): Esdur-Quartett Op. 74 von Beethoven, Emoll-Quartett (No. 4, Op. 35) von R. Volkmann (zum 1. Mal), Adur-Quintett (Op. 114) von Schubert.

übernommen die Damen Frl. Gutzschbach aus Leipzig, Frl. Breidenstein aus Erfurt und Frl. Wehrenpfennig aus Halberstadt, sowie die HH. Geyer aus Berlin, Uhlrich aus Sondershausen, Herlitz aus Ballenstedt und Jerezky aus Halberstadt.

**Hamburg.** Geistliches Concert in der St. Jacobikirche am 23 Oct.: Chöre für Knabenstimmen („Christe, erbarme dich", Motette nach Psalm 6, Motette nach Psalm 42 und Psalm 23 von H. Jimmerthal), vorgetragen vom Knabenchor der St. Marienkirche zu Lübeck, Sopranarien aus dem „Messias" von Händel und aus der „Schöpfung" von Haydn, sowie Geistliches Lied von J. W. Franck, gesungen von Frl. Gresani, Bassarie aus „Josua" von Händel und „Abendlied" von A. A. H. Redecker, vorgetragen von Hrn. L. Lütjens, Orgelvorträge der HH. H. Schmahl und H. Jimmerthal aus Lübeck.

**Innsbruck.** Concert des Hrn. v. Bülow am 17. Oct.: Präludium und Fuge in Hmoll von Bach-Liszt, Esdur-Sonate von Beethoven, Präludium und Fuge Op. 35, No. 1, Caprice Op. 33, No 2, und Lieder ohne Worte von Mendelssohn, Variationen Op. 34 von Beethoven, Nocturne Op. 37, No. 2, Tarantelle Op.

43 und Valse Op. 42 von Chopin, „Venezia e Napoli" von Liszt.

**Leipzig.** 1. Abonnementconcert der Büchner'schen Capelle: 7. Symphonie von Beethoven, Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg" von Wagner, „Eine Julinacht", symphonisches Gedicht für Orchester von G. Riemenschneider, Violinvorträge des Hrn. F. Rauchfuss (Concert von M. Bruch und Adagio aus David's 5. Concert). — 5. Gewandhausconcert: Symphonie No. 4 in Gmoll von J. Raff, Ouverture „Michel Angelo" von Gade, Gesangvorträge des Frl. Orgeni und des Hrn. Gura, Claviervorträge des Hrn. Urspruch.

**Linz.** Concert von H. v. Bülow am 19. Oct.: Cmoll-Phantasie von Mozart, Sonate Op. 31 von Beethoven, Präludium und Fuge Op. 35, No. 1, Caprice Op. 33, No. 2, und 3 Lieder ohne Worte von Mendelssohn, Nocturne Op. 37, No. 2, Impromptu Op. 36, No. 2, und Valse Op. 42 von Chopin, Mazurka und „Venezia e Napoli" von Liszt, Variationen und Fuge Op. 35 von Beethoven.

**Magdeburg.** Tonkünstlerverein am 28. Oct.: Dmoll-Streichquartett von Schubert, Lieder von demselben (Frau Hürse), Adagio für Clavier von Hummel, Quintett von R. Schumann (Clavier: Hr. Musikdirector Ehrlich). — 1. Logenconcert am 30. Oct.: Cdur-Symphonie („Jupiter") von Mozart, Jubelouverture von Weber, Violinvorträge (Frl. A. Steinhardt aus Berlin), Gesangvorträge (Frl. Borée aus Leipzig).

**Oldenburg.** Concert am 23. Oct., unter Mitwirkung der Damen Fr. Hüfner-Harken und Frl. Zabel, sowie der HH. Dietrich, Ebert und Schmidt veranstaltet von Hrn. Fritz Schärnack: Pianofortequartett in Cmoll von Fr. Gernsheim, Violinsoli: Ciaconne von Bach und Concert von Beriot (!), vorgetragen vom Concertgeber, Lieder von Schumann, A. Dietrich und Dorn, Declamation.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Frl. Marie Lehmann vom Hamburger Stadttheater wird demnächst im hiesigen Opernhause (u. A. als Elsa) gastiren. Im Réuniontheater setzte während der vergangenen Woche Frl. v. Ferenczi ihre Gastdarstellungen fort. — **Dresden.** Am 22. Oct. sang Frl. Bosse aus Leipzig hier die Senta und am 26. die Margarethe („Faust"). — **Elberfeld.** Nächster Tage wird im Stadttheater Hr. Randolfi von der Italienischen Oper zu London als Graf Luna auftreten. Auch Th. Wachtel sen. wird in den ersten Tagen des November hier an vier Abenden singen. — — **Hannover.** Am 27. Oct. gastirte im Hoftheater Frau Barnay-Krentzer von der Stadtbühne zu Frankfurt a. M. als Selica. — **New-York.** Frau Lucca betrat die hiesige Bühne zuerst als Selica; als zweite Partie folgte am 2. Oct. das Gretchen im „Faust"; das dritte Auftreten der Sängerin bot eine Wiederholung der „Afrikanerin". — **St. Petersburg.** Frau Mallinger fand bei ihrem dieser Tage in der Italienischen Oper („Liebestrank") stattgehabten ersten hiesigen Auftreten eine sehr kühle Aufnahme. Der Grund hierfür ist jedoch weniger in der Leistung der Künstlerin selbst, als vielmehr in der Agitation der stark vertretenen deutsch-feindlichen französischen Clique zu suchen. Frau Nilsson, welche von Merelli für vier Monate engagirt wurde, erhält das hübsche Honorar von 200,000 Frcs. und wird drei Monate hier und einen Monat in Moskau singen. — **Wien.** Das nunmehr beendete Gastspiel des Frl. Schröder hat zu keinem Engagement geführt, da die Hofoperntendanz auf die Forderungen der Sängerin (18,000 Fl. Gage und vier Monate Urlaub) nicht glaubte eingehen zu können. Frau Julie Koch-Bossenberger, deren Engagement wir unlängst erwähnten, trat am 25. Oct. (vorläufig noch „als Gast") zum ersten Mal im Hofoperntheater auf, und zwar als Zerline im „Don Juan".

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 26. Oct.: „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus Dei" aus der Missa von Hauptmann; „Wenn im letzten Abendstrahl", geistliches Lied von Mendelssohn. Am 27. Oct.: „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen" von M. Hauptmann. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 13. Oct.: „In den Armen dein" von Melch. Franck; „In allen meinen Thaten" von M. Prätorius. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 27. Oct.: „Ewiger, wir wollen dich aus ganzer Seele lieben", Chor a capella von Fr. Schneider. Am 31. Oct.: „Wenn Christus seine Kirche schützt", Chor a capella von S. Bach. St. Jacobikirche am 27. Oct.: Chor („O welch eine Tiefe des Reichthums") aus „Paulus" von Mendelssohn. Am 31. Oct.: „Ein feste Burg", Tonsatz für Chor und Orchester von O. Nicolai. — **Dresden.** Frauenkirche am 26. Oct.: Phantasie (Gdur) für Orgel von S. Bach; „Domine ad adjuvandum", Motette von Homilius; Orgeltrio (Op. 39, No. 4, Fdur) von G. Merkel; „Meine Seele ist stille zu Gott", Motette von M. Hauptmann. — **Weimar.** Stadtkirche am 27. Oct.: „Gott ist mein Licht", geistliches Lied von Vulpius. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 27. Oct.: Messe in Es von Schubert mit Einlagen von Mozart und Umlauff. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 27. Oct.: Messe von Mozart mit Einlagen von Döcker und Czerny. Dominicanerkirche am 27. Oct.: Orgelsolo-Messe in C von Mozart mit Einlagen von Händel und Rotter. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 27. Oct.: Messe in C von Lickl mit Einlagen von Reutter, Christinus, Rotter und M. von Weinzierl.

## Opernübersicht.

(Vom 20. bis 26. October.)

**Leipzig.** Stadtth.: 20. Weisse Dame; 23. Zauberflöte; 25. Undine. — **Augsburg.** Stadtth.: 24. Lucia von Lammermoor. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 20. Robert der Teufel; 21. Alessandro Stradella; 23. Tannhäuser; 24. Freischütz; 25. Weisse Dame; 26. Orpheus und Eurydice. Réunionth.: 21. u. 23. Troubadour; 25. Fra Diavolo; 26. Schöne Galathea. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 20., 22. u. 24. Schöne Helena; 21. Urlaub nach dem Zapfenstreich; 23. Flotte Bursche, Des Löwen Erwachen; 25. u. 26. Theeblume. — **Bremen.** Stadtth.: 20. Prophet; 23. Meistersinger; 25. Freischütz. — **Breslau.** Stadtth.: 21. Jüdin; 23. u. 25. Rigoletto. Lobe-Th.: 20. Schöne Galathea; 21. Schöne Helena; 24. Blaubart. — **Chemnitz.** Stadtth.: 21. Freischütz; 22. Stumme von Portici; 24. Nachtlager von Granada. — **Cöln.** Stadtth.: 23. Fidelio. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 20. Prophet; 22. Fliegender Holländer; 24. Templer und Jüdin; 26. Margarethe. — **Elberfeld.** Stadtth.: 21. Jüdin; 24. Czaar und Zimmermann. Johannisberg-Th.: 21. Troubadour. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 21. u. 24. Maskenball (Verdi). — **Hamburg.** Stadtth.: 20. Don Juan; 21. Lucia von Lammermoor; 22. Fra Diavolo; 24. Hugenotten; 25. Nachtlager von Granada, Herr und Madame Denis (Offenbach); 26. Regimentstochter. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 20. Zauberflöte; 22. Troubadour; 26. Postillon von Lonjumeau. — **Kiel.** Stadtth.: 20. Don Juan; 22. Lucia von Lammermoor; 25. Maurer und Schlosser. — **Magdeburg.** Stadtth.: 20. Freischütz; 22. Czaar und Zimmermann; 25. Margarethe. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 20. Afrikanerin; 23. Joseph in Egypten. — **Nürnberg.** Stadtth.: 20. Margarethe; 23. Schöne Galathea; 24. Lustige Weiber von Windsor. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 22. Czaar und Zimmermann; 24. Fantasio (Offenbach); 26. Afrikanerin. Král. zemske ceské divadlo: 25. Svatba pri lucernách (Offenbach); 26. Prodana nevesta (Smetana). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 20. Troubadour; 22. Joseph in Egypten; 24. Barbier von Sevilla. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 20. Robert der Teufel; 24. Barbier von Sevilla. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 21. Cosi fan tutte; 22. Fliegender Holländer; 24. Prophet; 25. Don Juan; 26. Fidelio. — **Würzburg.** Stadtth.: 21. Weisse Dame; 24. Martha; 26. Jüdin.

## Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.). Ouverture zu „König Lear". (Chicago, Concert des Thomas-Orchesters.)
— — „Irrlichtertanz". (Braunschweig, 1. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik.)
Bruch (M.), Violinconcert. (Leipzig, 1. Abonnementconcert der Büchner'schen Capelle.)
Ehlert (L.), Hafis-Ouverture. (Breslau, Concert der Lüstner'schen Capelle.)
Gernsheim (F.), Pianofortequartett in Cmoll. (Oldenburg. Concert des Hrn. F. Schärnack.)
— — „Römische Leichenfeier". (Würzburg, Liedertafelconcert.)
Holstein (F. v.), Ouverture zum „Haideschacht". (Ebendaselbst.)
Naumann (E.), Symphonie in Ddur. (Bonn, 5. Aufführung des Beethoven-Vereins.)
Raff (J.), Ouverture zu „Dame Kobold". (Chicago, Concert des Thomas-Orchesters.)
— — Claviertrio in Cmoll. (Düsseldorf, 1. Kammermusiksoirée der HH. Ratzenberger und Genossen.)
Rheinberger (J.), „Wallenstein's Lager", 3 Satz aus der „Wallenstein"-Symphonie. (Quedlinburg, 1. Concert der Concertgesellschaft.)
— — Duo für zwei Claviere, 1. Satz. (Leipzig, Abendunterhaltung im Conservatorium.)
Riemenschneider (G.), „Eine Julinacht", symphonisches Gedicht für Orchester. (Leipzig, 1. Abonnementconcert der Büchner'schen Capelle.)
Rubinstein (A.), Claviertrio in Bdur. (Düsseldorf, 1. Kammermusiksoirée der HH. Ratzenberger und Genossen.)
Schneider (Th.), Festouverture mit Chor. (Chemnitz, Geistliche Musikaufführung am 3. Oct.)
Scholz (B.), Duo für zwei Claviere. (Breslau, Concert des Frl. Brandes.)
Svendsen (J. S.), „Sigurd Slembe", Orchesterstück. (Amsterdam, Concert des Hrn. Stumpff.)
— — Streichquartett in Amoll. (Rudolstadt, Quartettabend der HH. Gottschalk und Genossen.)
Volkmann (R.), 2. Serenade für Streichorchester. (Meiningen, 1. Abonnementconcert im Hoftheater. Zwickau, 1. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)
Wagner (R.), Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg". (Leipzig, 1. Abonnementconcert der Büchner'schen Capelle.)
— — Kaiser-Marsch. (Chicago, Concert des Thomas-Orchesters.)

## Journalschau.

Echo No. 43. Die heutige Programmmusik. — Ueber dramatische Gesangs- und Coloraturpartien. — Kunstnachrichten. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 8. Ernst Jul. Hentschel. Biographische Skizze von B. Widmann. — Deutsche Musik in Italien. (Aus der „N. Fr. Pr." abgedruckt.) — Der Kirchengesangverein zu Magdeburg. — 1. Grüneberg'sches Orgelwerk in Schlesien. Von Heinrich (— Orgeldispositionen. Von Matthesius. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 43. Compositionen von J. Raff [Op. 155 und 158], W. Zizold [Op. 3], F. Mair [Op. 35] und C. Reinecke [Op. 102]. — Der Fürst Juri Galitzin. Biographisches von W. v. Lenz. — Nachrichten und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 44. Besprechungen Compositionen von A. Hallen [Op. 2], H. Kafka [Op. 3] und G. Vierling [Op. 40]). — Zur Einführung jüngerer Kräfte (Carl Heymann betr.). — Berichte und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In der vorliegenden Nummer wird es uns erst möglich, eine Abbildung des Wagner-Theaters in Bayreuth in dessen dereinstiger Vollendung zu geben. Dasselbe wird nach dem Plane des in Leipzig wohnenden herzogl. sachsen-altenb. Hofbaumeisters Hrn. O. Brückwald, welcher den ungetheilten Beifall Rich. Wagner's und der betheiligten Sachverständigen erfahren hat, gebaut werden. Die Bausumme für das Gebäude incl. Gasometer, Gasleitung und Dampfmaschinen ist auf 100,000 Thlr. festgesetzt. Die Herstellung der zur Aufführung des „Ringes des Nibelungen" nöthigen Bühnenvorrichtungen und Maschinerien hat der Darmstädter Hoftheatermaschinist Hr. Brand nach Massgabe von ihm zu entwerfender Pläne und Kostenvoranschläge übernommen. Die Ausführung der Erdarbeiten, sowie der Fundamentirungs- und Grundmauerungsarbeiten ist an die HH. Maurermeister Wölfel und Weiss in Bayreuth vergeben worden. Die Oberleitung des ganzen Baues befindet sich in den Händen des Hrn. Brückwald.

* Ehrensolde an lebende Componisten wurden des Weiteren zugesagt von

| | je nach dem Umfange des Werkes: | | |
|---|---|---|---|
| | Fl. | Fl. | Fl. |
| 5) dem Directorium des Singvereins in Oldenburg mit | 3 | 5 | 10 |
| 6) dem Vorstand der Museumsgesellschaft zu Frankfurt a. M. mit . . . . . . . . | 5 | 10 | 20 |
| 5) von der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien | | | |
| a) bei der 1. Aufführung . . . . mit | $6\frac{2}{5}$ | $12\frac{4}{5}$ | $25\frac{3}{5}$ |
| b) bei jeder ferneren Aufführung . mit | $3\frac{1}{5}$ | $6\frac{2}{5}$ | $12\frac{4}{5}$ |

* Der im April d. J. zu Berlin verstorbene k. Professor der Musik Flodoard Geyer, welcher durch den 1. Theil einer geschätzten Compositionslehre und speciell unseren Lesern durch die in vor No. mitgetheilten „Lehraussprüche" bekannt geworden ist, hat, wie wir hören, den 2. Band genannten Werkes vollständig druckfertig hinterlassen; derselbe wird in Kurzem bei C. Rauh in Berlin, in dessen Verlag gleichzeitig der 1. Theil des Werkes übergeht, erscheinen. Nach Dem zu urtheilen, was wir über den Inhalt des nachgelassenen Theiles erfahren, verdient derselbe der Aufmerksamkeit weiterer Kreise, namentlich lehrender und studirender Elemente, empfohlen zu werden. Denn der schon dem 1. Bande trotz aller ziemenden Strenge nachgerühmte Vorzug bereitwilliger Würdigung und Berücksichtigung der Errungenschaften moderner Kunst soll sich auch im 2. aussprechen, der das theoretische Gebiet mit den heiklen Disciplinen der contrapunctischen Kunst und Künstelei, sowie mit der Lehre der freien Formen abschliesst.

* Das nächste (50.) Niederrheinische Musikfest findet Pfingsten 1873 in Aachen statt.

* Beim Wiederaufbau der Darmstädter Hofbühne wird wahrscheinlich der dem Leipziger Stadttheater ziemlich conforme Semper'sche Plan benutzt werden.

* Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater zu Berlin soll in den Besitz einer Actiengesellschaft übergehen. Die artistische Leitung der Bühne würde alsdann Director Ascher unter ziemlich märchenhaft klingenden Bedingungen übernehmen.

* Der Bau der neuen Pariser Grand Opéra, welcher bereits gegen 27 Millionen Frcs. gekostet haben soll, schreitet nun rüstig seinem Abschluss entgegen; indess dürfte der Bau bis zu seiner völligen Vollendung immer noch gegen 5—6 Millionen verschlingen.

* In naferner Zeit soll Wagner's „Tristan und Isolde" zum ersten Mal im grossherzogl. Hoftheater zu Weimar in Scene gehen. Ebendaselbst ist ferner die Inscenirung von — Verdi's „Aïda" in Aussicht genommen. Es verlautet sogar, Verdi werde die ersten drei Aufführungen seines Werkes selbst leiten.

* Die nächste Wiederholung von Wagner's „Tristan und Isolde" im Münchener Hoftheater ist neueren Nachrichten zufolge auf den 30. Oct. angesetzt.

* Cherubini's „Medea" soll am 29. Oct. nach 60jähriger Pause im k. Opernhause zu Berlin wieder in Scene gehen, und zwar mit Recitativen von Fr. Lachner. Die Oper wurde auf der

genannten Bühne im Jahre 1800 zwei Mal, 1812 ein Mal (mit Dialog als — heroisches Schauspiel) und seitdem nicht wieder aufgeführt.

* Der Componist Musoni, dessen Oper „Camoëns" jüngst in Neapel über die Bühne ging, wird von einem Gerücht mit dem als tüchtiger Musikdilettant bekannten König Dom Fernando von Portugal identificirt.

* Eine neue heroische Oper in 5 Acten, „Harold" von G. Dullo, dem muthigen Ritter gegen R. Wagner, wird unter des Componisten eigener Leitung am 23. November im Stadttheater zu Königsberg zum ersten Mal aufgeführt werden; mit ihr beginnt vielleicht eine neue Aera auf diesem Gebiete.

* Die Componistin Miss Virginia Gabriel hat eine neue Cantate componirt, deren Text nach Longfellow's „Evangeline" gearbeitet ist und deren erste Aufführung auf dem nächsten Musikfest zu Brighton stattfinden wird.

* Der Musikdirector Carl Müller-Berghaus in Chemnitz wird im December seinen Wohnsitz nach Wiesbaden, wo er zum städtischen Musikdirector gewählt wurde, verlegen. Das Publicum der ersteren Stadt hat den Verlust dieses tüchtigen Mannes einzig und allein seiner den künstlerischen Bestrebungen des Scheidenden entgegengesetzten Lauheit zuzuschreiben.

* Die Professur für Gesang am Leipziger Conservatorium ist nach Weggang des Hrn. Konewka durch Hrn. Leo Grill aus München, welcher sich dem Leipziger Publicum zunächst als Componist vorstellte, neu besetzt worden.

* Franz Liszt ist am 21. Oct. nach mehrtägigem Aufenthalt bei Richard Wagner von Bayreuth wieder nach Pest gereist.

* Mapleson bereist mit einer italienischen Operntruppe während dieses Herbstes die englischen Provinzstädte Dublin, Belfast, Glasgow, Edinburgh, Liverpool, Manchester, Birmingham, Bristol etc.

* Nach einem bestimmt auftretenden Gerücht ist Musikdirector M. Zenger aus München bereits endgiltig als Hofoperncapellmeister nach Carlsruhe berufen. Nun, man wird ja sehen!

* Am 21. Oct. fand im Stadttheater zu Frankfurt a. M. die erste Aufführung von Verdi's „Maskenball" statt.

## *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

J. J. Abert, Concertouverture in Edur für Orchester.
F. Lachner, „Stabat mater" für mehrstimmige Chöre und Solostimmen, Op. 154.
A. Ritter, Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Op. 1.
A. Winding, Drei Phantasiestücke für Clarinette und Pianoforte, Op. 19.

*In Sicht:*

J. Raff, Orientales. Huit Morceaux pour le Pianoforte, Op. 175.
G. Riemenschneider, „Eine Julinacht". Symphonisches Gedicht für Orchester.

---

**Briefkasten.** *G. B.-M.* in *B.* Der Nachtrag wird willkommen geheissen werden. — *F.* in *B.* Würden Sie selbst wohl die Einsendung der betr. Notizen übernehmen? Sie berühren eine Misslichkeit, die uns bereits manchen Vorwurf bereitet hat, da wir bei der Natur der Sache nicht (überall) selbst Controle üben können. — *Th. G.* Wir haben nicht erklärt, dass wir uns nicht zur Besprechung Ihres Op. 12 verstehen könnten. Nur lassen wir uns die dazu nöthige Feder nicht vorschreiben; erst recht nicht in der von Ihnen seinerzeit beliebten sehr bedenklichen Weise. — *H. v. W.* in *K.* Die Druckfehlerberichtigung wollen wir bei nächster Gelegenheit nachholen. — *A. R.* in *B.* Ihre Entgegnung ist nicht „in des Papierkorbs friedliche Stille", sondern an den Adressaten abgegangen. — Wegen der brasilianischen Stelle Näheres brieflich. — *Correspondent* in *B.* Wegen Reformationsfestes zu spät für diese Nummer eingetroffen. Bitten für später um etwas mehr Knappheit.

---

---

---

# Neue Musikalien

[458] (Nova No. 5)

im Verlage von

## Fr. Kistner in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

**Engel, D. H.**, Op. 42. **4 Weinlieder** f. Männerchor. Partitur u. Stimmen. No. 1. Ich trag den Bacchusorden. 10 Ngr. No. 2. Herr Wirth, Gott soll euch grüssen. 10 Ngr. No. 3. Was ists, das unsre Zeit erhellt. 7½ Ngr. No. 4. O dass ich hab nur einen Mund. 10 Ngr.

**Erlanger, G.**, Op. 28. **6 Melodien** f. Violine (od. Violoncell) m. Pianoforte. ⅓ Thlr.

**Gade, Niels W.**, Op. 47. **Symphonie** No. 8 f. Orchester, f. Pianoforte zu 4 Händen arr. v. Fr. Hermann. 2⅓ Thlr.

**Hiller, Ferd.**, Op. 154. **Ghasel** und **Walzer** f. Pianoforte. 20 Ngr.

**Holstein, F. v.**, Op. 29. **5 Romanzen** f. 1 Singstimme m. Pianoforte. 25 Ngr.

—— Op. 31. **5 Lieder** f. 1 Singstimme m. Pianoforte. 25 Ngr.

**Jungmann, Alb.**, Op. 270. **Nachtgesang.** Tonstück für Harmonium und Pianoforte übertragen v. Ph. Fahrbach jr. 7½ Ngr.

**Kücken, Fr.**, Op. 62, No. 3. **Gebet.** „Verlass uns nicht" f. Orchester. Partitur 15 Ngr.

**Kuntze, C.**, Op. 188. **Mancher lernts nie!** Humorist. Männerquartett. Partitur u. Stimmen. 15 Ngr.

**Lachner, F.**, Op. 154. **Stabat Mater** f. mehrstimmige Chöre u. Solostimmen. Partitur u. Stimmen. 2 Thlr.

—— Op. 156. **Octett** f. Flöte, Oboe, 2 Clarinetten, 2 Hörner u. 2 Fagotte. Partitur. 1⅔ Thlr. Stimmen 3⅙ Thlr.

**Mendelssohn-Bartholdy, F.**, Op. 91. **Der 98. Psalm** f. achtstimm. Chor und Orchester, f. achtstimm. Chor a capella einger. v. Ferd. Schulz. Partitur u. Stimmen 1¾ Thlr.

—— Op. 95. **Ouverture** zu **„Ruy Blas"** f. Pianoforte zu 4 Händen m. Violine u. Violoncell bearb. von Fr. Hermann. 1⅔ Thlr.

**Reinecke, C.**, Op. 111. **Der Mutter Gebet.** Ballade v. W. Alberti, als Melodram m. Pianoforte. 15 Ngr.

—— Op. 118. **6 Lieder und Gesänge** f. Bariton mit Pianoforte. 2 Hefte à 20 Ngr.

**Reubke, O.**, Op. 2. **Novellette** und **Gavotte** f. Pianoforte. No. 1. Novellette 10 Ngr. No. 2. Gavotte 15 Ngr.

—— Op. 3. **Scherzo** f. Pianoforte. 15 Ngr.

**Taubert, E. Ed.**, Op. 13. **Humoreske** für Pianoforte, 15 Ngr.

—— Op. 14. **4 Stücke** f. Pianoforte. 20 Ngr.

**Willemsen, H.**, Op. 2. **Der Schmetterling und die Rose.** Phantasie f. Pianoforte. 15 Ngr.

**Willemsen, H**, Op. 3. **2 Lieder** f. 1 tiefere Singstimme m. Pianoforte. 10 Ngr.

**Winding, Aug.**, Op. 19. **3 Phantasiestücke** f. Clarinette (od. Violine) u. Pianoforte. 1⅔ Thlr.

**Wolff, Gust.**, Op. 14. **Novelletten** f. Pianoforte u. Violine. 1. Heft 1⅓ Thlr. 2. Heft 1⅙ Thlr.

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

## J. Pickenhahn in Leipzig,

**Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.**

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[459.]

---

[460.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

## Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.

Von

**Friedrich Nietzsche,**

ordentlichem Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel.

**Velin. Broch. 1 Thlr. Geb. 1 Thlr. 10 Ngr.**

---

[461.] Verlag von **Gebr. Borntraeger** (Ed. Eggers) in Berlin.

## v. Wilamowitz-Möllendorff,

**Zukunftsphilologie!**

eine erwidrung auf **Friedrich Nietzsches „geburt der Tragödie".** 10 Sgr.

---

Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

## Afterphilologie.

[462.] **Zur Beleuchtung**

des

von dem Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenen Pamphlets: „Zukunftsphilologie!"

**Sendschreiben eines Philologen**

an

***Richard Wagner.***

Preis 6 Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 8. November 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 46.



## Ueber die Benennung „Musikdrama".

Von Richard Wagner.

Wir lesen jetzt öfter von einem „Musikdrama", erfahren auch, dass z. B. in Berlin es sich darum handelt, diesem Musikdrama auf dem Wege der Vereinsthätigkeit förderlich zu werden, ohne uns recht vorstellen zu können, was hiermit gemeint sei. Zwar habe ich Grund anzunehmen, dass mit dieser Bezeichnung zuerst meinen neueren dramatischen Arbeiten die Ehre einer ausnehmenden Klassifizirung zugedacht worden sei; je weniger ich mich aber geneigt finden konnte, diese mir anzueignen, desto mehr gewahre ich dagegen andererseits die Neigung, mit dem Namen „Musikdrama" einen neuen Kunstgenre zu bestimmen, welcher, sehr vermuthlich auch ohne meinen Vorgang, als einfach der Stimmung und den Anforderungen der Zeit und ihren Tendenzen entsprechend, sich nothwendig herausbilden musste, und nun für Jeden, etwan als bequemes Nest zum Ausbrüten seiner musikalischen Eier, bereit liege.

Ich kann mich der schmeichelnden Ansicht einer so angenehmen Lage der Dinge nicht hingeben, und diess um so weniger, als ich nicht weiss, was ich unter dem Namen „Musikdrama" begreifen soll. Wenn wir mit Sinn und Verstand, dem Geiste unserer Sprache gemäss, zwei Substantive zu einem Worte verbinden, so bezeichnen wir mit dem vorangestellten jedesmal in irgend welcher Weise den Zweck des nachfolgenden, so dass „Zukunftsmusik", obwohl eine Erfindung zu meiner Verhöhnung, dennoch als: Musik für die Zukunft*), einen Sinn hatte. In gleicher Weise erklärt, würde aber „Musikdrama", als: Drama zum Zweck der Musik, gar keinen Sinn haben, wenn nicht damit geradesweges das altgewohnte Opernlibretto bezeichnet wäre, welches allerdings recht eigentlich ein für die Musik hergerichtetes Drama war. Diess meint man jedoch gewiss nicht: nur ist uns durch das beständige Lesen der Elaborate unserer Zeitungsschreiber und sonstiger schöngeistiger Litteraten das Bewusstsein eines richtigen Sprachgebrauches so sehr abhanden gekommen, dass wir den von Jenen erfundenen unsinnigsten Wortbildungen nach Belieben einen Sinn unterlegen zu dürfen glauben, wie wir denn diessmal hier mit „Musikdrama" gerade das Gegentheil des mit dem Worte gegebenen Sinnes bezeichnen wollen.

Betrachten wir den Fall nun aber näher, so ersehen wir, dass die Verhunzung der Sprache diessmal in der so beliebt gewordenen Umwandelung eines vorangehenden Adjectives in ein vorangeheftetes Substantiv besteht: anfänglich sagte man nämlich „musikalisches Drama". Vielleicht war es aber nicht nur jener so eben bezüchtigte übele Geist der Sprache, welcher die Verkürzung dieses musikalischen Drama's zu einem „Musikdrama" vornahm, sondern auch ein dunkeles Gefühl davon, dass ein Drama unmöglich musikalisch sein könnte, etwa wie ein Instrument, oder gar (was

*) Nämlich: für eine Zeit, wo man sie ohne Verhunzung zur Aufführung bringen würde.

selten genug vorkommt) eine Sängerin „musikalisch" ist. Ein „musikalisches Drama" wäre, streng genommen, ein Drama gewesen, welches entweder selbst Musik macht, oder auch zum Musikmachen tauglich ist, oder gar Musik versteht, etwa wie unsere musikalischen Rezensenten. Da diess nicht passen wollte, verbarg sich der unklare Sinn besser hinter einem völlig unsinnigen Worte: denn mit „Musikdrama" war etwas gesagt, was kein Mensch noch gehört hatte, und gegen dessen Misdeutung man dadurch gesichert erschien, dass man annahm, bei einem so ernstlich zusammengestellten Worte werde doch Niemand etwan an die Analogie mit „Musikdosen" u. dgl. denken.

Der ernstlich gemeinte Sinn der Bezeichnung war dagegen wohl: ein in Musik gesetztes wirkliches Drama. Die geistige Betonung des Wortes fiele somit auf das Drama, welches man sich vom bisherigen Opernlibretto verschieden dachte, und zwar namentlich darin verschieden, dass in ihm eine dramatische Handlung nicht eben nur für die Bedürfnisse der herkömmlichen Opernmusik hergerichtet, sondern im Gegentheile die musikalische Konstruktion durch die charakteristischen Bedürfnisse eines wirklichen Drama's bestimmt werden sollte. War nun das „Drama" hierbei die Hauptsache, so hätte dieses wohl gar der „Musik" vorangestellt werden müssen, da diese durch jenes näher bestimmt wurde, und, etwa wie „Tanzmusik" oder „Tafelmusik", hätten wir nun „Dramamusik" sagen müssen. Auf diesen Unsinn glaubte man nun wiederum nicht verfallen zu dürfen; denn, man mochte es drehen und wenden wie man wollte, die „Musik" blieb immer das eigentlich Störende für die Benennung, obwohl Jeder doch wiederum dunkel fühlte, dass sie trotz allem Anscheine die Hauptsache sei, und diess nur noch mehr, wenn ihr durch das ihr zugesellte wirkliche Drama die allerreichste Entwickelung und Kundgebung ihrer Fähigkeiten zugemuthet ward.

Das Missliche für die Aufstellung einer Benennung des gemeinten Kunstwerkes war demnach jedenfalls die Annahme einer Nöthigung zur Bezeichnung zweier disparater Elemente, der Musik und des Drama's, aus deren Verschmelzung man das neue Ganze hergestellt sehen zu müssen vermeinte. Das Schwierigste hierbei ist jedenfalls, die „Musik" in eine richtige Stellung zum „Drama" zu bringen, da sie, wie wir dieses so eben ersehen mussten, mit diesem in keine ebenbürtige Verbindung zu bringen ist, und uns entweder viel mehr, oder viel weniger als das Drama gelten muss. Der Grund hiervon liegt wohl darin, dass unter dem Namen der Musik eine Kunst, ja ursprünglich sogar der Inbegriff aller Kunst überhaupt, unter dem des Drama aber recht eigentlich eine That der Kunst verstanden wird. Wenn wir Worte uneinanderfügen und verbinden, zeigt es sich an der leichten Verständlichkeit des zusammengesetzten neuen Wortes sehr deutlich, ob wir die einzelnen Theile desselben für sich genommen noch recht verstehen, oder sie nur nach einer konventionellen Annahme noch verwenden. Nun heisst „Drama" ursprünglich That oder Handlung: als solche, auf der Bühne dargestellt, bildete sie anfänglich einen Theil der Tragödie, d. h. des Opferchor-Gesanges, dessen ganze Breite das Drama endlich einnahm und so zur Hauptsache ward. Mit seinem Namen bezeichnete man nun für alle Zeiten eine auf einer Schaubühne dargestellte Handlung, wobei das Wichtigste war, dass dieser Darstellung zugeschaut werden konnte, wesshalb der Raum, in welchem man sich hierzu versammelte, das „Theatron", der Schauraum hiess. Unser „Schauspiel" ist daher eine sehr verständige Benennung dessen, was die Griechen noch naiver mit „Drama" bezeichneten; denn hiermit ist noch bestimmter die charakteristische Ausbildung eines anfänglichen Theiles zum schliesslichen Hauptgegenstande ausgedrückt. Zu diesem „Schauspiele" verhält sich nun die Musik in einer durchaus fehlerhaften Stellung, wenn sie jetzt nur als ein Theil jenes Ganzen gedacht wird; als solcher ist sie durchaus überflüssig und störend, wesshalb sie auch vom strengen Schauspiele endlich gänzlich ausgeschieden worden ist. Hiergegen ist sie in Wahrheit „der Theil, der Anfangs Alles war", und ihre alte Würde als Mutterschooss auch des Drama's wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor, noch hinter das Drama zu stellen: sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie Euch: denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und desshalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das scenische Gleichniss, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.

Die ungeheuren Werke ihres Aischylos nannten die Athener nicht Dramen, sondern sie liessen ihnen den heiligen Namen ihrer Herkunft: „Tragödien", Opfergesänge zur Feier des begeisternden Gottes. Wie glücklich waren sie, keinen Namen hierfür zu ersinnen zu haben! Sie hatten das unerhörteste Kunstwerk, und — liessen es namenlos. Aber es kamen die grossen Kritiker, die gewaltigen Rezensenten; nun wurden Begriffe gefunden, und wo diese endlich ausgingen, kamen die absoluten Worte daran. Ein hübsches Verzeichniss davon giebt uns der gute Polonius im „Hamlet" zum Besten. Die Italiener brachten ein *„Dramma per musica"* zu Stande, welches, nur mit verständigerer Wortfassung, ungefähr unser „Musikdrama" ausdrückt; offenbar fand man aber diesen Ausdruck nicht befriedigend, und das wunderliche Wesen, welches hier unter der Zucht der Gesangsvirtuosen gedieh, musste einen gerade so nichtssagenden Namen erhalten, als es der Genre selbst war. „Opera", Plural von „Opus", hiess diese neue Gattung von „Werken", aus welchen die Italiener Weibchen, die Franzosen aber Männchen machten, wodurch d[illegible] neue Gattung sich als *Generis utriusque* herauszust[illegible] schien. Ich glaube, man kann keine zutreffendere K[illegible] der „Oper" geben, als wenn der Entstehung die[illegible] Namens derselbe richtige Takt zugesprochen wird, w[illegible]



derjenigen des Namens der „Tragödie“; hier wie dort waltete keine Vernunft, sondern ein tiefer Instinkt bezeichnete dort etwas namenlos Unsinniges, hier etwas unnennbar Tiefsinniges.

Ich rathe nun meinen Herren Fachkonkurrenten, für ihre der Bühne des heutigen Theaters gewidmeten musikalischen Arbeiten recht wohlbedächtig die Benennung „Oper“ beizubehalten: diess lässt sie da wo sie sind, giebt ihnen kein falsches Ansehen, überhebt sie jeder Rivalität mit ihrem Textdichter, und, haben sie gute Einfälle für eine Arie, ein Duett, oder gar einen Trinkchor, so werden sie gefallen und Anerkennungswerthes leisten, ohne sich über die Gebühr anzustrengen, um am Ende gar noch ihre hübschen Einfälle zu verderben. Zu jeder Zeit hat es, wie Pantomimiker, so auch Citherspieler, Flötenbläser, und endlich Cantores, welche dazu sangen, gegeben: sind diese hie und da einmal berufen worden, etwas aus ihrer Art und Gewohnheit Hinausschlagendes zu leisten, so geschah diess durch sehr einzeln stehende Wesen, auf welche man, ihrer unvergleichlichen Seltenheit wegen, über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg mit dem Finger der Geschichte weist; nie aber ist daraus ein G e n r e entstanden, in welchem, sobald man nur den rechten Namen dafür gefunden, das Ausserordentliche für jeden Zutappenden zum gemeinen Gebrauche dagelegen hätte. In dem vorliegenden Falle wüsste ich selbst aber mit dem besten Willen nicht, welchen Namen ich dem Kinde geben sollte, welches aus meinen Arbeiten einen guten Theil der Mitwelt ziemlich befremdet anlächelt. Herrn W. A. Riehl vergeht, wie er irgendwo versicherte, bei meinen Opern Hören und Sehen, während er bei einigen hört, bei anderen sieht: wie soll man nun ein solches unhör- und unsichtbares Ding nennen? Fast wäre ich geneigt gewesen, mich auf die Sichtbarkeit desselben einzig zu berufen, und somit an das „Schauspiel“ mich zu halten, da ich meine Dramen gern als e r s i c h t l i c h  g e w o r d e n e  T h a t e n  d e r  M u s i k bezeichnet hätte. Das wäre denn nun ein recht kunstphilosophischer Titel gewesen, und hätte gut in die Register der zukünftigen Poloniusse unserer kunstsinnigen Höfe gepasst, von welchen man annehmen darf, dass sie, nach den Erfolgen ihrer Soldaten, nächstens auch das Theater im entsprechenden deutschen Sinne vorwärts führen lassen werden. Allein, trotz allem dargebotenen Schauspiele, wovon Viele behaupten, dass es in das Monströse ginge, würde bei mir am Ende doch noch zu wenig zu sehen sein; wie mir denn z. B. vorgeworfen worden ist, dass ich im zweiten Akte des „Tristan“ versäumt hätte ein glänzendes Ballfest vor sich gehen zu lassen, während welches sich das unselige Liebespaar zur rechten Zeit in irgend ein Bosquet verloren hätte, wo dann ihre Entdeckung einen gehörig skandalösen Eindruck und alles dazu sonst noch Passende veranlasst haben würde: statt dessen geht nun in diesem Akte fast gar nichts wie Musik vor sich, welche leider wieder so sehr Musik zu sein scheint, dass Leuten von der Organisation des Herrn W. A. Riehl darüber das Hören vergeht, was um so schlimmer ist, da ich dabei fast gar nichts zu sehen biete.

So musste ich denn, da man sie, namentlich ihrer grossen Unähnlichkeit mit „Don Juan“ wegen, auch nicht als „Opern“ passiren lassen wollte, verdriesslicher Weise mich entschliessen, meine armen Arbeiten den Theatern ohne alle Benennung ihres Genre's zu übergeben; und, bei diesem Auskunftsmittel gedenke ich zu verbleiben, so lange ich eben mit unseren Theatern zu thun habe, welche mit Recht nichts anderes als „Opern“ kennen, und, man gebe ihnen ein noch so korrektes „Musikdrama“, doch wieder eine „Oper“ daraus machen. Um aus der hieraus entstehenden Verwirrung für einmal kräftig herauszukommen, gerieth ich, wie bekannt, auf den Gedanken des B ü h n e n f e s t s p i e l e s, welches ich nun mit Hilfe meiner Freunde in Bayreuth zu Stande zu bringen hoffe. Die Benennung hiervon ist mir durch den Charakter meiner Unternehmung eingegeben worden, da ich G e s a n g f e s t e, T u r n f e s t e u. s. w. kannte, und mir nun recht wohl auch ein Theaterfest vorstellen durfte, bei welchem bekanntlich die B ü h n e mit den Vorgängen auf ihr, welche wir sehr sinnig als ein S p i e l aufzufassen haben, die ersichtlichste Hauptsache ist. Wer nun diesem Bühnenfestspiele einmal beigewohnt haben wird, behält dann vielleicht auch eine Erinnerung daran, und hierbei fällt ihm wohl ebenfalls ein Name für Dasjenige ein, was ich jetzt als namenlose künstlerische That meinen Freunden darzubieten beabsichtige.

---

## Kritik.

**Heinrich v. Herzogenberg.** Duo für Violoncell und Clavier, Op. 11. 1 Thlr. 10 Sgr. Leipzig, E. W. Fritzsch. 1872.

**A. W. Dreszer.** Vier Charakterstücke für das Pianoforte, Op. 7. 22½ Sgr.

— — Zwei Phantasiestücke nach Schiller, Op. 10. 17½ Ngr., Beides bei Fr. Hofmeister, Leipzig.

**Eugen Grüel.** Sonate Op. 4, Amoll. 1 Thlr. Dresden, F. W. Arnold.

**N. Ravnkilde.** Fünf Clavierstücke. 20 Ngr. Leipzig, E. W. Fritzsch.

**Edvard Grieg.** Concert für Clavier und Orchester in Amoll, Op. 16. Leipzig, E. W. Fritzsch.

(Fortsetzung.)

Am wenigsten aber würde Verfasser dieser Zeilen verstehen, wie nach Eröffnung des gegnerischen Wirkens, der musikalischen Verflechtung beider Hauptgedanken, der erste derselben schon nach acht Takten seine Kraft soweit einbüsst, dass er sich während der folgenden acht Takte nur noch als mattes Seufzen, in „schämigem Kleinmuth“ zu erkennen gibt (wozu, übrigens bedeutungsvoll, nur die erste Hälfte des Grundmotives [a b a d] verwendet ist). Nach letzteren acht Takten

verrathen vier wiederum ein ungeahnt (wir glauben: unmöglich) heisses Aufstreben, andere vier ein ebenso jähes Zurücksinken der Gemüthskraft, worauf dieser ganze Verlauf sich in der eine Terz höher gelegenen Tonart wiederholt — wir würden glauben, in diesem Verfahren einen Cultus des Sonderbaren zu erblicken, wenn die Erklärung der anscheinend launenmässigen Gebrochenheit des „Vortrages" aus dem Schematismus des Ganzen nicht so nahe läge. Die deutlichste Signatur der Einwirkung des letzteren ist vielleicht die Zufälligkeit jener kurzen Wendung, welche von A zu B, aber auch von da zu dem Amoll-Theil hinüberleitet:




Nach viel längerem und heftiger angespanntem Kampfe würden wir das „Vergeben" des ersten Motives in den A contra B benannten Theilen, nach grossen leidenschaftlichen Vorgängen das zweifelhafte Gebahren der Motive uns erklären können: so aber scheinen uns Potenzen ins Spiel gebracht worden zu sein, die, um sich ihrer Tragweite gemäss zu bethätigen und sich auszuwirken, eines viel weiteren Umkreises und loserer Zügel bedurft hätten. Nach der Opuszahl 11 der so eben gemeldeten „dramatischen Cantate" desselben Componisten zu schliessen, die den „Columbus" zum Gegenstande hat, ist es vielleicht seine Neigung oder Gewohnheit, sich in grossen Formen zu bewegen, die ihn hier mit dem kurzgliedrigen Schema in Collision gerathen machte: letzteres konnte darunter nicht leiden, da es überall leicht zu controlliren und in correctester Perfection herzustellen ist, wogegen die Beengung der Phantasie zwar peinlich vom Componisten empfunden werden kann, aber viel schwerer ihm zum klaren Bewusstsein gelangt, bei welchem er die Klammern und Knebel des Formenthums freilich alsbald unwillig abschütteln würde.

Der in Rede stehende Satz verläuft weiter so: der modulatorische Gang spricht ungefähr die allmähliche Besänftigung eines geängstigten Gemüthes aus, der erste Ernstgedanke kehrt darauf, sich in identischer Tonart behauptend, wieder: der Anspruch der Sinnlichkeit tritt demnächst gemässigter oder etwa nur noch erinnerungsweise auf, sofern das Herabgehen des Theiles B in der Tonart um eine Terz unter das Niveau des Theiles A (statt des früheren Erscheinens um eine Terz darüber) bei sonst identischer Gestalt die innere „Herabstimmung" charakterisirt. Ein schöner Beruhigungsgedanke, in welchem aus dem ersten Gedanken nur der Rhythmus hereinspielt und der Klang des Violoncells wirksamste Verwendung erfährt, macht dann den Anfang vom Ende, welches, Moll in Dur verwandelnd, die Leidenschaft anmuthsvoll beschwichtigt austönen lässt.

Es soll übrigens wiederum unversäumt bleiben, dass der Leser auf die unvermeidlich scheinbar unverhältnissmässige Breite der kritischen Negation in Worten, dem musikalischen Object gegenüber, aufmerksam gemacht, und von dem etwanigen Schlusse auf gänzliche Ungeniessbarkeit desselben zurückgehalten werde: der Satz macht keinen schlechteren Eindruck als ein interessantes Werk der Architektur, dem es jedoch anzusehen ist, dass es aus einer Uebergangsperiode stammt, wo sichtbare neue Einflüsse sich gegen das Alte noch nicht durchgesetzt haben. Denn es heisst noch nicht mit dem Schematismus brechen, wenn man ein neues strenges und enges Schema an die Stelle des alten setzt.

Es entsteht nun allerdings ausserdem die Frage nach der Zuverlässigkeit der kritischen Wahrnehmung von Inconsequenzen des dramatischen Verlaufes und „Halbheiten des Ausdruckes", wie wir deren hier wahrzunehmen bekannt haben: es kann scheinen, dass der Maassstab oder Spiegel der Beurtheilung ein ganz subjectiver, besser gesagt: individueller sei. Einerseits nun braucht eine ehrliche Kritik sich des Eingeständnisses gar nicht zu schämen, dass die Wahrnehmung solcher Dinge beim Empfang des Kunstwerkes gar viel leichter ist, als dergleichen bei der Production zu vermeiden: denn diese Wahrnehmung ist doch nicht eher leicht, als bis der Kritiker die an ihn zu stellenden ganz anders gearteten Forderungen, nämlich in Betreff musikalischer innerer und äusserer Erfahrung, und des Erwerbes einer im höchsten Sinne unbefangenen Betrachtungsweise erfüllt hat, — und um unbefangener zu sein, sind wir wahrlich weit entfernt, uns nur gerade so geben zu dürfen, wie wir sind — obzwar manche Kritiker so vermeinen —; denn wir sind zuvörderst allemal so, wie wir erzogen und belehrt sind, und dem Chamfort zu glauben, ist gelegentlich Nichts schwerer, als sich eben davon zu emancipiren und zu seinem wahren Selbst zu gelangen. Sagt doch Schopenhauer von seiner ganzen Philosophie, dass sie zu weiter Nichts sei, als ihren Versteher unbefangen in die Welt blicken zu lassen! In dem Maasse als dies gelingt, kommen die Regungen des natürlichen Menschen, den Jeder in sich trägt, unverfälscht zum sinnlich künstlerischen, wie zum wörtlichen (reflectirten) Ausdruck, und an diesem Menschen, an seiner natürlichen Psychologik, als einer Logik des Handelns und Empfindens, misst sich die Wahrheit oder Unwahrheit des Ausdrucks menschlicher Leidenschaft, d. h. der Dramatik, von selbst, und mag der Wahrheitskern der so oft falsch angewendeten

Theorie vom „natürlichen Gefühl" sein. Andererseits aber besitzt jene Wahrnehmung ein objectives Vehikel ihrer Zuverlässigkeit darin, dass der Componist, wenn er nur überhaupt begabt ist, d. h. natürliches Empfinden musikalisch treffend auszudrücken vermag, nicht wohl ohne äusserliche, also auffindbare Veranlassung von der Wahrheit des Ausdruckes und der dramatischen inneren Consequenz abweichen wird. So in unserem Falle ist der augenfällige Schematismus sicher kein Werk der musikalischen Natur: *musicus non est mathematicus, musicus (non) est (nisi) „philosophus"*, d. h. potenzirter Mensch, daher dem natürlichen Menschen, oder auch solchem Durchschnittsmenschen, wie der Kritiker meinetwegen dafür passiren mag, ursprünglich verständlich. Selten nun wird, da doch „jedes Ding auf der Welt seine paar Ursachen hat", sich ein äusserer Anhalt für die Behauptung dramatischer Unverständlichkeit nicht aus der Analyse des Werkes selber oder aus der Geschichte der Kunst, *in specie* aus ihrer jüngsten Geschichte darbieten. Je hypothetischer dann freilich der Zusammenhang erscheint, in welchem solch äusserer Anhalt mit der Kritik aus inneren Gründen gebracht ist, desto mehr ist der Beurtheilte und der Leser auf das Gefühl des Urtheilenden angewiesen. Wenn nun zwar an dieses Gefühl nicht eher unmittelbar appellirt werden darf, als bis die Frage nach äusseren Daten erschöpft ist, so werden wir aus der Verlegenheit, in letzter Instanz auf das Gefühl, d. h. mit unseren Individualitäten auf einander angewiesen zu sein, bis an der Welt Ende und mit aller Philosophie nicht herauskommen: „Gefühl ist Alles", „der Rest ist: Schweigen". Wer kann darüber hinaus? Nicht einmal darüber hinaus wollen kann man eigentlich, d. h. mit voller Besinnung. Oder der Rest ist, dass man von der Kritik auf den Kritiker, wo nicht auf die Kritiker zu sprechen kommen. Möchte nun von gegenwärtiger Kritik im pluralischen, oder in singularem Sinne auf meine Wenigkeit zu kommen sein, so ziehe ich es begreiflicher Weise vor, auf unseren Componisten zurückzukommen.

Der zweite Satz des Duos zeichnet sich — zunächst formell — durch freie Verwendung der Tonarten, fessellose Recitation, Beweglichkeit des Tempos aus; diese Mittel sind mit Glück in den Dienst des Ausdrucks frommer Bewegung gestellt. Der Satz beginnt mit einer plagalischen Verwendung unseres H dur, sodass der auf der Quinte der Tonart stehende Accord beginnt: nicht eigentlich unser H dur, sondern die Scala *fis gis ais h cis dis e fis* (die seltene „mixolydische") erscheint als Basis der ersten Wendungen. Auf etwas weitere Ausdehnung hin ist dieses bei dem späteren Wiedereintritt des beginnenden Gedankens der Fall. Der Ausdruck erhält dadurch einen kirchlichen-katholischen Charakter, dem entsprechend die durchweg gleichartig fortgeführte Achtelbewegung bei beständig vierstimmig gehaltenem Satz den Rhythmus frommen Einherwallens hervorbringt und die fliessende Harmonik des durchweg vierstimmig gehaltenen Satzes den Sinn wie mit dem fremdartigen Duft von Weihrauchwolken befängt. Es ziehen völlig frei und ohne Ruck jenes plagalisch verstandene H dur (mit 12+1 Takt), B dur (mit 8 Takten), A dur (mit 6 Takten), H dur (mit 14 +1 Takt wie zuerst, aber weniger modulirt), Es dur (8 Takte), D dur (6 Takte), H dur (1+12 Takte, diesmal zum Schluss auf dem Orgelpunct) an dem Hörer vorüber, eigentliches H dur ist genau genommen erst mit dem letzten Accord gegeben, der um so viel schlusskräftiger befriedigend wirkt. Der in den begleitenden Stimmen beim Eintritt eines zweiten melodischen Gedankens (bei B dur) gleichartig festgehaltene Rhythmus lässt diesen als natürliche Fortsetzung des ersten, nicht so sehr als formalistischen Gegensatz erscheinen, während die Scene dadurch doch in einem neuen Lichte erscheint: beide Gedanken wechseln denn auch weiterhin völlig frei mit einander ab, wo nicht ein und derselbe in neuer Tonart sich gesteigert wiederholt; das dabei befolgte Schema: A. B. B. A. B. B. A. (entsprechend dem oben citirten Wechsel der Tonarten) nöthigt den Hörer nicht eben, mit seiner Aufmerksamkeit auf ihm zu verweilen, die durchgehende Gleichheit der Gestaltung verdeckt es. Im Uebrigen bemerkt man leicht die Verwandtschaft der Anlage mit der des ersten Satzes. Auch im dritten Satz (s. u.) ist der Aufbau ähnlich; das Bewusste der Wahl eines derartigen Schemas ist hieran zu ersehen. Diesem letzten Satze möchten wir den Preis des Werkes zuertheilen. Psychologisch steht er zu den beiden anderen etwa in dem Verhältniss (abgesehen von unseren Glossen zum ersten), dass, nachdem der Principienstreit zwischen ernstem Beginnen und sinnlicher Lockung vorläufig beschwichtigt, und nachdem eine fromme Feierstunde — der Autor selbst überschreibt den 2. Satz „fromm" — vollends Ruhe in das unklare Gemüth gebracht, dieses, nunmehr gestärkt, sich rüstig, die Schwierigkeiten nur noch mit Humor betrachtend, dem frischen Zuge des Lebens und seiner Arbeit zuwendet, und zwar scheint von den beiden Hauptgedanken der erste jene humoristisch freudige Stimmung, der zweite den Drang der inneren Beschäftigung des Gemüthes zu versinnlichen.

Zwar treffen wir in diesem Satze wiederum (ähnlich wie im ersten) ein ziemlich strenges Schema an, die Folge A. B. (B dur, D moll) wiederholt sich (nach D dur, Fis moll transponirt) buchstäblich genau, indessen ist die Entwickelung der Gedanken reicher, die Dimensionen, in denen sie sich auswirken, weiter, der Uebergang von A. zu B. spontaner als im ersten Satz; der treibende Rhythmus endlich und das schnellere Tempo schwächen den Eindruck der wörtlichen Wiederholung ab; und nachdem diese vorüber, steigert sich die bisher immerhin mässige Schnelle des Tempo zu einem „Rasch", wie wir es von Schumann her kennen: dieser Theil, mit dem Material der beiden Themen gebildet, macht bei seinem Eintritt dennoch den Eindruck einer neuen und gesteigerten Entwickelung. Da

noch einmal tritt endlich jener Beschwichtigungs-Gedanke aus dem ersten Satze ein: in rüstigem Schaffen hat die Seele aus eigener Kraft erworben, was damals ihr von aussen her versprochen wurde; und sehr bezeichnend wiederholt in Kürze in der nämlichen (eher noch gesteigerten) Raschheit der Ausdruck jener Rüstigkeit; das humoristisch Spielige ist ihm aber benommen, und nur der Ausdruck positiver Freudigkeit (durch strafferes Zusammenfassen der Rhythmen) übrig gelassen: alle Beschwerde ist abgeworfen, das befreite Gemüth jauchzt uns entgegen, die Stimmungen sind abgethan. — In lebenswarm beredtem Vortrage wird das Duo in einem Concertprogramm seine ernst erfreuliche Wirkung nicht verfehlen; gönnen wir ihm eine baldige erste Aufführung.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbrief.

**New-York,** 7. Oct.

Geehrter Herr Redacteur! Ihre Leser werden erstaunt sein, von Ihrem ehemaligen Pariser Correspondenten nun auf einmal aus New-York zu hören; erlauben Sie mir deshalb, den folgenden Mittheilungen über das hiesige Musikleben einige Worte über meine eigene Wenigkeit vorauszuschicken. Erschrecken Sie nicht, ich werde so kurz wie möglich über diese unbedeutende Angelegenheit hinausgehen und nur einen derselben angemessenen Raum Ihrer kostbaren Columnen benutzen. Also: Nachdem ich auf Ihren Wunsch Ihr „Mus. Wochenbl." mit Berichten über das musikalische Leben und Treiben von Paris unter dem Kaiserreich versehen und schon damals gelegentlich der Schilderung der corrupten Zustände bis in das Gebiet der Musik auf das Haltlose dieser kaiserlichen Schand-Aera hingewiesen hatte, konnte ich meinem Drange nicht widerstehen, schon während der Belagerung von Paris vor die Mauern der bedrängten Riesenstadt zu eilen und sofort nach ihrem Fall in dieselbe hineinzugehen. Ich sandte Ihnen Correspondenzen vor Einzug unserer Truppen und, wenn ich nicht irre, auch während der Communezeit, und war von dem gewiss löblichen Bestreben erfüllt, gegenüber der schrecklichen Spaltung, welche unnatürlicher Weise zwei Nachbarvölker zerriss, wenigstens in musikalischer Beziehung Versöhnungsaccorde anzuschlagen, welche jedoch, wie ich hätte voraussehen können, nicht allein nach beiden Seiten hin kaum gehört verhallten, sondern sogar noch von den wenigen Hörenden missverstanden wurden. Ich fühlte mich damals sehr unglücklich über diesen Misserfolg (den ich übrigens nicht nur in musikalischer Beziehung erlitt) — liess mich aber trotzdem nicht beirren und harrte vorerst im feindlichen Lande, besseren Zeiten entgegensehend, aus. Der Sturm des Communeaufstandes umtoste Paris, und seine Blitze äscherten die schönsten Monumente der stolzen gedemüthigten Stadt ein; dem Blutbad des Kampfes folgte das noch jetzt nicht beendigte Blutbad menschlicher Gerechtigkeit (seltsame Begriffsverbindung!), und an eine Wiedererstehung des Reiches Apollo's und Euterpens war vorerst nicht zu denken. Ich machte eine kurze Reise nach Deutschland, fuhr auf dem Rücken des Vater Rheins nach Holland hinunter (jenem so musikliebenden und doch musikalisch so unproductiven Lande), machte eine Schwenkung nach links, und ich befand mich alsbald wieder in den Mauern der Seinestadt, die mich doch immer und immer wieder anzog. Es war dies Anfang Herbst, im Monat September, und können Sie sich mein Erstaunen denken, als ich die noch in tiefster Trauer gewähnte, erst vor wenigen Wochen verlassene Stadt so heiter vergnügt und von Lebenslust erfüllt wiederfand, als sei gar Nichts vorgefallen, als wohne Napoleon noch in den Tuilerien und als erfreue die graziöse Eugenie noch die Augen der Pariser. Eine solche Elasticität des Volksgeistes erschien mir fast wie übermenschliche, heroische Lebensphilosophie, und war es wirklich nur unbegreiflicher, wahnsinniger Leichtsinn, so konnte ich den Parisern auch hierzu nur Glück wünschen, denn den damaligen Stand der Dinge mit reuerfülltem, selbstquälerischem Bewusstsein anzusehen, hätte den Franzosen auch den letzten Rest ihrer fast erschöpften Kraft rauben müssen. In Bezug auf meine Person liess mich dieser erstaunliche, wenn auch nicht unerwartete Zug des französischen Volkscharakters in ein Gefühl persönlicher Sicherheit mich einwiegen, wie ich es bei meinen beidmaligen Rückfahrten nach Frankreich begreiflicher Weise nicht gehabt. Ich suchte meine ehemaligen Bekannten, den genialen Camille Saint-Saëns und andere auf, knüpfte sogar neue Beziehungen an, und ich muss gestehen, dass ich von den einzelnen Personen aufs Liebenswürdigste empfangen wurde. Im Tone der Gesellschaft im Ganzen jedoch konnte ich nicht umhin eine ganz andere Stimmung zu bemerken, was sogar soweit ging, dass Leute, die mich unter vier Augen Freund nannten, mich öffentlich kalt behandelten. Ich fühlte dies besonders an einem Abend, welchen ich bei Léonard verbrachte (in dessen Hause man in aller Stille wieder angefangen hatte, deutsche Musik lebender Componisten, wie von Raff, Brahms u. s. w. zu machen), obwohl der Hausherr und seine Gattin selbst alles Mögliche thaten, mir gegenüber die Stimmung der anderen Gäste zu vertuschen. Ich mochte übrigens auch dadurch empfindlicher geworden sein, dass ich Abends vorher einen unangenehmen Auftritt meiner Nationalität halber gehabt, der beinahe mit einem Duell geendigt hätte. Ueberhaupt fing mein anfängliches Vertrauen an wieder zu schwinden, und mit Recht, denn wenige Zeit später stiessen mir fast täglich Unannehmlichkeiten zu, die mich endlich zu der Einsicht brachten, dass für die erste Zeit wenigstens Paris kein Aufenthalt für mich wäre. Nachdem mir einmal dieser Gedanke aufgestiegen, dachte ich auch alsbald an seine Ausführung, umsomehr, als mir schon lange Amerika als das interessanteste Land für das Studium modernen Geistes gewinkt hatte, und anfangs Januar v. J. verliess ich denn (ich muss gestehen: schweren Herzens) die mir seit Jahren so ans Herz gewachsene Seinestadt. Nachdem ich mich einige Zeit in London und Liverpool aufgehalten hatte, langte ich im März hier an, machte noch den Schluss der letztwinterlichen Musiksaison mit, und können Sie sich denken, dass ich die Zeit nicht unbenutzt gelassen, mich mit dem Geiste der hiesigen Musikverhältnisse vertraut zu machen. Trotz der enormen Hitze hielt ich es den ganzen Sommer über hier aus, und trugen die so interessanten und animirenden Concerte von Thomas in Central-Park-Garden, wie die Nachklänge des Bostoner Riesenschwindels, welchem New-York übrigens eine ganz annehmbare Sommer-Musiksaison verdankte, nicht wenig dazu bei, mich ausharren zu lassen. — Lassen Sie mich nun zunächst Ihnen als Einleitung zu meinen Correspondenzen ein allgemeines Bild der hiesigen Musikzustände geben. Mein Vorgänger im Amte, Hugo Bussmeyer, der augenblicklich die letzte Hand an die Instrumentirung seiner Oper „Frithjof" legt, eines sehr anziehenden Werkes, das Wagner'sche Harmonien und melodische Anklänge mit einer im Ganzen doch mehr conventionellen Form verbindet, wird allerdings schon Manches hierüber mitgetheilt haben; doch halte ich dafür, dass ein sein Amt ernst nehmender Chronist dasselbe systematisch betreibt und die flüchtigen Aufzeichnungen des Augenblicks auf den Ausgangspunct einer bestimmten Anschauungsweise zurückführt, die das wirklich historische und für die Geschichte der Musik bedeutsame Element seiner Chronik berücksichtigt und consequent zur Geltung bringt. Da nun aber jeder Einzelne hierin einen verschiedenen Weg einschlägt, ist es nothwendig, dass er die Marschroute aufs Genaueste angiebt, indem die Leser sonst leicht irre geführt werden könnten. Dies voraus-

geschickt, ist mit Bezug auf das Musikleben in Amerika ganz besonders zu bedenken, dass dasselbe, wie überhaupt die ganze hiesige Civilisation, importirt ist und bis dahin noch nicht Gelegenheit gehabt hat, eigenthümliche, aus den inländischen Verhältnissen hervorgegangene Bahnen einzuschlagen. Bis vor wenige Jahrzehnte hatte die ungeheure und dabei so ungenügend bevölkerte Republik so viel mit ihrer socialen und politischen Selbsterhaltung zu thun, dass bei dem Kampf um rein materielle Interessen die ideellen Seiten des menschlichen Lebens ein kümmerliches Dasein fristen mussten. Nachdem aber endlich mit Hilfe der für Europa erschreckend zahlreichen Einwanderung und der aufs Höchste angestrengten Kräfte endlich ein gesundes und kräftiges Staatsleben entstanden war, brach plötzlich eine Krisis aus, der furchtbare Secessionskrieg, welcher die inzwischen erwachten Triebe für ein edleres Ringen, als nur um den Dollar, wieder im Keime zu ersticken drohte. Jahrelang dauerte der Kampf und das Blutvergiessen, bis endlich mit dem Fall Richmonds und der Umzingelung eines grossen Theils der Südarmee der Widerstand der Secessionisten ins Herz getroffen wurde und ihre vollständige Unterwerfung entschieden war. Der grosse Gedanke der Aufhebung der Sclaverei und der Gleichheit aller Amerikaner vor dem Gesetz wurde zur That; und wenn auch das Land noch lange unter den Folgen des Kampfes zu leiden hatte, ja jetzt noch leidet, so brach doch der Morgen für eine neue, bessere Aera an, in welcher auch die Kunst und vor allen Dingen die Musik sich rüsten konnte, um ihr Recht zu erobern. Um dieses Bild beizubehalten, so sammelte sich bald ein von Europa kommendes Heer streitbarer Jünger Euterpens, die allerdings nicht die Kampfart ihrer militairischen Genossen beibehielten und in geschlossenen Linien auf die unwissende Macht, das Publicum, einrückten, sondern sich vertheilten und Jeder für sich seinen Kampfplatz auf dem colossalen Terrain der Vereinigten Staaten aufsuchten. Nur in den grösseren Städten concentrirten sich grössere Massen musikalischer Streiter, die leider nicht alle Officiere sind und waren, ja grösstentheils nicht einmal das musikalische Einjährig-Freiwilligen-Examen bestehen konnten, und erst in neuerer Zeit haben sich einige *Führer* der europäischen Musikarmee entschlossen, ein ständiges Commando hier zu übernehmen. Ich sage ein „ständiges", weil für kurze Zeit schon mancher sehr hochstehende Musikofficier, man kann dreist sagen, mancher Musikgeneral und Marschall herübergekommen ist, jedoch nur, um nach kurz und leicht errungenen *goldenen* Lorbeeren sich sofort wieder über den atlantischen Ocean rückwärts zu concentriren — und über Amerika, seine Verhältnisse und die *Herrschaft des Dollars* daselbst zu schimpfen. Doch hierüber später, vielleicht erst ein anderes Mal. Unter den Städten also, die ein grösseres Contingent von Musikern aufzuweisen haben, ragt vor allen New-York hervor, welches in dieser, wie in noch so mancher anderen Beziehung überhaupt die Metropole des Landes bis jetzt geblieben ist. Manche behaupten sogar, dass New-York in dieser Beziehung schon überfüllt sei, doch kann ich Dem nicht im Geringsten beistimmen und behaupte, dass noch für ein ganzes Heer tüchtiger Kräfte Platz genug da ist. Die Mittelmässigkeit ist allerdings so stark hier vertreten, wie nur irgend anderswo, und wäre es wohl der Mühe werth, für weitere Zufuhr derselben Einhalt zu wünschen, wenn ein solcher Wunsch nicht überhaupt ein *frommer* wäre, d. h. ein haltloser, unausführbarer. Die musikalische Armee New-Yorks vertheilt sich nun, wie dies allerwärts der Fall ist, in die Linie der Lehrer, mit ihren Officieren, den Virtuosen und den Clavier- und Kammermusikcomponisten, in das Ingenieurcorps der Orchesterinstitute und der Oper, mit ihren Officieren, den Dirigenten und den Orchester- und Operncomponisten, in die leichte Cavallerie der Gesangvereine und in das schwere Geschütz — der Kritik und allenfalls der Clavierpauker, die immerhin eine besondere Kategorie neben den Clavierspielern bilden. Doch fällt mir ein, dass ich auch die Conservatorien hierzu rechnen könnte, wären dieselben hier nicht so miserabel schlecht, dass man gar nicht davon sprechen mag. Die einzigste Hoffnung, welche man für die Gründung eines guten Conservatoriums vor einiger Zeit hegen durfte, ist zudem auch noch entschwunden; denn Pruckner, welcher doch die Absicht hatte, sich hier festzusetzen und gemeinschaftlich mit Damrosch den hiesigen musikalischen Interessen zu dienen" hat sich doch wieder anders entschlossen und bleibt in Stuttgart. Um aber auf die ebenerwähnten musikalischen Waffengattungen zurückzukommen, so wäre es der Uebersichtlichkeit halber nicht unpassend, einige hervorragende Persönlichkeiten — die Officiere — darunter zu nennen. Als Clavierlehrer und Componisten für dieses Instrument stehen an der Spitze Mills, Mason, Charles Hoffmann (der ewige Mozart- und Mendelssohn-Spieler), Bonawitz, v. Inten, der kürzlich angekommene Jean Vogt u. s. w. Als Dirigenten wären Damrosch (als der unbedingt musikalisch interessanteste), Thomas, Bergmann, Pauer (der etwas verrostete musikalische Führer des „Liederkranz", des bedeutendsten Gesangvereines) und auch Neuendorff zu nennen, welcher Letztere sich besonders dadurch nützlich gemacht hat, dass er New-York für diesen Winter mit einem deutschen Theater versorgte. Die Orchester- und Kammermusikcomponisten sind mit obigen Namen, ausser Ritter, so ziemlich zusammenfallend, und so blieb uns, da hier nur von den ständigen hiesigen Elementen die Rede sein kann und sich nur vorübergehend hier aufhaltende Virtuosen und Sänger (New-York ist leider noch nicht dahin gekommen, eine ständige Oper zu besitzen) nicht hierher gehören, nur noch übrig, ein Weniges über die hiesige Kritik und die musikalische Journalistik im Allgemeinen zu sagen. Obwohl nun hier eigentlich gar Nichts zu sagen wäre — denn wo Nichts ist (und das Wenige in dieser Beziehung hier ist fast gleich Nichts), hat der Kaiser sein Recht verloren —, so kann man doch auch über Dinge, die nur negativ vorhanden sind, gar Manches mittheilen. Um mich kurz zu fassen, so existirt unter den vielen hiesigen Musikzeitungen und musikalischen Feuilletons der politischen Organe nur ein einziges Blatt, welches wirklich Aufmerksamkeit verdient, und dieses einzige Blatt hat bis dahin nur einen einzigen Mitarbeiter gefunden, dessen Feder in rein musikalischer Beziehung ein einigermaassen gebildetes Publicum und nun gar einen Fachmann zu interessiren vermöchte. Ich spreche von der „New-Yorker Musikzeitung" und ihren Leitartikeln, obwohl dieselben auch weiter Nichts sind, wie musikalische Revuen. Es scheint ein wahrer Fluch auf der musikalischen Kritik von New-York zu liegen, seitdem der begabte Theodor Hagen gestorben. Die englischen grossen und Fachzeitungen machen gar keinen Anspruch auf ein wissenschaftliches Eingehen in ihren Musikberichten; die deutschen Zeitungen, wie z. B. die enorm reiche „Staatszeitung" und das sonst so gediegene „Belletristische Journal", begnügen sich mit Idioten in musikalischer Beziehung als Referenten (so faselte z. B. der Kritiker des ersteren Blattes in einem Referat über Rubinstein von einer Fuge in den Dmoll-Variationen von Händel), und es bleibt Nichts weiter übrig, wie das eben genannte Fachblatt, welches aber ebenfalls, wie schon gesagt, streng wissenschaftliche Fragen, wie z. B. über Kunstgeschichte, Theorie, Aesthetik oder auch über Biographien älterer und neuerer Kunstgrössen u. s. w. kaum berührt. — Einmal im Zug, die Mängel des hiesigen Musiklebens aufzudecken, will ich für heute auch noch auf einen und zwar den grössten Uebelstand in den hiesigen Musikverhältnissen hindeuten, nämlich auf den verderblichen Einfluss der grossen Clavierfabrikanten auf die Kritik und die gesammte musikalische Journalistik. Es herrschen derartige Uebelstände auch in Europa, wie z. B. in Wien, doch macht man sich keinen Begriff davon, wie die hiesigen Clavierfabrikanten-Könige vermittelst ihres colossalen Capitals fast jede Aeusserung über die Kunst zur Reclame herabwürdigen, oder wenigstens von ihr abhängig machen. Indem das Publicum für musikalische Zeitungen eben noch nicht zahlreich genug ist, um dieselben nur durch Abonnements am Leben zu erhalten, hängen dieselben vom Inserate ab, und wer da am meisten zahlt, ist Herr und Gebieter. Leider aber dient nicht nur die Journalistik als Mittel zur Reclame, sondern auch die hervorragendsten Künstler machen sich zu Sclaven derselben, und hat selbst Rubinstein in dieser Beziehung seinen sonst so stolzen Nacken gebeugt. Es heisst nämlich, dass der grosse Pianist einen Contract mit dem Haus Steinway und Söhne gemacht habe, während seines Aufenthaltes in Amerika nur Instrumente dieser Firma öffentlich zu benutzen. Wieweit sich ein solcher Contract aber mit dem Unabhängigkeitsgefühl des Künstlers vereinigen lässt, darüber

liesse sich Manches sagen, doch will ich hiermit diese unerquicklichen Themata schliessen und im nächsten baldigen Bericht Ausführliches über die diesjährige Musiksaison mittheilen.

H. v. Ende.

## Berichte.

**Leipzig.** Dem thatkräftigen Kunstsinn des Hofpianofortefabrikanten Hrn. Commerzienrath J. Blüthner ist es auch in diesem Winter zu danken, dass das Concertinstitut „Euterpe" seine, das hiesige Musikleben durch die so dankenswerthe Berücksichtigung jüngerer Talente ergänzende Thätigkeit wieder aufgenommen hat. Wir dürfen wie in letzterer Beziehung, so auch, indem die künstlerische Leitung in den Händen des mit allen Tugenden eines tüchtigen Capellmeisters ausgerüsteten Hrn. A. Volkland geblieben ist, rücksichtlich der Ausführung mit um so grösserer Hoffnung dem diewinterlichen Verlauf der Concerte dieses Institutes entgegensehen, als die beiden ersten am 22 Oct. und 5. Nov. schon stattgehabten Aufführungen dieser vertrauensvollen Annahme bereits einen wesentlichen Vorschub geleistet haben. Wenige Worte werden zur Bestätigung des Gesagten ausreichen. Zuvörderst sei der unsere gute Meinung unterstützenden Thatsache erwähnt, dass jedes der erwähnten zwei Concerte je ein neueres Werk, die Ouverture zu „Sakuntala" von C. Goldmark und „Ouverture zu einem Trauerspiel" von W. Bargiel, bot. Gleiche Anerkennung verdient die Wahl der Solisten, und zwar deshalb, weil dieselbe auf Künstler gefallen war, die noch nicht zum Gros der Wohlaccreditirten zählen: die Gebr. HH. W. und L. Thern aus Pest am 1., die Sängerin Frl. Elisabeth Müller aus Oldenburg und die Pianistin Frl. A. Rilke von hier am 2. Abend. Die noch übrigen Programmnummern waren „Euryanthe"-Ouverture von Weber und Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann im 1. Concert, die 4. Symphonie von Mendelssohn am 5. Nov. Die Goldmark'sche Ouverture überragt die von Bargiel, welcher ausserdem die Bezeichnung „zu einem Trauerspiel" ein erschwerender Ballast wird, bedeutend an Intensivität des Gefühls und Eigenart der Erfindung. Ein heisses, sinnbestrickendes Leben pulsirt in ihr, ein farbenprächtiges Colorit umgürtet sie. Anders bei Bargiel. Bei aller Anerkennung der künstlerisch wohl abgemessenen Theile seines Werkes gegen einander ist doch schon das blosse Material nicht derart, dass wir uns besonders für den Bau, dem es gedient hat, erwärmen könnten. Das Werk steht in dieser Hinsicht mit Beethoven und Schumann auf einem gar zu vertrauten Fusse, von der neueren Musikbewegung ist es hingegen kaum berührt worden. Macht uns das Goldmark'sche Werk den Eindruck einer Tondichtung, so lassen wir bei Bargiel der tüchtigen Arbeit ihr volles Recht gern widerfahren. Ueber die Beschaffenheit der übrigen Orchesterwerke verlieren wir kein Wort. Das Orchester leistete unseres Erachtens sein Bestes in der Wiedergabe der Compositionen von Goldmark, Bargiel und Schumann, sowie des letzten Satzes der Mendelssohn'schen Symphonie. Es ist nicht zu verlangen, dass ein aus so verschiedenen Elementen zusammenberufener Tonkörper gleich zu Anfang seines Zusammenwirkens Mustergiltiges bieten soll. Die wohlthuende Frische, die wir schon im vor. Winter den orchestralen Thaten der Euterpe nachrühmen durften, ist geblieben und söhnte auch jetzt wieder mit manchen noch unterlaufenden technischen Unebenheiten aus. Auf eine Calamität, die sich besonders im 2. Concert recht bemerklich machte, wollen wir aber gleich hier die Achtsamkeit der Betreffenden hinlenken, nämlich auf die Stimmungsdifferenzen einzelner Instrumente, namentlich der Oboe und Flöte. — Nun noch einige Worte über die Solisten. Die Gebrüder HH. W. und L. Thern gaben im Vortrag Mozart'scher, C. Thern'scher, Chopin'scher und Raff'scher Compositionen Proben eines wirklich bewundernswerthen Ensemble- sowie Unisonospiels auf zwei Flügeln. Eine ähnliche Conformität, wie sie das Spiel dieser Brüder in geistiger wie technischer Beziehung aufweist, war uns bislang noch nicht vorgekommen. Dieses Blatt wird ausführlicher auf diese Künstlererscheinung zurückkommen. Eine tüchtige Beherrscherin des Pianofortes verspricht, nach ihrem Auftreten im 2. Euterpeconcert zu schliessen, auch Frl. A. Rilke zu werden. Ihr Vortrag des Beethoven'schen Esdur-Concertes und der Chopin'schen Asdur-Ballade, im Anfang durch Befangenheit dann und wann in übergrosse Hast ausartend, bot genug des Gelungenen, um ein solches Prognostikon rechtfertigen zu können. Lässt sich diese Kunstnovize hinfüro die geistige Vertiefung ebenso angelegen sein, wie die Ausbildung der Geschicklichkeit ihrer Hände, so wird sie bald zur Meisterin heranreifen. Von Talent wird sie dabei sicher kräftig unterstützt werden. Nicht so guten Eindruck hat die singende Debutantin auf uns gemacht. Frl. Müller sang die Gluck'sche Arie „Ach ich habe sie verloren" mit vorausgehendem Recitativ, sowie Lieder von Rubinstein und Schumann, aber die Wirkung ihrer nicht unausgibigen Altstimme wurde wesentlich durch merkliches Detoniren und Unegalität der einzelnen Töne beeinträchtigt. Dagegen war ihre deutliche Textaussprache sehr zu loben. Hoffen wir, dass eine spätere Begegnung mit dieser Sängerin uns Gelegenheit gibt, uns günstiger äussern zu können.

t — —.

**Leipzig.** Die dieswinterliche (3.) Saison der Büchner'schen Symphonieconcerte wurde am 29. Oct. in versprechendster Weise eröffnet. Den Schwerpunct des Concertes bildeten natürlich wiederum die Orchesterleistungen; dieselben liessen gegen das Vorjahr einen abermaligen entschiedenen Fortschritt erkennen. Wagner's „Meistersinger"-Vorspiel und Beethoven's Adur-Symphonie wurden dem zahlreich erschienenen Publicum in durchaus befriedigender Weise vorgeführt. Weniger gelang der Capelle die Wiedergabe des hier zum ersten Mal (unter Leitung des Componisten) aufgeführten symphonischen Gedichts „Eine Julinacht" von Riemenschneider. Dem Werk selbst vermochten wir kein Interesse abzugewinnen, denn die Haltung des Ganzen ist nicht selbständig, die Erfindung nicht bedeutend genug. Als Solist producirte sich an diesem Abend Hr. Rauchfuss, ein Mitglied des hiesigen Stadttheaterorchesters. Der junge Solist entfaltete einen achtungswerthen Grad technischer Fertigkeit und verständnissvolle Vortragsweise und erhielt für seine Gaben (Violinconcert von Bruch, Adagio aus dem 5. Concert von David) verdienten lebhaften Beifall.

x.

**Bremen.** Das grosse Ereigniss in unserer Theaterwelt hat sich vollzogen! Man höre und staune! — Am 6. v. M. ist der „Lohengrin" zur Aufführung gelangt, nachdem am 1. Sept. die Bühne mit ihm hatte eröffnet werden sollen. Und dabei war der „Lohengrin" Repertoireoper der vorigen Saison, und die darin mitwirkenden Solisten waren zum grössten Theil dieselben, wie früher. Und dennoch war eine Aufführung nicht eher zu ermöglichen, — weil — ha, hier sitzt der Haken! Da haperte es beim Chor, denn die tüchtigeren Mitglieder sind entlassen worden, und der Rest — ist Schweigen, wenigstens hört man nicht viel davon. Da haperte es ferner im Orchester, denn eine Revolution während der Sommerferien hat uns unsere hervorragendsten Instrumentalisten, unter denen der wirklich tüchtige Geiger Jacobson in weiteren Kreisen bekannt sein dürfte, entführt — und endlich hatte unser Heldentenor Herr Norbert mit einer chronischen Heiserkeit zu kämpfen — *hinc illae lacrimae!* Ja, es sieht in diesem Winter bös aus mit unserer Oper! Alles, was bis jetzt „herausgebracht" ist, beschränkt sich auf Reprisen älterer und oft gegebener Opern. Das einzig Nennenswerthe bildet die bereits erwähnte Aufführung des „Lohengrin" und die 50jährige Jubelfeier des „Freischütz". Um mit letzterer zu beginnen, so fand dieselbe am 26. Sept. statt, an demselben Tage, an welchem 50 Jahre zuvor dieses Lieblingskind der Weber'schen Muse in unserer Stadt das Licht der Lampen erblickt hatte. Aus der damaligen Besetzung mag hervorgehoben werden, dass ein junger, unbekannter Anfänger, Emil Devrient, den Caspar sang, derselbe, den unlängst die trauernde Thalia als ihrer liebsten Jünger einen zu Grabe geleiten musste. — Die Jubelfeier wurde mit Einem gut gemeinten Festspiel vom Schauspielregisseur Schultes, „in einer schwachen Stunde verfasst", eingeleitet, das indessen im Bau wenig „Festes" und in der Ausführung wenig „Festliches" verrieth, auch in seinen Versen bedenklich lahmte. Am Schlusse er-

schien in bengalischer Beleuchtung die auf Pappe gemalte Statue des Meisters in einer Vollendung, wie man sie höchstens auf den Aushängeschildern von Schaubuden findet. Im Publicum herrschte natürlich ob dieses echt künstlerischen Schluss- und Knalleffectes mehr Ver- als Bewunderung. Man sieht, der Wille war da — aber — aber — das Vollbringen!? Um eine würdige Wiedergabe der Oper selbst war nun auch herzlich wenig gethan. Die Besetzung bildeten fast ausschliesslich zweite Kräfte, im Gegensatze zu der an anderen Kunstinstituten herrschenden Regel, dass bei solchen Gelegenheiten auch die „Sterne" es nicht verschmähen, in untergeordneten Partien mitzuwirken, um ein möglichst vollkommenes Ganze zu erzielen. Freilich trat hier störend der Umstand hinzu, dass unser „Künstlerpaar", wie es in hiesigen Kritiken stereotyp genannt wird, Herr und Frau Schelper, aus Motiven, die ihm nicht gerade zur Ehre gereichen, „strikte". Und in der zwölften Stunde musste noch Herr William Müller von der Hannoverschen Oper requirirt werden, um an Stelle des Herrn Norbert, den seine chronische Heiserkeit wieder einmal übermannt hatte, den Max zu singen. Die Aufführung liess, wie gesagt, Manches zu wünschen übrig. Fräulein Stürmer, unsere jugendliche dramatische Sängerin, vertrat die Agathe; sie war unseres Erachtens gar zu hausbacken. Mit ihren recht hübschen Stimmmitteln erzielt sie doch keine Wirkung; es fehlt ihr an der nöthigen Verve, man kann sich an ihrem Vortrage nicht erwärmen; auch ihre Aussprache ist sehr mangelhaft, von ihrem Spiel nur gar nicht zu reden. — Frl. Walter, die Opernsoubrette (Aennchen), ist über die Tage ihrer Blüthe, wenn sie solche je gehabt hat, längst hinaus. Ihr Gesang ist trocken wie ihre Stimme. Lobenswerthes leisteten Hr. Müller als Max, obwohl nicht zu leugnen ist, dass diese Partie nicht zu seinen besten gehört, und Herr Kögel als Caspar. Des Letzteren Organ entbehrt zwar der Tiefe, ist aber dafür in der Höhe von wahrhaft schönem Timbre. Auch mit seiner Gesangsmanier kann man sich bis auf einige Undeutlichkeit in der Aussprache einverstanden erklären. — Die Aufführung des „Lohengrin" bot im Einzelnen einige gelungene Momente, im Ganzen kann man ihr aber kaum das Prädicat der Mittelmässigkeit zuerkennen. Chor and Orchester waren unsicher, ersterer sogar ganz abscheulich. Die Wirkung des „Seht! Ein Schwan!" u. s. w. ging vollständig verloren, da aus dem künstlichen Durcheinander ein sehr natürliches wurde. Die Solisten waren in den Ensemblesätzen unsicher und ohne gegenseitige Fühlung, wobei es denn auch nicht ohne Detoniren abging. Wir beabsichtigen aber keineswegs mit diesen Ausstellungen unserem wackeren Capellmeister Hentschel einen Vorwurf zu machen, der sich wahrlich keine Mühe verdriessen lässt, mit den ihm zu Gebote stehenden Kräften Tüchtiges zu leisten. Wie aber soll er damit zum Ziele kommen, wenn ihm von einer kurzsichtigen Direction das nothwendige Material entzogen wird? Auf der einen Seite opfert man enorme Summen an Gagen; auf der anderen feilscht man am kleine Beträge, wenn es sich darum handelt, dem Chor oder Orchester tüchtige Stützen zu erhalten. *Penny wise, pound foolish!* — Den Lohengrin sang Herr Norbert. Dieser Sänger, dessen Tenor in der Höhe ausgibig und schönklingend ist, hat leider nicht den nöthigen Fleiss auf die Ausbildung der Mittellage verwandt; auch dürfte an seiner Aussprache und Phrasirung Manches zu tadeln sein. Gegen den Schluss hin wurde seine Ermattung auffällig und beeinträchtigte die ohnedies mittelmässige Leistung noch mehr. Es wäre zu wünschen, dass sich Herr Norbert mit mehr Eifer den technischen Studien hingabe; es genügt nicht allein, das richtige Verständniss für eine Partie zu besitzen, man muss sich auch die Mittel aneignen, dasselbe zum Ausdruck zu bringen. Frau v. Moser, unsere neuengagirte dramatische Sängerin, hat für die Elsa wenig Beanlagung. Schon ihre sehr prononcirte weibliche Fülle lässt den Eindruck der „traumseligen Jungfrau" nicht aufkommen. Ihre Gesangsmanier findet den Höhepunct ihrer Leistung in einem jähen Wechsel zwischen *forte* und *pianissimo*, der sich auch nicht einmal durch das Schwellen- oder Sinkenlassen des Tones vermittelt. Frau v. Moser mag das schön finden; — wir erlauben uns jedoch das Gegentheil. Zudem neigt ihr Organ zu einer gewissen soubrettenhaften Färbung, die in solchen Partien nun vollends übel am Platze ist. Wir wollen nicht bezweifeln, dass die Dame sich viel Mühe gibt und auch im Allgemeinen das ihr Mögliche leistet; den Anforderungen jedoch, welche man an die erste dramatische Sängerin einer grösseren Bühne zu stellen berechtigt ist, hat sie bislang noch nicht genügt. Fast ohne Tadel waren die Leistungen des Herrn Schelper (Telramund), des Frl. Keller (Ortrud) und des Herrn Kögel (König). Wenn Herr Schelper sich nur ein etwas ausdrucksvolleres, bewegteres Spiel anzueignen vermöchte, so würde bei seinen brillanten Mitteln und seiner guten Schule fast Nichts zu wünschen übrig bleiben. Geradezu mustergiltig und der berühmten Betz'schen Leistung ebenbürtig hat uns sein Hans Sachs in voriger Saison geschienen, vielleicht eben deswegen, weil der rein contemplative Charakter und die dadurch bedingte Ruhe der Erscheinung der eigenartigen Begabung des Hrn. Schelper mehr entspricht. — Frl. Keller ist eine sehr gute Altistin bis auf die unschöne Angewöhnung des Tremolirens; ihre Ortrud ist uns schon von früher her als vortreffliche Leistung bekannt, nur wünschten wir ein markirteres und motivirteres Hervortreten des dämonischen Elementes. Sie ist zu wenig „fürchterliches Weib", was auf der anderen Seite auch als Compliment gelten mag. Herr Kögel als König sang und agirte sehr brav. Der Anruf Gottes im ersten Acte gelang vorzüglich. — Ob unsere Oper eine Regie hat, mögen die Götter wissen, ein Lebenszeichen hat sie bislang noch nicht von sich gegeben. Daher rühren denn auch unzählige Verstösse gegen Sinn und Geschmack. So z. B. werden die Fanfaren, die im zweiten Act als schneidender Gegensatz der Lust zur finsteren Bosheit fröhlich aus dem Palas heraus in den Rachegesang der beiden Geächteten hineintönen sollen, unstatt auf der Bühne ganz gemüthlich im Orchester geblasen — und alle Wirkung und alle Logik ist zum Kukuk. So gehts bei tausend anderen Gelegenheiten. Und so Vieles wäre doch mit kleinen Mitteln zu ändern und zu bessern.

> Aber wie soll man die Knechte loben,
> Kommt doch das Aergerniss von oben! —

das heisst in diesem Falle: von unserem lieben Publicum selbst, das sich Derartiges ruhig bieten und Tags darauf von den schwülstigen und Alles mit fader Lorbeerbrühe übergiessenden Kritiken unserer Localblätter noch einige moralische Ohrfeigen versetzen lässt. Wer die liest, sollte meinen, unsere Bühne sei das Muster aller existirenden, denn diese Herren fliessen stets von Wohlgefallen und Hochgenuss über; Publicum, Künstler und Direction nehmen das für baare Münze — letztere im eigentlichsten Sinne des Wortes —, und der Schlendrian bleibt derselbe. Wir sind weit entfernt, übertriebene Anforderungen an die Leitung eines nicht subventionirten Stadttheaters zu machen, und wissen wohl, mit welchen Schwierigkeiten dieselbe zu kämpfen hat; das aber behaupten wir — und können es nöthigenfalls beweisen —, dass mit Aufwendung gleicher Mittel bessere Resultate zu erzielen wären, wenn man die Sache am rechten Ende angriff. Aber so lange unser Publicum, das sich trotzdem im Grossen und Ganzen kein geringes Urtheil über Kunst vindicirt, an der ihm gebotenen faden Kost sich genügen lässt und vor Vergnügen ausser sich geräth, wenn ihm ein Sänger das hohe *a* mit voller Kraft seiner Lungen ins Gesicht schreit, oder eine Sängerin einen mühsam erklommenen Ton nicht so ohne Weiteres fahren lassen will, sondern sich darauf recht gemüthlich vor Anker legt, um den Leuten zu zeigen, dass man ihren Stimmfaden nach der Elle messen kann, — so lange wird es nicht besser werden.

y.

**Oldenburg.** Die eigentliche musikalische Saison beginnt üblicherweise erst im November mit den Aufführungen der Hofcapelle; es benutzen daher Vereine und einzelne Künstler die günstige Zeit des Septembers und Octobers zu ihren Concerten. So eröffnete schon am 20. Sept. der hiesige Singverein die heurige Saison mit einem etwas bunten Programme, als: „Ave verum" von Mozart, Gesänge von Bruch („Flucht nach Egypten" und „Morgenstunde"), Quartettgesang („Frühling") von G. Vierling, Duo (Amoll) für zwei Pianoforte von Rheinberger, Lieder („Nachglück" und „Jagdlied") von A. Dietrich,

Quartettgesänge („Der Gang zum Liebchen" und „Wechsellied zum Tanz") von J. Brahms, Solostücke für Pianoforte („Abendgesang" von I. Seiss und „Spinnerlied" von Mendelssohn), endlich „Schön Ellen" von M. Bruch. Unter den Gesängen fanden das „Jagdlied" von Dietrich und das „Wechsellied" von Brahms den meisten Beifall, die Pianofortevorträge der HH. Sprenger und Kuhlmann von hier wurden freundlichst entgegengenommen, die Chöre hielten sich brav. — Ein Concert anderer Art folgte am 9. October diesem ersten Concerte. Fanny Richter, das sechsjährige musikalische Wunderkind, Tochter des Realschullehrers Richter aus Leer in Ostfriesland, überraschte das zahlreich versammelte Publicum mit Leistungen auf dem Pianoforte, die den vollgiltigsten Beweis lieferten, dass die bereits zahlreich über sie erschienenen Referate der Wahrheit angemessen sind. Die lieblichste Erscheinung in Gestalt eines kleinen zarten Kindes durchhüpft in fröhlicher und unbefangener Weise den grossen Saal, lässt sich vom Papa auf den Claviersessel heben und bearbeitet mit ihren zarten Fingerlein einen grossen Blüthner'schen Flügel mit einer Gewandtheit, Sicherheit und Kraft, dass Jeder unwillkürlich ausruft: „Wie ist das möglich!" So trägt sie aus dem Gedächtnisse, ohne die geringste Notenkenntniss zu besitzen, Sonaten von Kuhlau, leichtere Sonatensätze von Mozart, Beethoven, Stücke von Reinecke, Schumann, Händel vor, mit einer wunderbar richtigen musikalischen Empfindung, belebt auf eine eigenthümlich naive Weise, dass der tiefe Blick in eine so reine, unbefangene Kindesseele fast jegliches Auge mit Thränen der Freude und Rührung füllt. Ja noch mehr, kleine reizende eigene Tondichtungen, in welchen sich eben sowohl ausgeprägter Charakter, wie richtige Formgebung äussern, entperlen ihren Fingerchen und strömen kindliche Freude, Lust und Leid, Liebe und Hoffnung aus. Das Gefühl, hier einmal etwas von Gott unmittelbar Eingegebenes, frei von aller Dressur, zu vernehmen, erquickt wunderbar Alt und Jung. Dieses Kind ist zu Hohem berufen, möge ein günstiger Stern ferner über ihm walten! — Schliesslich haben wir noch über ein Künstlerconcert zu berichten, welches am 23. Oct. von dem Hrn. Hofmusicus Schärnack gegeben wurde und dessen Programm Sie bereits mittheilten. Herr Schärnack bewies sich als tüchtiger Geiger, Frau Büfner-Harken erfreute durch belebten, eingehenden Vortrag bei einer kräftigen, prachtvollen Stimme, die Herren Ebert und Schmidt (Violoncell und Bratsche) zeigten sich als gediegene Meister auf ihren Instrumenten unter geistiger Führung ihres ausgezeichneten, berühmten Capellmeisters A. Dietrich (Piano), Frl. Zabel erwirkte durch die Declamation namentlich des „Haideknaben" von Hebbel einen tiefen Eindruck auf die Zuhörer. — Im nächsten Singvereinsconcerte soll die Johannes-Passion von S. Bach zur Aufführung kommen. S

**Prag**, 1. Nov. Die Concertsaison ist auf die erfreulichste Weise durch die Concerte des Hrn. Dr. Hans v. Bülow eröffnet worden, welche am 22., 25. und 27. October stattfanden. Es wäre wohl überflüssig, in diesen Blättern von Neuem auf die hohe Meisterschaft des Künstlers im Vortrage von Werken verschiedenster Gattung und die geniale Behandlung des Claviers durch denselben hinzuweisen, und beschränken wir uns daher blos auf gewissenhafte Registrirung, dass, wenn auch der Besuch dieser Concerte, mit Ausnahme des ersten, nicht äusserst zahlreich war, dennoch der stürmische Beifall sich in allen gleich blieb. Unter den vorgetragenen Compositionen befanden sich manche, die hier noch nie zur öffentlichen Vorführung gebracht worden waren, wie die erfindungsreichen Variationen über ein Händel'sches Thema von Brahms, Chopin's dritte (im Programm irriger Weise als zweite bezeichnete) Sonate aus Hmoll Op. 58 und Concertallegro Op. 46, dann Schumann's Fmoll-Sonate Op. 14, welche Bülow durch Einlage des unter den nachgelassenen Werken erschienenen herrlichen Scherzos in Fmoll — nach dem ersten Satze — um einen fünften Satz bereicherte. — Das zweite Concert trug den Specialtitel: „Chopin-Soirée" und enthielt Compositionen, die den polnischen Meister von den verschiedensten Seiten repräsentirten. Dass auch diesmal der Vortrag Beethoven'scher Werke den Glanzpunct bildete, bedarf eben bei Bülow als dem Beethoven-Spieler *par excellence* keine nähere Erwähnung, und können wir — im Hinblick auf die Reihe der Wohlthätigkeits-Concerte, die wir in der soeben begonnenen Saison „schaudernd noch erleben" dürften, nur mit dem Wunsche schliessen, Bülow möge wieder — wie am 16. April dieses Jahres — die Concertsaison schliessen und uns zu dem Ausrufe berechtigen Ende gut, Alles gut. A. K.

## Concertumschau.

**Barmen.** 2. Abonnementconcert unter Direction des Hrn Krause: Compositionen von Mendelssohn (zur Gedächtnissfeier) Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" aus „Paulus", Violinconcert (Hr. Capellmeister Bargheer aus Detmold), „Hebriden"-Ouverture, Amoll-Symphonie etc.

**Berlin.** Symphonieconcerte im Concerthause am 30. Oct. und 2. Nov.: Ouverturen zu „Jessonda" von Spohr und zur „Zauberflöte" von Mozart, Symphonien in Fdur (pastorale) von Beethoven, in Hmoll (erster Satz) von Schubert und „Im Walde" von Raff, Kaiserquartett-Variationen von J. Haydn, Pianoforteconcert No. 4 von Rubinstein (Frl. Sophie Olsen). — Populäre Concerte für Kammermusik, gegeben von dem Anhalt-Bernburg'schen Kammerquartett der HH. Gebrüder Schröder: 1. Concert am 5. Nov.: Streichquartett in Dmoll von Schubert, Violoncellconcert von Lindner, Menuetto à l'Espagnole von Baillot, Serenade von Haydn, Pianofortequintett von Schumann.

**Bielefeld.** Liedertafelconcert am 27. Oct.: Ungarische (?) Serenade für Streichorchester von R. Volkmann, Andante für Streichinstrumente von Onslow, zwei Sätze aus dem Bdur-Trio von Schubert, Chöre von Rietz, Schumann, C. Machts und Stöppler, Claviervorträge des Hrn. Machts.

**Breslau.** Tonkünstlerverein am 28. Oct.: Clavier-Violinsonate Op. 10 von Bargiel, Lieder von Ries und Schubert, Toccata von Reinecke, Etude von Liszt, Streichquartett Op. 29 von Schubert. — Soirée des Thoma'schen Gesangvereins am 29. Oct.: „Die Heimkehr aus der Fremde", Liederspiel von Mendelssohn, „Die Wasserfee" für Chor und Pianoforte von J. Rheinberger etc. — 4. Abonnementconcert der Theatercapelle am 31. Oct.: Suite in Kanonform von J. O. Grimm, 3. Ouverture zu „Leonore" von Beethoven etc. — Verein für classische Musik am 2. Nov.: Sonate pathétique von Beethoven, Streichquartette in Ddur von Mozart und in Esdur von Beethoven.

**Carlsruhe.** 1. Abonnementconcert des grossherzogl. Hoforchesters am 19. Oct.: 7. Symphonie von Beethoven, „Euryanthe"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge der Frau Koning-Reiser, Violinvorträge des Hrn. I. Lotto.

**Christiania.** Am 26. Oct. von Hrn. J. S. Svendsen veranstaltetes Concert: Trauermarsch auf den Tod König Carl XV., Männerchor („Till Sverige"), „Sigurd Slembe", sowie „Carneval à Paris", Phantasie für Orchester von J. S. Svendsen, Phantastische Scene („Nordens Aand") für Chor und Orchester von J. Selmer, Orchesterbearbeitungen von J. S. Svendsen: „Träume" von Wagner, „Abendlied" von Schumann, 6. Rhapsodie von Liszt.

**Colberg.** Von Hrn. J. Ahlwarth am 30. Oct. veranstaltetes Kirchenconcert: Vocalwerke von G. Flügel, C. Stechert, Voigtländer, Haydn und Brahms („Ave Maria", für Frauenchor, Streichorchester und Orgel), Orgelcompositionen von C. Ahlwarth und W. Bach u. A. mehr.

**Essen.** Am 27. Oct. Aufführung von Mendelssohn's „Paulus" durch den Musikverein unter Leitung des Hrn. Witte und solistischer Mitwirkung des Frl. M. Weckerlin aus Hannover, des Frl. E. Schneider aus Cöln, der HH. A. Denner aus Cassel und E. Degele aus Dresden.

**Frankfurt a. M.** 1. Kammermusikabend der Museumsgesellschaft am 28. Oct.: Streichquartette in Esdur von Mozart und in Cdur (Op. 59, No. 3) von Beethoven, Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell von R. Schumann. — 1. Concert des Rühl'schen Gesangvereins am 30. Oct.: „Messias" von Händel (Mozart'sche Bearbeitung). — 1. Abonnementconcert des Orchestervereins (Direction: Hr. M. Wallenstein) am 5. Nov.: Gdur-Symphonie von J. Haydn, Arie „Ah perfido" von Beet-

hoven und Lieder (Frl. Pappenheim vom Hoftheater zu Mannheim), Violoncellconcert von Davidoff und Nocturne von Lübeck (Hr. Lübeck aus Carlsruhe), Ouverture zu „Turandot“ von V. Lachner.

**Gera.** 101. Concert des Musikalischen Vereins: Bdur-Symphonie von Beethoven, „Friedensfeier“-Festouverture von Reinecke, Air (für Streichinstrumente, Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott) von Bach-Wilhelmj, Chorgesänge von Mendelssohn und Silcher, Claviervorträge der HH. W. und L. Thern.

**Gothenburg.** 1. und 2. Concert des neugegründeten, unter Leitung des Hrn. Hallén stehenden Musikvereins: Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum“, Beethoven's 7. Symphonie, „Euryanthe“-Ouverture von Weber, „Lohengrin“-Vorspiel von Wagner, 2. Ungarische Rhapsodie von Liszt-Müller, Violin- (Hr. G. Brassin), Violoncell- (Hr. Marschner), Horn- (Hr. Beyerböck) und Gesangvorträge. — Die gen. Werke von Wagner und Liszt müssen auf allgemeines Verlangen im 3. Concert wiederholt werden. Von den Solisten gefiel der Violoncellspieler, ein Schüler F. Grützmacher's, am meisten.

**Hof.** Concert der Stadtcapelle am 24. Oct.: Bdur-Symphonie von Haydn, „Egmont“-Ouverture von Beethoven, Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, „Vom Fels zum Meer“, deutscher Triumphmarsch von Liszt.

**Hannover.** 1. Abonnementconcert im Hoftheater am 2. Nov.: Bdur-Symphonie von Beethoven, Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn, Gesangvorträge des Hrn. Bletzacher, Claviervorträge des Frl. Erika Lie.

**Jena.** 1. Akademisches Concert: Solostücke für Pianoforte (Hr. C. Heymann) von Schubert, Schumann, Rubinstein, Chopin und Liszt, für Violine (Hr. Wilhelmj) von Paganini, Wilhelmj, Ernst und Wagner-Wilhelmj und für Gesang von Donizetti, Wrangel und Schumann.

**Leipzig.** 6. Gewandhausconcert (Vorfeier der goldenen Hochzeit des sächs. Königspaares): „Salvum fac regem“ von C. Reinecke; Prolog; Sachsenlied; Festmarsch von F. David; Trauungslied von M. Hauptmann; „Lobgesang“ von Mendelssohn.

**Lugos.** Mitgliederconcert des Gesangvereins: 2. Serenade für Streichorchester von R. Volkmann, Esdur-Clavierquartett von Mozart etc.

**Magdeburg.** 1. Concert der „Vereinigung“ am 2. Nov.: Fdur-Symphonie von Beethoven, Huldigungsmarsch von Wagner, Ouverture zu „Euryanthe“ von Weber, Gesangvorträge des Frl. Isabella v. Ferenczy vom Ungarischen Nationaltheater zu Pest, Violinvorträge des (11jährigen) Hjalmar Venzoni aus Copenhagen. — 1. Harmonieconcert am 28. Oct.: Adur-Symphonie von Beethoven, „Abenceragen“-Ouverture von Cherubini, Gesang- (Frl. Helene Gerl aus Coburg) und Claviersoli (Frl. Clara Hahn aus Breslau). — 1. Concert des Cäcilienvereins: „Lodoiska“-Ouverture von Cherubini, Intermezzo für Streichorchester von Wüerst, „Am Rhein“, Chöre mit Orchester von J. Brambach etc.

**Mannheim.** 1. Musikalische Akademie am 7. Nov.: 1. Symphonie von Beethoven, „Rienzi“-Ouverture von Wagner, Claviervorträge des Hrn. Max Wogritsch und Gesangvorträge des Frl. M. Schröder (letztere mit Unterlagen von herrlichen Compositionen Thomas', Gounod's und Paladilhe's).

**Meiningen.** 2. Abonnementconcert im Hoftheater: Ouverturen No. 3 zu „Leonore“ von Beethoven und zu „Genovefa“ von Schumann, Rondo brillant von Schubert (HH. Th. Kirchner und Concertmeister Fleischhauer), Clavier- und Gesangsoli (Hr. Th. Kirchner, Frau Soltans aus Cassel).

**Sorau.** Von Herrn Cantor Franke geleitetes Concert des Gesangvereins für gemischten Chor mit „Dornröschen“, eine Märchendichtung von L. Fürst, Musik von A. Tottmann.

**Stuttgart.** 1. Abonnementconcert im Hoftheater am 29. Oct.: Ouverture zu „Prinzessin Ilse“ von Erdmannsdörfer, Violinconcert von Beethoven (Hr. Edm. Singer), „Frithjof“ von M. Bruch (unter Leitung des Componisten). Solisten: Herr Stockhausen, Frl. v. Telini, HH. Horn, Kosner, Hromoda und Hartmann; Chor: königl. Singchor und Liedertafel. — 1. Quartettsoirée der HH. Singer und Genossen: Quartette von Beethoven (Op. 18, No. 4) und Schumann (Op. 47), Quintett Op. 87 von Mendelssohn. Pianoforte: Hr. Levin aus Hamburg.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme um Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau st uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Frl. v. Bretfeld, für die Hofoper bereits engagirt, aber noch in Breslau contractlich gefesselt, gastirte mit der „Margarethe“, da die beabsichtigte Vorführung ihrer Elsa wegen Hrn. Niemann's andauernder Heiserkeit unterbleiben musste. Ihre zweite Rolle war der Cherubin in „Figaro's Hochzeit“, in welchem Frl. v. Bogdani ein Gastspiel mit der Susanne begann. — **Cöln.** Ende vor. M. begann Frau Marie Deetz vom Hoftheater zu Darmstadt hier eine Reihe von Gastdarstellungen. — **Dresden.** Frl. Ebrhardt vom Landschaftl. Theater zu Graz ist von Ostern 1873 an für die hiesige Hofoper engagirt worden. — **Elberfeld.** Der ursprünglich auf den Anfang d. M. angesetzte Beginn des Gastspiels des k. preuss. Kammersängers Hrn. Th. Wachtel im hiesigen Stadttheater hat sich etwas verzögert. Die Mittheilung, dass der Gast als Chapelou debutiren werde, überraschte natürlich wenig. — **Leipzig.** Es verlautet, der frühere k. sächs. Hofopernsänger Hr. Scaria werde im Laufe d. M. im hiesigen Stadttheater in einigen seiner Glanzrollen auftreten. — **Magdeburg.** Frl. Aglaja Orgeni wird hier in den nächsten Tagen zu einem Gastspiel erwartet. — **St. Petersburg.** Frau Nilsson ist am 26. v. M. zum ersten Mal hier aufgetreten und zwar im „Hamlet“. Nicht weniger als 22 Mal wurde die Sängerin im Laufe dieses Abends gerufen.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 30. Oct.: „Ein feste Burg ist unser Gott“, Motette von J. F. Doles. Am 31. Oct.: „Ein feste Burg ist unser Gott“, Cantate von S. Bach. Am 2. Nov.: „O bone Jesu“ und „Adoramus te, Christe“ von Palestrina; „Herr, der du bist vormals gnädig gewesen“, Motette von G. Rebling. Nicolaikirche am 3. Nov.: „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen“, Chor von M. Hauptmann. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 20. Oct.: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebet“ von M. Franck; „Jesu, meine Freude“ von S. Bach. Am 27. Oct.: „Hör mein Bitten und sei mir gnädig“ von Cherubini; „O Jesu Christ, mein schönstes Licht“ von H. Giehne. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 2. Nov.: Chor („O welch eine Tiefe des Reichthums“) aus „Paulus“ von Mendelssohn. St. Jacobikirche am 2. Nov.: „Ewiger, wir wollen dich aus ganzer Seele lieben“, Chor a capella von Fr. Schneider. — **Dresden.** Frauenkirche am 30. Oct.: „Herr, wie sind deine Werke so gross und viel“, Motette von Kücken; Choralvorspiel „Ein feste Burg“ (für Orgel zu vier Händen und Pedal) von G. Höpner sen.; „Noch ist Jehova Gott“, Arie von Tag. Am 3. Nov.: „Schalle, Triumphgesang“, Cantate von Jul. Otto. Neustadtkirche am 31. Oct.: „Gott und Vater sei gepriesen“, Cantate von F. W. Berner. Kreuzkirche am 31. Oct.: „Schalle, Triumphgesang“, Reformationscantate von Jul. Otto. Am 2. Nov.: Fünfstimmige Orgelfuge (Cmoll) von J. P. Bach; „Gott, man lobet dich in der Stille“, Motette von X.; Choralvorspiel „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ (Gdur) von S. Bach; „Domine, exaudi orationem meam“, Graduale von Reissiger. — **Weimar.** Stadtkirche am 3. Nov.: Psalm 47 von Neithardt. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 1. Nov.: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Salieri. Am 3. Nov.: Messe in Es von Preindl mit Einlagen von M. Haydn. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 1. Nov.: Paukensolo-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Krall und Czerny. Am 2. Nov.: Requiem von Comeuda. Dominicanerkirche am 1. Nov.: Festmesse von Caspar Aiblinger mit Einlagen von Krall und Rotter. Am 2. Nov.: Vocal-Requiem von Preindl; „Libera“ von Rentter. Italienische Nationalkirche am 1. Nov.: Heilig-Messe von J. Haydn mit Einlagen

von Viotta und Wenusch. Am 2. Nov.: Grosses Requiem von Drobisch; „Libera" von Domasetti. K. k. Universitätskirche am 2. Nov.: Requiem in F von Führer. St. Carlskirche am 1. Nov.: Messe in B von Führer. Am 2. Nov.: Requiem in C von Drobisch. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 1. Nov.: Messe von Starke mit Einlagen von Demselben, Richter und Preindl. Am 2. Nov.: Requiem von Jos. Trautner. Am 3. Nov.: Messe von Diabelli mit Einlagen von Führer. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 1. Nov.: Messe nebst Einlagen von Döcker. Am 2. Nov.: Requiem in C von Drobisch; „Libera" von J. Haydn.

## Opernübersicht.

(Vom 27. bis 31. October.)

**Leipzig.** Stadtth.: 27. Lustige Weiber von Windsor; 30. Euryanthe. — **Augsburg.** Stadtth.: 27. Faust (Gounod); 29. Weisse Dame. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 29. Rienzi; 30. Medea. Réunionth.: 28. Troubadour; 30. Fra Diavolo. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 27., 28., 29. u. 31. Theeblume (Lecocq); 30. Grossherzogin von Gerolstein. — **Bremen.** Stadtth.: 27. Meistersinger; 29. Glöckchen des Eremiten; 30. Margarethe. — **Breslau.** Stadtth.: 27. u. 29. Freischütz; 31. Troubadour. Lobe-Th.: 27. Hanni weint, Hansi lacht; 30. Pariser Leben. — **Chemnitz.** Stadtth.: 28. Don Juan; 30. Troubadour. — **Cöln.** Stadtth.: 27. Margarethe; 30. Barbier von Sevilla. — **Darmstadt.** Grossherzogl. Hofth.: 27. Lohengrin; 31. Glöckchen des Eremiten. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 27. Gute Nacht, Herr Pantalon (A. Grisar); 28. Zauberflöte; 30. Templer und Jüdin. — **Elberfeld.** Stadtth.: 28. Troubadour; 31. Weisse Dame. Johannisberg-Th.: 31. Freischütz. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 27. Maskenball (Verdi); 28. Regimentstochter; 31. Zauberflöte. — **Hamburg.** Stadtth.: 27. Troubadour, Herr und Madame Denis (Offenbach); 28. Tannhäuser; 29. Prinzessin von Trebisonde; 30. Don Juan; 31. Martha. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 27. Afrikanerin; 30. Lustige Weiber von Windsor. — **Kiel.** Stadtth.: 28. Norma. — **Magdeburg.** Stadtth.: 27. u. 29. Margarethe. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 27. Jüdin; 30. Häuslicher Krieg (Schubert). — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 30. Tristan und Isolde. — **Nürnberg.** Stadtth.: 28. Margarethe; 31. Jüdin. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 30. Figaro's Hochzeit. Král. zemske ceské divadlo: 29. Zaklety princ (Hrimaly). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 27. Lohengrin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 27. Afrikanerin; 30. Figaro's Hochzeit. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 27. Cosi fan tutte; 29. Maskenball; 30. Meistersinger. Carl-Th.: 28. Prinzessin von Trebisonde. — **Würzburg.** Stadtth.: 31. Liebestrank.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Ouverture zu einem Trauerspiel". (Leipzig, 2. Euterpeconcert.)

— — Sonate für Clavier und Violine Op. 10. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Brahms (J.), „Schicksalslied". (Cöln, 1. Gürzenichconcert.)

— — „Ave Maria" für Frauenchor, Streichorchester und Orgel. (Colberg, Kirchenconcert des Hrn. Ahlwarth.)

Brambach (J.), „Am Rhein" für Chor und Orchester. (Magdeburg, 1. Concert des Cäcilienvereins.)

Bruch (M.), „Frithjof". (Stuttgart, 1. Abonnementconcert im Hoftheater.)

Erdmannsdörfer (M.), Ouverture zu „Prinzessin Ilse". (Ebendaselbst.)

Grimm (J. O.), Kanonische Suite für Streichorchester. (Breslau, 4. Abonnementconcert der Theatercapelle.)

Liszt (F.), „Vom Fels zum Meer", deutscher Triumphmarsch. (Hof, Concert der Stadtcapelle.)

Raff (J.), Waldsymphonie. (Berlin, Symphonieconcert im Concerthaus.)

— — Symphonie No 4. (Frankfurt a. M., 2. Museumsconcert. Leipzig, 5. Gewandhausconcert.)

Raff (J.), Concert in Hmoll für Violine. (Berlin, 1. Concert des Hrn. Wilhelmj.)

Rheinberger (J.), „Die Wasserfee" für gemischten Chor und Pianoforte. (Breslau, Soirée des Thoma'schen Gesangvereins.)

Rubinstein (A.), Claviertrio in Bdur. (Halberstadt, Concert des Gesangvereins.)

Selmer (J.), „Nordens Aand", phantastische Scene für Chor und Orchester. (Christiania, Concert des Hrn. Svendsen.)

Svendsen (J. S.), Trauermarsch für Orchester auf den Tod König Carl XV., „Sigurd Slembe" und „Carneval von Paris", Orchesterphantasie. (Christiania, Concert des Autors.)

Tottmann (A.), „Dornröschen", eine Märchendichtung. (Sorau, Concert des Gesangvereins für gemischten Chor.)

Volkmann (R.), 2. Serenade für Streichorchester. (Lugos, Mitgliederconcert des Gesangvereins.)

— — Streichquartett in Emoll. (Dresden, 1. Kammermusiksoirée der HH. Lauterbach und Genossen.)

Wüerst (R.), Intermezzo für Streichinstrumente. (Berlin, Symphonieconcert im Concerthaus. Magdeburg, 1. Concert des Cäcilienvereins.)

## Journalschau.

Echo No. 44. Aphoristische, allgemeine Bemerkungen über den Vortrag bei den drei tonangebenden Völkern. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 44. Recensionen (R. Wagner. Ein Wort der Aufklärung über dessen „Nibelungen"-Trilogie von O. Dullo, Clavierbearbeitung eines G. F. Händel'schen Concertes durch E. Krause, sowie Jugendblätter, Op. 15, von G. Becker). — Berichte and Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 45. Ueber Tonalität. Von H. Ries. — Besprechung der Ouverture „Am Niagara" von W. Tschirch. — Berichte und Notizen.

### Musikalische Kannegiesserei.

Constitutionelle Zeitung No. 248 (durch den weisen Mund ihres neuen Musikreferenten Hrn. L. Samson, früher Levi geheissen):

„Wie die Uniform keinen Helden macht, so macht auch das Costüm noch lange keine Schauspielerin, doch treffe Frl. Bosse hierfür keinen Tadel, denn der Dichter-Componist Rich. Wagner, der immer weiss, wie die Empfindungen heissen, aber nie wie sie buchstabirt werden, verdirbt selber dadurch sowohl seine Schauspieler, wie seine Sänger. Sie müssen Stimmungen und Gefühle hervorlocken, die unmöglich einem warm empfindenden Menschenherzen innewohnen können. Dieses Anstieren, wie es in dem „Holländer", in den „Meistersingern" und in der Trilogie so wiederholt vorkommt, diese viertelstündigen Verzückungen, und die ganzen in Scene gesetzten seelischen Unwahrheiten, geben höchstens Gelegenheit zu einer geschickten Nachaffung des Vorgeschriebenen, aber niemals Veranlassung zu einer wirklichen Darstellung selbsterfundenen Spieles. Wo soll hier der Schauspieler zwischen den Zeilen lesen? Wie bei Shakespeare, wo es heisst, er ist nicht todt zu machen — denn bei der unwürdigsten Darstellung bleibt doch immer der Text — so kann man auch bei Wagner behaupten, dass die schlechtesten Sänger und Schauspieler nicht im Stande wären, seine Opern zu verunglimpfen, denn es bleibt ja immer noch der — Regisseur."

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Ehrensolde an lebende Componisten wurden des Weiteren zugesagt von

| | je nach dem Umfange des Werkes: | | |
|---|---|---|---|
| | Fl. | Fl. | Fl. |
| 8) der Concertgesellschaft zu Cöln mit . . . . | 5 | 10 | 20 |
| 9) dem Thoma'schen Gesangverein zu Breslau mit | 1 | 2 | [illegible] |

* Hr. Ullman hat auf seiner neuesten Concerttour kürzlich auch Dresden mit zwei Concerten beglückt. Das erste derselben hat unserem Hrn. Ludw. Hartmann Anlass zu folgender, den Nagel auf den Kopf treffender Charakterisirung dieser Art Musikmacherei gegeben, welche wir den „Dresdener Nachrichten" nachdrucken: „Es ist ein Schlag ins Wasser, Hrn. Ullman von künstlerischem Standpunct aus auf das Bedenkliche seiner Karawanenconcerte aufmerksam zu machen. Der kluge, kleine, unruhige Feldherr hat den Erfolg für sich; er findet Künstler und findet Publicum. Ja sogar die Kritik einiger Weltblätter, sonst stets bereit das Genie zu verdächtigen und die jungaufkeimenden Talente mit wuchtigen Schlägen mundtodt zu machen, verhält sich gegen den Gründer der allgemeinen europäischen Concert-Abgrasungsgesellschaft sehr harmlos nachsichtig. Wodurch er diese Matadore der Journalistik gezähmt hat, weiss man nicht, ist auch lediglich Hrn. Ullman's Sache. Dass aber die Worte: „Kunstvollendung" und „Kunstgenuss" nicht ganz unbeanstandet von Hrn. Ullman missverstanden werden, das ist unsere Sache. Ob die Abmahnung Erfolg haben kann, gilt dabei gleich. Jeder producirende und reproducirende Künstler hat seine Individualität. In verschiedenen Leistungen diese Individualität abspiegeln zu sehen, wie sich in den verschiedenen Facetten des Krystalls die Strahlen des Lichtes brechen, — dies ist einer der edelsten Reize, die der Kunstgenuss, resp. der Concertbesuch bietet. In einer Menagerie bemisst man den Werth derselben nach der Zahl der seltenen „Exemplare". In der Kunst ist das Viele nicht immer das Beste. Weniger ist mehr, wenn das Wenige mit Verstand genossen werden kann, während das Viele, mit courierzugmässiger Hetze vorüberjagend, den Geschmack verobeflächlicht, den Sinn, die Empfänglichkeit abstumpft und zum Feind wird des einfach Gediegenen, des prunklos Vortrefflichen. Die übertriebene Reclame des Hrn. Ullman, die unangenehm sensationelle Art, wie er seine Karawane vorführt — dies Alles macht unwürdigen Eindruck, sodass sogar, was bedeutend und gut in den Concerten ist, darunter leidet, wohl auch wegen Uebersättigung nicht einmal genossen werden kann. Schon die Vordrängung der Namen, der Person, verrückt den Schwerpunct des Kunstgenusses. Nicht mehr das Kunstwerk als solches kommt in Betracht, sondern nur noch, von einer wievielkaratigen Berühmtheit dasselbe vorgeführt wird. Die Sammlung zum Genuss geht dabei natürlich verloren, die Integrität der Gedanken wird zerstört. Die Musik, die reinste und erhebendste der Künste, wirkt nicht mehr innerlich veredelnd, den Geist zu höheren Empfindungen sammelnd, sondern sie wird, buntscheckig aufgeputzt mit seiltänzergemässem Gepränge, ihrer eigenartigsten Reize beraubt und fröhnt der Schaulust, Hörlust, Mode".

* Hr. Ullman führt in seinem heutigen Inserat, aus dem wir zu unserem grossen Erstaunen u. A. erfahren, dass dieser Impresario ein „Mann des Fortschrittes" ist, einen gewaltigen Streich gegen das Directorium der Leipziger Gewandhausconcerte. Wir beklagenswerthen Leipziger erhalten also statt eines Ullman-Concertes ein armes Inserat und sind bescheiden genug, uns an dem letzteren mehr zu amusiren, als an zehn der gespicktesten Concerte des Hrn. Ullman. — Im Uebrigen können wir der geehrten Direction der betr. Concerte nur beistimmen, dass sie durch die verlangte hohe Abstandssumme für Saalmiethe die Räume des Gewandhauses derartiger geschäftlicher Speculation, wie sie Hr. Ullman unter der Firma „Musikpflege" treibt, unzugänglich gemacht hat.

* Dr. Puschmann's, uns selbst bis jetzt noch unbekannt gebliebene Schrift über R. Wagner verfehlt nicht, bei gewissen Leuten Sympathie zu erwecken und solche zu weiteren Ausfällen zu animiren. Zur Charakterisirung der letzteren wollen wir der „Süddeutschen Presse" die Ehre einer Erwähnung anthun, indem wir blos eine einzige ihrer sauberen Schimpfereien: „Viehmagdscavallerie der Walküren" der Beurtheilung eines anständigen Publicums anheimgeben. Die „Südd. Pr." erscheint bekanntlich in München, verantwortlicher Redacteur nennt sich Hr. Jul. Fröhel, das betr. schmutzige wie confuse Referat ist nicht unterzeichnet, als musikalischer Mitarbeiter des Blattes wurde uns von verschiedenen Seiten Hr. Ant. Deprosse genannt. — Von dem Berliner „Echo" ist die freudige Begrüssung der Puschmann'schen Brochure noch zu gewärtigen.

* Laut „Echo" haben auf dem Programm der letzten sogen. Klingenden Versammlung des Berliner Tonkünstlervereins u. A. sechs vierhändige Tonbilder und drei zweihändige Charakterbilder gestanden. Das Merkwürdige dabei ist, dass diese handbegabten Geschöpfe sich nicht selbst gespielt haben, sondern von Mitgliedern des Vereins vorgetragen werden mussten.

* Der rührige Wagner-Verein zu Mannheim hat fünf populäre Vorträge über das deutsche Musikdrama projectirt, welche Hr. Prof. Nohl am 16., 23. und 30. Nov., 7. und 14. Dec. halten wird.

* Zu der am 30. Oct. in München stattgehabten Aufführung von „Tristan und Isolde" war Hr. v. Bülow, auf ein in Reichenberg bereits annoncirtes Concert verzichtend, auf besonderen Wunsch des Königs eigens von Prag hierhergeeilt; er dirigirte das Riesenwerk ohne irgend welche vorhergehende Probe. Die Aufführung riss auch diesmal das überfüllte Haus wiederholt zu den stürmischsten Beifallsbezeugungen hin. — Hätte Jemand noch vor wenigen Jahren ein solches musikalisches Wagstück für möglich gehalten, so wäre er sicherlich von irgend einem prosaischen jungen Arzte als Reclamegegenstand zu einer „psychiatrischen Studie" „benutzt" worden.

* Den neuesten statistischen Mittheilungen zufolge besitzen gegenwärtig Italien 348, Frankreich 337, Deutschland 194, Spanien 168, Grossbritannien und Irland 150, Russland 44, Belgien 34, Holland 22, Schweiz 20, Portugal 16, Schweden und Dänemark je 10, Norwegen 8, Griechenland und Türkei je 4, Rumänien und Egypten je 3 und Serbien 1 Theater.

* Die früher gegebene Notiz, Lortzing's neuaufgefundene Oper „Regina" werde demnächst im Nürnberger Stadttheater zur Aufführung gelangen, war verfrüht; man hat nur (?) die Musik ohne das Libretto aufgefunden; an eine Aufführung kann also noch nicht gedacht werden.

* Gelegentlich der goldenen Hochzeit des sächsischen Königspaares soll am 9. Nov. in Dresden dieselbe Cantate von Weber aufgeführt werden, welche der genannte Meister vor 50 Jahren zur Hochzeit des gekrönten Paares componirte und die am 28. Nov. 1822 zur 1. Aufführung gelangte. Weber's Tagebuch gibt bez. der letzteren folgende kurze Notiz: „Abends das Festspiel. ging so so. kaltes Publicum". — Das Werk ist noch Manuscript.

* Am 3. d. M. fand im Stadttheater zu Cöln die 50jährige Jubelfeier der erstmaligen Aufführung von Weber's „Freischütz" in jener Stadt statt.

* Der Theaterzettel des Dresdener Hoftheaters brachte kürzlich folgende Correctur: „Der Freischütz". Romantische Oper von Richard Wagner. Musik von Carl Maria von Weber."

* In Riga wird A Klughardt's dreiactige Oper „Mirjam" zur Aufführung vorbereitet. Die Titelrolle wird, wie 1871 in Weimar, auch dort Frl. L. Radecke singen. — Die beiden, ihren Vorwürfen nach an ähnliche Werke J. Raff's erinnernden Symphonien dieses jungen Componisten, „Waldleben" und „Leonore", sind ebenfalls in verschiedenen Städten zur demnächstigen Aufführung angenommen.

* Offenbach's „Fantasio" ist bei seiner ersten Aufführung (am 27. Oct.) in Prag so ziemlich durchgefallen.

* Für sein nächstes, am 10. d. M. in Berlin stattfindendes Concert hat sich der eminente Wiesbadener Violinmeister Wilhelmj die Leipziger HH. Haubold, Hermann und Hegar als Quartettgenossen gewählt.

* Die jetzt in St. Petersburg gastirende Frau Math. Mallinger hat mit der Leonore im „Troubadour" ihren ersten dortigen Erfolg erzielt. Sie wurde 23 Mal, am Schluss 15 Mal hinter einander hervorgejubelt. „Echo's" wie immer etwas superkluge Behauptung, dass der Stern dieser Künstlerin nur da glänze,

wo die Wagner'schen Opern blühen, kommt durch obige Thatsache in die richtige Beleuchtung.

**Auszeichnungen.** Der Fürst von Schwarzburg-Sondershausen hat den Musikalienverleger Hrn. R. Seitz in Leipzig „in Anerkennung seiner Verdienste um Förderung der Tonkunst" zum fürstlichen Commissionsrath und Hrn. C. F. Kahnt ebendaselbst zum Hofmusikalienhändler ernannt.

**Gestorben.** Ferd. Spohr, der begabte Concertmeister der k. Capelle zu Berlin, verschied daselbst am 29. Oct. im 31. Lebensjahre an den Folgen einer Kopfrose.

*Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

Hans v. Bülow, Vier Charakterstücke für grosses Orchester. No. 1. Allegro risoluto. No. 2. Notturno. No. 3. Intermezzo guerriero. No. 4. Funerale.

E. Grüel, Romanze für Pianoforte und Violine, Op. 3.

H. v. Herzogenberg, Thema und Variationen für zwei Claviere, Op. 13.

F. v. Holstein, „Der Erbe von Morley". Oper in drei Acten, Op. 30. Clavierauszug.

Gust. Wolff, Novelletten für Pianoforte und Violine, Op. 11.

**Briefkasten.** *Conrad* in *F. a. M.* Es ist eigentlich sehr schwer, einen Rath über Bildung eines etwas abnormen Organs zu geben, ohne dasselbe zu kennen. Ihre Schülerin scheint, da sie vom mittleren *f* bis zum hohen *a* volle, kräftige und schöne Töne hervorzubringen vermag, bei allem Altcharakter, doch einen Mezzosopran zu haben, der, wenn die Dame noch sehr jung ist, bei langsam fortschreitender, nicht zu gewaltsamer Uebung auch zu einem hohen *h* gelangen dürfte. Die noch matten und klanglosen tieferen Töne werden sich wohl auch kräftigen lassen, wenn sie ruhig, nicht zu stark, ohne auf den Kehlkopf zu drücken, langgezogen, von den klangvolleren Mitteltönen ausgehend, geübt werden. — *R. F.* in *J.* Die versprochenen Einsendungen sollen möglichst berücksichtigt werden. — *R. J. S.* in *B.* Wir können unmöglich die Feierlichkeiten registriren, welche beim Fertigwerden des 4000. Instrumentes der oder jener Fabrik abgehalten werden. — *C. W.* in *B.* Der Referent der „Schles. Z." ist uns schon längst keine unbekannte Grösse mehr. Auch seine neuesten Verkehrtheiten kannten wir bereits aus dem Original. Vielleicht kommen wir später auf dieselben zurück. — *F. Sch.* in *L.* Sie verkennen mit Ihrem eingehenden Bericht die Bedürfnisse unserer Leser. Im Localblatt nimmt sich dergl. anders aus. — *C. H.* in *M.* Der Wechsel wäre im Grunde schon nach unserem Sinn, wo aber die Blicke hinlenken? — *F.* in *B.* Letzter Termin für bew. Einsendungen Dienstag.

# Anzeigen.

# Neue Musikalien

[471.] **im Verlage von**

## Robert Seitz in Leipzig und Weimar.

**Abt, Franz,** Op. 421. **Drei Lieder** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

| | Thlr. | Sgr. |
|---|---|---|
| No. 1. Frühlingshoffnung, von Scheller. | — | 9 |
| No. 2. „Es braust der Herbstwind“, v. Jukes. | — | 9 |
| No. 3. „Schlafein, du holdes Kind“, v. Jukes. | — | 9 |

—— Op. 427. **Vier vierstimmige Männerchöre.** Partitur und Stimmen.

| | | |
|---|---|---|
| No. 1. „Still ruht der See“, von Pfeil . | — | 11 |
| No. 2. „Abschied“, von Willatzen . . . | — | 9 |
| No. 3. „Das treue Vaterauge wacht“, v. Pfeil | — | 18 |
| No. 4. Nachtwächter-Ruf, von Francke . | — | 13 |

**Erdmannsdörfer, Max,** **Ouverture** zu „Prinzessin Ilse“. Clavierauszug zu 4 Händen von August Horn. . . . . . . . . 1 25

**Köhler, Louis,** Op. 231. **24 leichte Uebungsstücke** für das Pianoforte zu 4 Händen. Heft 1, 2, 3 à 25 Sgr.

**Lachner, Franz,** Op. 146. **Requiem** für Soli, Chor und Orchester. **Clavierauszug zu vier Händen** von Leo Grill. . . . . . . . 3 —

**Müller, Richard,** Op. 27. **Acht Kinderlieder** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2 à $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen.

---

# Für Musik-Lehranstalten.

**Verlag von Jos. Aibl in München.**

**Zweite neue wohlfeile Ausgabe von**

## J. B. Cramer: 50 ausgewählte Clavieretuden,

[472.] herausgegeben von

## Hans von Bülow.

Gr. 8°. broch. in 1 Band netto 3 Fl. 36 Kr. = 2 Thlr.

Diese **zweite** Ausgabe stimmt vollkommen mit der **ersten** überein, bringt also die Etuden in derselben systematischen Reihenfolge unter genauer kritischer Revision des Fingersatzes und der Vortragsbezeichnungen mit instructiven Anmerkungen.

Die **erste Ausgabe** zum Preis von 7 Fl. 12 Kr. = 4 Thlr. besteht fort.

---

[473.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

**Musikalien, musikalischen Schriften etc.**

bestens empfohlen.

---

[474.] Soeben erschien in meinem Verlage:

# Ouverture

## zu „Prinzessin Ilse“

**für Orchester**

von

## Max Erdmannsdörfer.

## Clavierauszug zu 4 Händen

von

***August Horn.***

**Pr. 1 Thlr. 25 Sgr.**

Leipzig und Weimar, October 1872.

**Robert Seitz,**
grossherzogl. sächs. Hofmusikalienhandlung.

---

# Ullman-Concert.

[475.] Der unvollendete Umbau der Centralhalle war nicht die alleinige Ursache, dass mein Concert in Leipzig nicht stattfand! Trotzdem ich im Gewandhaussaale nicht einmal meine Unkosten machen konnte, haben die Directoren 200 Thaler Miethe, also viermal soviel als jeder andere Concertgeber, und ich selbst bei den Patti-Concerten zahlte, verlangt, und versteht es sich von selbst, dass ich mich dieser Erpressung nicht fügen wollte.

Die Comité-Mitglieder sind ohne allen Zweifel achtungs- und ehrenwerthe Männer. Sie haben aber einen fürchterlichen Fehler: sie können mich nämlich nicht leiden.

Welchem Umstande ich dieses zu verdanken habe, ist mir unbekannt. Es müsste denn sein, dass unsere Principien so gänzlich verschieden sind. Dieses ist leider wahr. Ich trachte meine Concerte so interessant als möglich zu machen, während die des Gewandhauses grösstentheils monoton und langweilig sind. Es mag übrigens die Herren ärgern, dass bei mir in einem einzelnen Concerte mehr berühmte Künstler auftreten, als in einer ganzen Gewandhaus-Saison. Auch dürften meine Sängerinnen ihren jungen, noch *solfeggi* singenden Sternen etwas schaden. Mit einem Worte: Ich bin ein Mann des Fortschritts; die Gewandhaus-Herren ziehen vor, auf dem abgetretenen Pfade des alten Schlendrians zu wandeln. Da sie so ultra-conservativ sind, ist es zum Verwundern, dass sie den alten Ruf dieser einst so berühmten Concerte nicht besser zu conserviren wissen.

„Wir handeln nicht“, war die autokratische Antwort, als mein Stellvertreter 100 Thaler bot. Ich glaube, Sie irren sich, meine Herren, denn mir kommt es vor, als hätten Sie sehr unklug gehandelt.

**B. Ullman.**

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 15. November 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 47.



### Das Wesen des Tragischen und Rich. Wagner's „Tristan und Isolde".

Von **Heinrich Porges**.

(Fortsetzung.)

Als sicheres Ergebniss können wir nun festhalten, dass der tragische Held bei innerer Gleichheit des zu erreichenden Zieles in äusserstem Gegensatze zu dem religiösen Menschen stehe. Wie der Letztere, um ein schönes Bild Spinoza's zu gebrauchen, Alles im Lichte der Ewigkeit sieht, so möchte von dem Ersteren gelten: er sehe, oder wolle vielmehr das Ewige umgekehrt im Lichte der Zeit sehen, er suche das ewige, unendliche Sein in den Moment der unmittelbaren Gegenwart hineinzubannen, in der er als lebendiger Mensch da ist. Wenn also der religiöse Mensch durch sein Gemüthserlebniss, wenn der Denker durch geistige Kraft sich über die Schranken des Daseins erheben; so will hingegen der tragische Held einen bestimmten Augenblick seines Lebens zur Ewigkeit steigern. Halten wir dies fest, so werden wir auch dazu gelangen, mit sicherer Bestimmtheit das Wesen der tragischen Schuld zu erfassen. Denn fragen wir: Was ist es denn, was den Menschen antreibt, mit einer alle hindernden Schranken durchbrechenden Maasslosigkeit sein individuelles Ich bis zu dem Puncte ausdehnen zu wollen, wo es dann aufhören müsste, blos individuell zu sein, und das Wesen der Welt selbst wäre? Auch dieses Problem löst sich uns mit überzeugender Klarheit, wenn wir in die Natur unseres Selbstbewusstseins eindringen. Die tragische Schuld, der der Mensch zu verfallen in Gefahr ist, ist die Folge eines Triebes, der tief im Innersten seines Wesens wurzelt.

Der Mensch ist auf den gefährlichen Punct gestellt, wo er auf der einen Seite durch seinen körperlichen Organismus ein Glied der äusseren Natur bildet, während er zugleich durch sein Selbstbewusstsein diese selbe Natur zu seinem Objecte macht und über sie erhaben ist. Dies ist auch der Grund, dass ihn kein bestimmter Lebenszustand ganz auszufüllen und ganz zu befriedigen vermag. Dieser „nie zufriedene Geist, der stets auf Neues sinnt", ist es, der in Faust lebt, wenn er dem Teufel die Wette bietet, die zu verlieren ihm unmöglich dünkt.

> Und Schlag auf Schlag!
> Werd ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! Du bist so schön! —
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zu Grunde gehn!

Nur das Selbstbewusstsein entbindet in uns jene ungeheure Freiheit des Geistes, durch die Erlebnisse, wie sie der Dichter hier in ewig giltiger Weise gestaltet hat, überhaupt möglich werden. Dieses Darüberstehen des Geistes über alle äusseren Eindrücke ist es, was uns nothwendig dazu zwingt, Geist und Sinnlichkeit als der Form nach verschiedene Elemente zu betrachten. Hierdurch aber, da der Mensch eben wie ein Bürger zweier Welten keiner von ihnen sich entziehen kann, entsteht in seinem Wesen jene stets empfundene und niemals zum Schwinden zu bringende

Spannung, in der, wenn wir tiefer dringen, strenge genommen, eben das Wesen des menschlichen, individuellen Selbstbewusstseins, ich möchte sagen, seine endliche Seite, besteht.

Es gibt allerdings Individuen, deren geistiges Leben von so geringer Intensität ist, dass sie die von uns charakterisirte Spannung, die bei geistig hochstehenden Menschen zu einem furchtbaren Leiden sich steigern kann, gar nicht empfinden. Solche Naturen zählen als einzelne Persönlichkeiten eben gar nicht, sie erhalten nur durch ihre Menge eine Bedeutung in der Welt. Auf einer etwas höheren Stufe steht dann eine grosse Anzahl von Menschen, denen dieser Widerstreit von Geist und Sinnlichkeit zwar zum Bewusstsein gekommen ist, die aber in dem Wahne befangen sind, ihn durch maasslose Steigerung des blos sinnlichen Genusses aufheben zu können. Da sie hierdurch nichts Anderes zu bewirken vermögen, als in Momenten ihr Bewusstsein zu betäuben, so ist für sie das dem Menschen verliehene Geschenk des Losgesprochenseins von der blinden Naturnothwendigkeit kein Mittel, auch wirklich einem unbedingten Dasein zuzustreben, sondern sie verleugnen vielmehr ihre Menschheit und gebrauchen ihre Vernunft nur dazu, „um thierischer, als jedes Thier zu sein". Solche Menschen können nie Objecte der tragischen Kunst werden, selbst wenn sie in ihrem Streben nach Genuss individuell zu Grunde gehen sollten. — Es gibt aber noch einen anderen, diesem gerade entgegengesetzten Weg, auf dem der Mensch dem inneren Zwiespalt seines Wesens zu entfliehen sucht. Wie die blos in der Sinnenwelt Befangenen sich gleichsam ihres Bewusstseins zu entäussern trachten, so gibt es höher angelegte Naturen, in denen gerade die vom Bewusstsein abhängige Thätigkeit des Geistes mit grosser Energie wirkt, und diese streben dann darnach, der Qual, in die uns der stete Kampf zwischen Begierde und geistiger Freiheit versetzt, dadurch zu entgehen, indem sie die blos sinnlichen Triebe in sich einfach unterdrücken. Aber auch hierdurch wird die grosse Aufgabe des Lebens der Menschheit nicht gelöst. Wenn auf solche Weise der stets wache und nie rastende Lebenstrieb in uns zum Schweigen gebracht wird, gelangen wir nur zu dem Zustande einer uninteressirten Kälte und Gleichgiltigkeit. Alles, was das Leben erst zum Leben macht, wird hier im Keime erstickt; mit jeder Gefahr, mit der das Walten der Leidenschaften uns bedroht, schwindet auch jede Wärme aus unserem Dasein, und wenn wir nun auch sicher sind, nicht zu straucheln, so ist es eben so gewiss, dass wir zum Tiefsten der Welt niemals den Zugang gewinnen werden. Ebensowenig wie der blos sinnliche Mensch kann der moralische Normalmensch, der in der Unabhängigkeit, in dem Verzichten auf jeden Genuss volles Genügen findet, je zum tragischen Helden werden. Der Stoiker ist keiner wahrhaft tragischen Erlebnisse fähig. Denn der Mensch, der als tragischer Held unsere Theilnahme und unser Mitgefühl wachrufen soll, muss eben vor allem Anderen als ein ganzer und voller Mensch uns gegenübertreten, er darf in keinem Momente aufhören, den sinnlichen Trieben zwar nicht unterworfen, wohl aber von ihnen erfüllt zu sein.

Hier kommen wir von selbst auf den schon von uns ausgesprochenen Gedanken zurück, dass eben jener Mensch zum tragischen Helden werde, der das Ideal als sinnliches Erlebniss sich aneignen will. Und es ist jedenfalls von tieferer Bedeutung, dass der tragische Held darnach ringt, dasselbe Problem: nämlich den Widerstreit von Geist und Sinnlichkeit, als einzelner individueller Mensch praktisch und thatsächlich zu lösen, wie dies in rein theoretischer Weise dem Künstler und Denker zu thun obliegt. Deshalb ist aber auch jede Kunst flach und nichtig, die nicht im Stande ist, das Tragische zu gestalten, und jede Philosophie hohl und für das geistige Leben unfruchtbar, die es nicht vermag, dessen Wesen zu erfassen. Wollen wir diesem ungeheuren, nie auszudenkenden Probleme scheu vorbeigehen, so werden wir in der Kunst mit blossem Sinnenreiz oder trockener und lebloser Formenspielerei, und in der Philosophie an einem seichten und oberflächlichen Optimismus oder einem blinden Unterwerfen unter die für absolut geltende Gewalt der Natur uns genügen lassen müssen. — Es ist aber eine bemerkenswerthe Thatsache, dass sowohl der schöpferische Künstler, wie der wirklich zum Herzen der Welt dringende Denker als Menschen, das ist: als individuelle Persönlichkeiten, überraschende Berührungspuncte mit dem tragischen Helden haben. Wie wir nämlich schon gesehen, dass alle drei eigentlich dieselbe Aufgabe, wenn auch in verschiedener Form, zu lösen suchen, so werden wir finden, dass auch die K r a f t, die sie einzig dazu fähig macht, eine und dieselbe ist.

Wenn der Mensch, sowie er sich besinnt, den Widerstreit von Geist und Sinnlichkeit in sich vorfindet, so ist es eine zweifellos gerechtfertigte Vermuthung, dass wir diese beiden Factoren gar nicht als Gegensätze empfinden würden, wenn nicht im tiefsten Grunde unserer Natur ein Gefühl von ihrer Einheit vorhanden wäre. In einem seiner merkwürdigsten Sätze zielt Kant auf diese Frage, indem er sagt, dass v i e l l e i c h t Sinnlichkeit und Verstand (die beiden Stämme unserer Erkenntniss) aus einer gemeinsamen, aber uns unbekannten Wurzel entspringen. Es ist eine Eigenthümlichkeit des kritisch besonnenen Wesens dieses unseres grössten Denkers, dass er es liebt, die tiefsten Fragen, die eigentlich springenden Puncte aller Probleme in scharf bestimmter Fassung zu formuliren, dabei aber zugleich mit einer gewissen Sorglichkeit die Grenze zu bezeichnen, bis zu welcher das Erkennen überhaupt vorzudringen vermöge. Jedenfalls wird es auch für unser Ziel: das Wesen des Tragischen zu erfassen, von Werth sein, wenn wir den von uns angeführten Satz genau ins Auge fassen. Wir können hier davon absehen, inwieweit das Denken vielleicht dennoch in die gemeinsame Wurzel von Verstand und Sinnlichkeit einzudringen vermöchte, — soviel steht ausser allem Zweifel, dass die von Kant in hypothetischer

Form ausgesprochene Annahme der Möglichkeit der Einheit dieser beiden Gebiete gar nicht statthaben könnte, wenn nicht in unserem Innern das Gefühl einer solchen Einheit mit mächtiger Energie sich kundgeben würde.

(Fortsetzung folgt.)

---

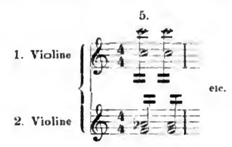
## Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Josef Huber eröffnet das Drama mit einer E i n l e i t u n g, welche hauptsächlich aus den Elementen der anschliessenden ersten Scene gebildet, auf diese sinnig vorbereitet. Der erste Takt der Einleitung, eine gleichmässige Sechszehntelbewegung der Geigen auf F moll (bei schweigenden Bratschen, Violoncellen und Bässen, wirbelnder Pauke und von sämmtlichen anderen Instrumenten ausgehaltener Harmonie) mag gleichsam als das bewegende Element des Dramas gelten, da sie der Componist überall, wo es sich um Erhaltung des Flusses, der Eurhythmie handelt, anbringt. Man wird zugeben müssen, dass diese Sechszehntelbewegung

5.




an und für sich wenig sage. Ein stürmischer Gang der Bratschen und Bässe führt nun zu dem ausdrucksvollen

6.



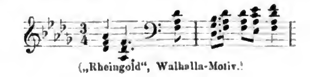
Motiv, dem des Fürsten, das aber hier noch nicht feste Gestalt gewinnt, vielmehr der Weiterführung des früher erwähnten Ganges (Achtelbewegung) Platz macht, welcher, nachdem er sich durch 3 Takte auf der Harmonie von Des dur bewegt hat (die Geigen beharren auf ihrem typischen Sechszehntel-Tremolo), auf dem verminderten Septimenaccord von C moll schrill abbricht.

Hier auf C moll intoniren nun die tiefsten Streichinstrumente (Viola, Vcll., Bass) im feierlichen *unisono* das Fürsten-Motiv, jetzt zum breiten, tief melancholischen Thema gestaltet:

7.




Wir wollen hier nur gleich erwähnen, dass dieses in No. 6 und 7 citirte Motiv des Fürsten für die vom Componisten beabsichtigte symphonische Entwickelung vielleicht unter allen von ihm erfundenen Motiven allein völlig geeignet ist. Denn die Art dieser Entwickelung (jedes abgeleitete Motiv wird zum Stammmotiv weiterer Ableitung) ist einem continuirlichen Blätter- und Blüthentreiben zu vergleichen, aus e i n f a c h s t e m Keim soll die tausendblättrige Pflanze emporspriessen. Soll dies gelingen, und soll auch der complicirteste Organismus auf seinen Ursprung deutlich erkennbar zurückweisen, so muss eben dem letzteren schon etwas scharf-Charakteristisches, Plastisches innewohnen. Dies ist dem Componisten, wie gesagt, in der Regel nicht gelungen. Seine „Grundmotive" sind sehr oft nichts Anderes, als nichtssagende „Figuren". Gerade in der Erfindung allereinfachster und doch allerbedeutsamster „Grundmotive" bleibt Beethoven der unübertroffene Meister (man denke an die Hauptmotive der „Eroica", C moll-Symphonie, von „Coriolan", F dur-Quartett Op. 59, Scherzo, E moll-Quartett, 1. Satz u. s. w.), und Richard Wagner hat ihm aufs Rüstigste nachgestrebt: können wir uns leicht ein entwickelungsfähigeres und dabei bedeutsameres Motiv vorstellen, als:



(„Rheingold", Walhalla-Motiv.)

Wieder zu unserem Drama zurück! Das Thema (Beispiel 7) sucht sich nach As zu wenden, breitet sich aber um so entschiedener in C moll aus, und nun erhält das Grundmotiv durch Verbindung mit dem in Notenbeisp. 1 citirten Sprungmotiv einen verschiedenen, mehr heroischen Charakter. Doch behauptet sich das Motiv in seiner modificirten Gestalt

nicht, sondern wendet sich zum Anfange (Beispiel 6) zurück, erst im *unisono* des ganzen Orchesters, dann in den verschiedenen Instrumenten (Viola beginnt, Oboe, Clarinette setzen fort) vertheilt, mit einer fortlaufenden Achtelfiguration der ersten Geigen, sich in schönem *crescendo* immer energischer ausprägend, durch alle Modulationen auf F moll zurückführend und endlich mittelst der vorerwähnten Sechszehntelbewegung des ersten Taktes in die 1. Scene überleitend. Hier erschallen nun die „Stimmen von draussen" auf ruhenden Accorden, nach dem Rhythmus

und 3

vom Männerchor *) intonirt, — mit Ausnahme der freieren Declamation ganz den Trauerchören in Gluck's „Alceste" nachgebildet — auf der verminderten Septime in C moll verhallend. Ein Achtelgang, gebildet durch die Verkürzung des (Fürsten-)Themas (Notenbeispiel 7) illustrirt orchestral den Eintritt des Fürsten, bis derselbe seine Strafrede anhebt, deren Instrumentalbegleitung aus dem — gleichfalls verkürzten — umgebildeten Motiv (Notenbeisp. 1) besteht. Bei der zornvoll höhnenden Stelle: „Ein wackrer Brauch" erscheint einmal ein Erinnerungsmotiv:




wir wollen es das der „Kampflust" nennen.

Abdul entgegnet dem Fürsten mit seinem hier zum ersten Male auftretenden (recht unentschiedenen) Motiv:




(die Singstimme basirt auf gleichmässig fortklopfende Achtel des Streichquartetts) — der Fürst wendet sich nun mit seinem Zorneswort direct gegen Abdul (zuerst dessen Motiv aufnehmend, um ihn recht prägnant zu bezeichnen: „Hervor, du Sohn aus niedrem Blut!" — dann energischer in seine eigene Stimmung zurückkehrend), die Musik wird leidenschaftlicher (das Fürsten-Motiv weiter führend); ausserordentlich edel und schön wird nun Maja in das Drama eingeführt:




zugleich ein belehrendes Beispiel der Declamation des Componisten; vom 5. Takte an führt die Oboe das Maja-Motiv ein, als dessen Charaktermerkmal Gliederung in gleichmässige, im Secundenschritt absteigende Achtel erscheint, das man aber an und für sich wieder keineswegs besonders prägnant oder plastisch nennen kann.

Die Antwort des Fürsten geschieht etwa im Charakter der Einleitung, nur gesteigert; auch jene Achtelumspielung des Grundmotivs kehrt wieder, mit des Fürsten Abgehen verhallt dasselbe, es folgt die

2. Scene, deren erste Hälfte (Abdul's Anrede an seine Krieger) energisch declamirt ist, — nach dem Rhythmus:

Traf je ein Tag mich thatenlos?

ohne besondere musikalische Eigenthümlichkeit zu offenbaren, wenn wir nicht das wirksame wiederholte Auftreten des Kampf-Motivs hierher rechnen. *) Von der Stelle aber: „Nun mich das Elend hat getroffen" spinnt sich aus einem schon bei einer früheren Stelle des Fürsten, 2 Takte nach „Der du die Schande mir geboren", angedeuteten Motiv:

*) Huber behandelt den Chor nur als illustrirende Staffage, nicht activ in die Handlung eingreifend, etwa wie Wagner im „Tristan".

*) Abdul's Motiv tritt in der Singstimme hier so verschwommen auf, dass wir zweifeln, ob es der Tondichter überhaupt im Sinne hat.

11.



alternirend mit unmuthsvoll in die Tiefe sausenden (gleichsam „peitschenden") Achtelgängen eine neue Entwickelung an, die als die Frucht jener bei No. 11 geäusserten Worte des Fürsten zu betrachten ist, und deren neuer Kern nun „Unmuths-Motiv Abdul's" genannt werden kann.

Das Orchester ist ganz interessant geführt (d. h. der Zeichnung, nicht der Farbe nach, welche letztere überaus einfach), bis auf einmal — aus dem Abdul-Motiv gebildet — ein neues, plastischer hervortretendes (übrigens ganz Wagner'sches) Motiv (Notenbeispiel 2) erscheint, welches wir, da es Maja's liebende Gegenrede einleitet und überhaupt weiter im Verlaufe Abdul und Maja gemeinsam, am besten als deren Liebes-Motiv bezeichnen.

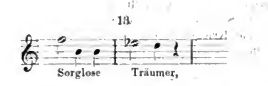
Maja beschwichtigt in ihrer mild-edlen Weise, dann führt das typische Sechszehnteltremolo die Klage des Männerchors in ihren ruhenden Accorden zurück; eine zackig aufsteigende Figur

12.



(oder sollen wir sie Motiv nennen?), unter das Streichquartett vertheilt, kündigt das Erscheinen Maysuna's an, welche aber ihre eigene Rede (3. Scene) mit einem neuen Motiv

13.



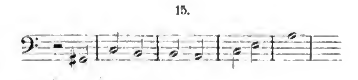

anhebt, das allsogleich in die Oboe (Huber's Lieblingsinstrument) verpflanzt wird. Das Orchester treibt vorwärts mit:

14.




Der über Maysuna's bitteren Spott erregte Abdul will vordringen unter den Klängen des aus Beispiel 11 entwickelten Unmuths-Motivs, welches auf der verminderten Septime abbricht, sich sodann (in den Rhythmus aufhaltenden Synkopen ) in die Dominante von A moll auflöst, während zu der festgehaltenen Synkopenbewegung (Geigen und Viola allein) die Violoncelle das Maja-Motiv

15.



intoniren. Maja sucht den Geliebten, ihm einen Blick in ihr Herz eröffnend, dringender zu beschwichtigen. Wir geben nun die sich hier anreihende Weiterführung des Maja-Motivs bis zu dessen, ganz psychologisch motivirter Ueberfliessung in das Liebes-Motiv vollständig, da dieselbe ebenso instructiv über die Intention des Künstlers belehrt, als sein schönes lyrisches Talent offenbart:

16.


















bei *) Andeutung des Liebes-Motivs
*/*) dieses selbst.




In der nun anschliessenden Entgegnung Abdul's ist namentlich schön und interessant die Wendung zur Milde und Versöhnung, auf die einfachste Weise, durch den Schritt von der kleinen auf die grosse Terz, also Erhöhung um einen Halbton effectuirt, welchen Hebel psychologischer Wirkung der Autor überhaupt sehr häufig und stets glücklich ansetzt.

Die hierher gehörige Stelle mit den zahlreichen Anklängen an Wagner (vor Allem dem leidenschaftlichen echt Wagner'schen Eindruck des Maja-Motivs) haben wir als Notenbeispiel 4, die darauf folgende Antwort Abdul's (da von „Maja's mildem Auge" die Rede ist, folgerichtig nach der Weise i h r e s Grundmotivs gesungen), sowie das diese abschliessende drangvoll-innige Orchesternachspiel als Notenbeispiel 3 gegeben. — Man kann die Melodieführung dieser Seiten 35—40 der Partitur nicht anders als langathmig im besten Sinne des Wortes nennen, d. h. der innig über-

quellenden Empfindung ist durch eine unendliche Melodie im Sinne Wagner's vollauf Genüge geschehen. — —

Die 4. Scene ist ein grosser Monolog Maysuna's, daher sie vom Componisten mit dem in Notenbeispiel 12 citirten Figuren eingeleitet wird. In eben diesem Monolog wurde dem Componisten vom Dichter eine schwierige Aufgabe psychologischer Entwickelung gestellt. Sehen wir, wie der Musiker dieselbe gelöst hat.

(Fortsetzung folgt.)

# Feuilleton.

## Lehraussprüche Flodoard Geyer's.

Mitgetheilt von **Gustav Brah-Müller**.

2. Reihe.

Wenige Componisten der Jetztzeit können einen guten Modulationssatz schreiben, planvolle Unordnung in Durchführung und Harmonie. Die Meisten sind blosse Lyriker und machen nur Idyllen und Zwerge.

* * *

Viel moderne Componisten thun Zucker, Mehl, Crème, Essig, Alles in einen Topf. Ist kein Essen, ist nicht zu geniessen!

* * *

Immer praktisch und ausführbar schreiben! Ich habe in meinem 18. Jahre Sachen geschrieben, die kein Mensch, ich selber nicht spielen konnte.

* * *

Sie irren niemals, falls Sie einmal einen Armeemarsch zu componiren haben, wenn Sie folgendes Motiv: ♩♫ oder ♫♩ nehmen.

* * *

Die unselige Instituterei!

* * *

Der Verfall des echten Marsches bei der Armee, wofür meist Polkas genommen werden, wird leider in betreffenden Kreisen damit gutgeheissen: „das wäre gerade gut so, desto leichter fände das bei dem gemeinen Manne Eingang!"

* * *

Da Mozart in der kleinen Cdur-Sonate, in der sogenannten Sonate facile, im 2. Theil das Hauptthema in die Unterdominante stellt, könnte man beinahe schliessen: er habe zu der Zeit noch mit der Form gekämpft.

* * *

Der Orgelpunct lässt sich nicht umkehren.

* * *

Weil Mozart durch seinen Vater meist durch Menuette erzogen wurde, so verfielen nachherige Lehrer darauf, diese als alleinigen Unterrichtsgegenstand zu gebrauchen, sie zeigten an ihnen gebundene Stimmen, Durchgänge, Vorhalte etc.

* * *

Die früher viel gespielten Polonaisen von Oginski sind nur sehr dürftig und beschränken sich in der Melodie auf kurze Tonreihen; dagegen liebt die Polonaise einen feurigen, glänzenden Aufschwung zu nehmen, auch wollen der Bass und die Mittelstimmen figurativer behandelt sein.

* * *

Die Fermaten am Ende jeder Choralzeile könnten auch darin ihren Grund haben, dass in früherer Zeit die Leute im Allgemeinen noch nicht gut lesen konnten, weshalb ihnen immer die nöthige Zeit gelassen werden musste, um sich die folgende Zeile erst durchbuchstabiren zu können.

* * *

Contraste, Conflicte! Wenn sie sich schon im 1. Acte kriegen, was soll dann geschehen!

* * *

Die chromatische Bassstelle in diesem Festgesang (Beispiel) auf ein Lehrerfest soll vielleicht das Abquälen der Lehrer mit der löblichen Jugend darstellen.

* * *

Organisten machen häufig den Choral durch moderne Harmonien nach ihrer Meinung so kräftig, dass man gern — fortlaufen möchte, wenn nur die Kirchthür offen wäre.

* * *

Wo die Poesie mangelt, da hilft alles Technische Nichts.

* * *

Wer sich nicht das rasche Entwerfen angewöhnt, der wird im Leben kein grosser Componist.

* * *

Die Deutschen sind oft genug zu deutsch. Beispiel das H moll-Präludium im „Wohltemperirten Clavier". Viele grosse Meister sind in Italien gewesen und haben ihre Erfahrungen da fleissig benutzt. Weber ist oft ein ganzer Italiener. Drum ja nicht verschmähen, was durch die italienische Oper nahegelegt und geboten wird!

* * *

Mozart und Spohr sind auch in ihren Clavierwerken häufig vom Bogenstrich der Violine abhängig, und man findet bei ihnen oft die Stelle von 2 gebundenen und 2 gestossenen Noten: ♪♪♪♪, — ebenso, wie bei Bach Alles zur Orgelstimme wird.

* * *

Die Finales in Beethoven's Sonaten Asdur, Op. 26, und Dmoll sind ihrem Wesen nach Toccaten.

* * *

Nur immer getrost vorwärts und nicht bangen, dass irgendwo zu Viel geschähe! Den Mann liebe ich, der Unmögliches begehrt! *Ne cadant in obscurum.*

* * *

Für Fugenarbeit haben viele Lehrer förmliche Schemas und Recepte. Diese Musikpäpste!

* * *

Ein bekannter älterer Fugencomponist zeigt sich immer nur als *miles gloriosus.*

* * *

Die zweistimmige Fuge soll Spielreichthum entfalten im Gegensatz zu jenen „zweibeinigen Skeletts". Einmal in die Wolken gelangt, das andere Mal in den Keller gestiegen! —

* * *

Ich würde mich freuen, wenn ich einmal einen *Basso ostinato* in einer Symphonie angewendet fände.

* * *

Dem Clavierspieler soll man etwas zu schaffen geben! Er greift gern.

* * *

Die Harmonie saftig, aber nicht zu dick auftragen. Der Meister geht einfach, klar und mit wenig Mitteln vor.

* * *

Die grossen Meister schufen deswegen die besten Sonaten, Rondos etc., weil sie auch im Contrapunct die grössten Helden waren.

* * *

Dem Stoffe geistige, charakteristische Seiten abgewinnen! Blos musikalisch schön genügt nicht mehr. — Beethoven war ein wenig gebildeter Mann, aber er verstand dem Stoffe geistige Seiten abzugewinnen.

* * *

Beethoven geht einmal in den 33 Veränderungen über den Diabelli'schen Walzer zu weit, wo er eben nur den Quartenschritt erfasst und ein Mozart'sches: „Keine Ruh bei Tag und Nacht" daraus macht.

* * *

Das hier (Beispiel) ist Haydnisch! Aber Haydn war doch immer nobel! Hier gehts oft einmal d r u n t e r!

* * *

Der Meister lässt auch eine Stimme allein gehen. Oekonomie Princip der Musik!

* * *

Ein Musterrecitativ ist von Mozart im „Don Juan" das der Donna Anna mit Trompeten, gross und mächtig. Unvergesslich ist Frau Köster darin bei der Stelle: „O Himmel!" Ferner das grosse Recitativ im „Titus". Die richtige Scandirung der Gluck'schen Recitative, meist über ausgehaltenen Accorden, kann wohl kaum zur Bewunderung hinreissen. Bei aller Verehrung vor Seb. Bach sind seine Recitative auch gar zu steif, ungeheuer schwer sangbar und die Begleitung fast durchweg Orgelstimme, auch da, wo das Orchester wirkt. Das von Marx citirte: „Erkenne doch, Kind Gottes" liefert dazu den Beweis; da kann man sich erst gehörig hineinsingen, und welcher Flötist wird da noch „japsen" können!

* * *

Das Schicksal mancher Oper: nach dreien Malen „*requiescat in pace!*"

## Tagesgeschichte.

### Berichte.

**Leipzig.** Dem 5. und 6. Gewandhausconcert kann nicht der Vorwurf der Nichtbeachtung neuerer und neuester Tonwerke gemacht werden, denn als solche erster Aufführung sind zu nennen: Symphonie No. 4 in Gmoll von J. Raff. Festmarsch zur Feier der goldenen Hochzeit des s. Königspaares von Ferd. David, „Salvum fac regem" von C. Reinecke, Hymnus aus „Pandora" von B. Scholz, Duett („Wie aus der Ferne") aus dem „Fliegenden Holländer" von R. Wagner. Wiederholung erfuhr Gade's „Michel Angelo"-Ouverture. Die Concerte in Rede unterschieden sich in ein alltägliches und in ein festliches. Anlass und Programm zu dem letzteren hat die vor. Concertumschau bereits mitgetheilt. Wir kommen, da dieses Festconcert etwas Besonderes durchaus nicht bot — man müsste denn in gewissem Sinne den aufgeführten Marsch hiervon ausnehmen —, nur auf die Vorkommnisse am 31. Oct. mit einigen Worten zurück. Enttäuscht hat uns da vor Allem die neueste Symphonie J. Raff's, enttäuscht trotz des Umstandes, dass die Sachverständigencommission des Gewandhausconcertinstitutes dieses Werk einer Vorführung für würdiger erachtet hatte, als die seinerzeit von ihr zurückgewiesene „Waldsymphonie" desselben Autors. Wir kennen keine umfangreichere Schöpfung Raff's, die uns so wenig behagt, wie dieses sein neuestes Product. Wo findet man hier den früher so wahlerischen Geist in Darlegung der Gedanken, wo die glückliche Hand, die auch das Minderbedeutende wenigstens interessant auszubeuten verstand? Wir können uns kaum vorstellen, dass der Autor selbst wirklich inneres Behagen an diesem neuesten Kind seiner Muse fühlt. Man führe sich blos die meisten der Hauptthemen des Werkes ins Gedächtniss zurück, wie gleichgiltig, ja stellenweise wie antipathisch berühren sie den Hörer, wie verloren scheint Einem die Mühe, mit derartigem Gedankenmaterial eine Form neu beleben zu wollen, in der bereits das Grösste geleistet wurde. Es wäre lächerlich, wollten wir bei Raff der verfehlten Hauptsache lobend die technische Mache entgegenhalten. Der von uns hochgeschätzte Autor wetze die Scharte, die er mit diesem flüchtig hingeschriebenen Opus hauptsächlich seiner eigenen künstlerischen Reputation geschlagen, mit seiner „Leonoren"-Symphonie, die man ja bald erwarten darf, wieder aus, an unserer freudigen Anerkennung soll es dann gewiss nicht fehlen. — Als ein annehmbares, wenn auch am allerwenigsten ihrem poetischen Vorwurf entsprechendes Musikstück erwies sich Gade's Ouverture zu „Michel Angelo". Wohlabgemessen in Form und Gehalt und auch nicht ganz das besonders den ersten Werken dieses nordischen Tonsetzers eigene Colorit vermissen lassend, verdiente das Werk gewiss eine Reprise. In seiner Wirkung dem Gade'schen Stück ähnelnd, d. h. in seiner Gelecktheit weder recht warm noch kalt machend, zeigte sich auch der Hymnus von Scholz. Componirt ist derselbe für Bariton mit Orchesterbegleitung, gesungen wurde er von Hrn. Gura, selbstverständlich vortrefflich. An Güte viel zu wünschen übrig liess diesmal der Gesang des mitwirkenden Frl. Orgeni (im Wagner'schen Duett mit Hrn. Gura und in Liedern von Beethoven, Schubert und Mendelssohn). Frl. Orgeni, anscheinend nicht so gut wie bei ihrem vorigen Auftreten disponirt, fand zumal für das Wagner'sche Duett, dessen Wahl für diese Gelegenheit wir insofern nicht gutheissen können, als dasselbe in seiner vollen Wirkung überhaupt nur für die Bühne berechnet ist und es ausserdem in durchaus keiner Weise das Verständniss des j e t z i g e n Wagner fördert, nicht den richtigen Ton. Sie verfiel zuweilen in eine Auffassung, die uns an ihre früheren Darstellungen italienischer Partien erinnerte. Besser fand sich die Künstlerin mit den Liedern ab. — Als in diesem Concert mitwirkender Instrumentalsolist ist der Pianist Urspruch aus Frankfurt a. M. zu nennen. Das Beethoven'sche Concert in Esdur war offenbar eine über das jetzige künstlerische Vermögen dieses Kunstjüngers noch hinausliegende Aufgabe, besser glückte noch der Vortrag der Bach-Tausig'schen Dmoll-Toccata. Hr. Urspruch wird für die Folge seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf Erzeugung eines gesünderen Tones, worin ihn der diesmal benutzte, wirklich sehr mittelmässige, tonzähe Flügel allerdings nicht unterstützte, richten müssen. Erst auf Basis solcher Errungenschaft und bei ausgereifterem Verständniss wird es ihm möglich werden, seine respectable Fingerbeweglichkeit höchsten Zwecken dienstbar zu machen. Tugend und Talent stehen ihm in diesem Streben zur Seite. — —.

**Leipzig.** Der Leipziger Zweigverein des Allgemeinen deutschen Musikvereins eröffnete seine dieswinterliche (auf Kammermusikaufführungen beschränkte) Thätigkeit am 31. Oct. Auf dem reichhaltigen, wie in der Regel zum grossen Theil der neuesten Zeit angehörige Werke bietenden Programm standen folgende Instrumental- und Gesangsnummern: Variationen über ein Händel'sches Thema, Op. 16, von R. Volkmann, Sonate in Fmoll Op. 34 von Brahms, und Grosse Concertvariationen („Hexameron") von Liszt, sämmtlich für zwei Pianoforte (die erstgenannte, für Pianoforte allein geschriebene Nummer eigens eingerichtet von C. Thern), vorgetragen von den HH. Gebr. Willi und Louis Thern; Lieder: „An der Wiege", Ged. von N. v. Wilm, componirt von Christian Fink, „Schwerer Traum" (Volkslied) von H. v. Herzogenberg, „Frage nicht" von Lenau-Franz, „Mondnacht" von Eichendorff-Brahms, „Schlüsselblumen" von J. Müller-Liszt, Duette: „Der Engel", Ged. von Lermontoff-Bodenstedt und „Sang das Vögelein", Ged. von Delwig-Bodenstedt, componirt von Rubinstein, gesungen von Frau Anna Werder und Frl. Clara Heinemeyer. Die Variationen von Volkmann sind ein kerniges Werk, ebenso mannichfaltig wie concentrirt in ihrem Gehalt und von reifer Plastik des Stils. Die Brahms'sche Sonate wirkt in der vorliegenden Gestalt — sie ist auch als Clavier-Quintett bearbeitet erschienen — nicht zu ihrem Vortheil; die Polyphonie verschwimmt zu sehr, die entscheidenden Umrisse treten nicht deutlich genug hervor; die Stimmung ist ohnehin etwas einfärbig und die Gestaltung hat etwas romantisch Schlinggewächsartiges. Am günstigsten wirken der erste und dritte Satz, deren

Themen auch am entschiedensten sich ausprägen; die Vorzüge des Brahms'schen Schaffens, die Eigenartigkeit, der poetische Zug seiner Erfindung, seine Meisterschaft in der formellen Behandlung (nur der letzte Satz zerfällt etwas) verleugnen sich übrigens auch in diesem Werke nicht. Die Liszt'schen Variationen (ursprünglich in Gemeinschaft mit noch fünf anderen Autoren — unter ihnen Thalberg, Herz, Pixis — gearbeitet, dann von Liszt allein herausgegeben) sind ein wirksames, glänzendes Bravourstück. Wenn sich heutzutage in der Wiegenlied-Litteratur eine Composition dieses Genres noch mit Ehren zu behaupten vermag, so ist das gewiss kein geringes Verdienst derselben. Ein dahingehendes Lob lässt sich dem Fink'schen Liede, welches Sinnigkeit mit Einfachheit verbindet, nicht vorenthalten. Das Lied von v. Herzogenberg ist charakteristisch angelegt und in der Grundfarbe die Situation scharf beleuchtend; doch fragt es sich unseres Erachtens, ob das Gefühl der Beklemmung, der Beängstigung, mit dem wir entlassen werden, durchaus nothwendige Consequenz der Dichtung ist. Diese letztere (vollständig lautend: „Ich hab die Nacht geträumet wohl einen schweren Traum, es wuchs in meinem Garten ein Rosmarinenbaum. Die Blüthen thät ich sammeln in einen goldnen Krug, der fiel mir aus den Händen, dass er in Stücken schlug. Draus sah ich Perlen rinnen und Tropfen roseuroth, was mag der Traum bedeuten —, ach Liebster, bist du todt?") hat in ihrem Stimmungsverlauf viel Aehnlichkeit mit dem Heine'schen „Ich hab im Traum geweinet"; wie aber bei diesem letzteren die anfängliche Schwüle der Stimmung in den Schlussworten sich in dem von Schumann so schön wiedergegebenen Ausbruch der Empfindung erleichtert, so ist auch nach unserer Ansicht in den dem unheimlich, beängstigenden Gefühl eine bestimmte, auflösende Deutung gebenden Schlussworten der vorliegenden Dichtung ein Anhalt geboten, der Stimmung eine den peinlichen Alpdruck lösende Wendung zu geben, worauf ja dann, wie bei Schumann, in einem verhältnissmässigen, kurzen Nachspiel immer wieder zur Grundstimmung hätte zurückgekehrt werden können, welche aber natürlich nunmehr, im Reflexe jener Wendung, in ihrer Wirkung wesentlich modificirt sein würde. Die „Mondnacht" von Brahms ist von poetisch-stimmungsvoller Haltung. Die übrigen Lieder, das schwunghafte „Frage nicht" von Franz, das graziös-bescheidene („den bescheidenen Blümchen gleich"): „Schlüsselblumen" von Liszt, die beiden Duette von Rubinstein, von denen das erste durch einen weihevollen Anhauch, das zweite durch einen volksthümlich-elegischen Ton fesselt, sind bereits mehr oder weniger bekannt. Die Gebr. Thern sind eine interessante Specialität in der Pianistenwelt. Das von ihnen cultivirte Gebiet stellt das Verdienstliche ihrer Leistungen in ein um so bedeutsameres Licht, als die Anforderungen desselben gegenüber den an einen Solopianisten zu stellenden sich verdoppeln. Es genügt nicht, dass jeder Einzelne im vollen Besitz des gesammten technischen Apparates und des geistigen Darstellungsvermögens ist, sondern es gilt auch, die beiderseitigen Individualitäten so einander zu verschwistern, dass eine vollkommen harmonische, von Einem Geiste dictirte Leistung ermöglicht wird. Hier reicht natürlich die „Dressur" nicht aus. In Dem, was uns die beiden Künstler bieten, ist nun in der That alles an äusseren Zwang Gemahnende getilgt, in spielender Sicherheit löst Jeder seine Aufgabe in einem der Darstellung des Anderen conformen Sinne. Besonders überraschend trat diese Virtuosität im „Unisono" nach technischer Seite hin in den Liszt'schen Variationen zu Tage, in welchen die Figurationen und Läufer mit haarscharfer Präcision zur Ausführung kamen. — Die Wiedergabe der ersten drei Lieder geschah durch Frau Werder, welche sich im Besitz einer klangvollen, nur (wohl in Folge zufälliger Indisposition) etwas belegt klingenden Stimme zeigte, in verständiger Weise, wie auch Frl. Heinemeyer mit ihren Vorträgen eine sympathische Wirkung erzielte. Mit vielem Beifall sangen beide Damen auch die Duette; das zweite wurde dacapo verlangt. Die Begleitung der Gesänge führte wie immer in verständnissvoller Weise Hr. Drönewolf aus. St.

**Cöln**, 6. Nov. Die Befürchtungen, welche man in vielen Kreisen für die neue Concertsaison gehegt, sind glücklicher Weise nicht in Erfüllung gegangen. Das Publicum hat sich die Erhöhung des Abonnements von 7 auf 10 Thlr. — zwar nicht mit freundlichem Gesichte, aber schliesslich doch — gefallen lassen, und die Saison braucht folglich nicht aus Mangel an Geldmitteln den früheren nachzustehen. Das erste Concert unter Leitung Hiller's am 22. Oct. fiel so ziemlich zu allseitiger Zufriedenheit aus; indem es Vielerlei bot — Altes und Neues —, bot es Jedem Etwas. Die rauschende Ouverture zu Weber's „Euryanthe" eröffnete den Reigen, und wir haben noch nie erlebt, dass sie ihre Wirkung verfehlt und die Zuhörer nicht gleich in die festliche Stimmung versetzt hätte. Die Weber'schen Ouverturen überhaupt gehören zu den Lieblingsstücken unseres Orchesters, an Präcision wie Feuer lässt ihre Wiedergabe Nichts zu wünschen übrig. Nach dieser Einleitung trug Frau Dr. Clara Schumann Beethoven's Clavierconcert in Gdur vor. Später spielte sie noch drei kleinere Stücke — einen Kanon in Asdur (Op. 56) aus den Studien für den Pedalflügel von Rob. Schumann, das Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn und schliesslich als freundliche Zugabe eine Gluck'sche Gavotte in Adur in einer Transcription von Joh. Brahms. Ueber das Spiel der gefeierten Pianistin ein Wort zu verlieren, ist überflüssig, der Name Clara Schumann wirkt stets wie ein Magnet auf die Cölner Musikfreunde. Nur Eins ist mir unerfindlich: warum Frau Schumann zu dem Scherzo griff. Unwillkürlich denkt man an die reizenden Orchesterfarben zurück, und da lässt dann die Clavierbearbeitung ziemlich kalt. Förmlich Furore machte dagegen die Gavotte. Niemand hätte hier zunächst auf Gluck als den Autor gerathen; eher glaubte man eine schöne Volksweise, von magyarischer Färbung leise angehaucht, vor sich zu haben. Das moderne Gewand, welches Brahms verliehen, kleidet das reizende Stückchen vortrefflich. Einer gespannten Aufmerksamkeit erfreute sich das „Schicksalslied" für Chor und Orchester von Joh. Brahms. Dass kein rauschender allseitiger Beifall folgte, versteht sich bei einem solchen Stücke von ernst-reflectorischer Natur wohl von selbst. Das einmalige Anhören reicht noch lange nicht hin, die Kerngedanken des Werkes zu erfassen. Das Ganze erscheint mir übrigens vorzugsweise als orchestrales Tongemälde gedacht, in welchem dem Chor nur eine Füllstellung angewiesen ist. Die Führung der einzelnen Stimmen erinnert gar oft an instrumentale Behandlung. Ueber die Text- und Tonmalerei des verhältnissmässig kleinen Stückes liesse sich fast eine ganze Abhandlung schreiben. Einen Zug möchte ich als besonders interessant für den Musiker hervorheben. Er höre zum ersten Male die Illustration zu den Textworten: „ins Ungewisse hinab" —, und dann sage er, dass er über die Accorde nicht vollständig im „Ungewissen" sei. — Frl. Thekla Friedländer aus Leipzig debutirte mit zwei kleinen Liedern: „Liebesbotschaft" von Franz Schubert und „Frühlingslied" von Mendelssohn. Es ist eigentlich ein gewagtes Spiel, mit so kleinen Sachen vor ein neues Publicum zu treten, und in der That unterlag das ganze erste Lied zunächst einer sichtlichen Befangenheit. Erst mit dem zweiten gelangte die Sängerin zu grösserer Kühnheit und damit auch zur freieren Entfaltung ihrer Stimmmittel. Grossen Erfolges kann sich Frl. Friedländer nach der Natur der Sache nicht rühmen, aber immerhin hinterliess sie den Eindruck einer mit schönen Mitteln und guter Schule begabten Anfängerin. Den Schluss des Concertes bildete Schumann's Cdur-Symphonie (No. 2). Sie macht nicht (??) den bedeutenden Eindruck, wie ihre Schwestern. Beim ersten und letzten Satze scheint Schumann mehr dem jugendlichen Feuereifer nachgegeben zu haben, mit vollen Registern zu arbeiten, als unter der Zahl der vorhandenen Stimmen eine künstlerische Auswahl zu treffen. — Das 2. Concert (5. Nov.) brachte die Wiederholung von Händel's „Theodora". Die Partie der Irene lag wiederum, wie im vor. Jahre, in den Händen von Frau Joachim, die natürlich den Vogel abschoss. Die Theodora des Frl. Clemens aus Cassel wurde recht beifällig aufgenommen. Fehlt auch noch die vollständig gleichmässige Tonrundung, wie sie der Oratoriengesang eigentlich erfordert, so berührte doch die nicht allein correcte, sondern auch verständnissvolle Vortragsweise sehr angenehm, sodass Frl. Clemens schon für weitere Leistungen in den Gürzenichconcerten in Aussicht genommen ist. Die Stimme ist nicht besonders gross, doch ausgibig genug, hat einen richtigen, wohlthuenden Sopran-timbre, und der Ansatz geschieht mit Leichtigkeit wie Prä-

cision. Frl. Burenne vom hiesigen Stadttheater sang den Didymus. Neben Frau Joachim Lorbeeren zu sammeln, ist für eine jugendliche Altistin fast ein Ding der Unmöglichkeit; es handelt sich hier nur darum, seine Stelle glücklich auszufüllen, und das gelang Frl. Burenne vollkommen. Tiefe wie Höhe zeigen prachtvolles Metall, dagegen ist merkwürdiger Weise gerade die Mittellage weniger klangvoll und gerundet. Bedauerlich ist bei der Sängerin eine starke Inclination zum Tremuliren. Hoffentlich hat das Beispiel von Frau Joachim sie eines Besseren belehrt. Den Valens gab Hr. Pockh aus Darmstadt. Die sonore, kräftige Bassstimme machte einen prachtvollen Eindruck, doch lässt Hr. Pockh vorläufig noch die classische Ruhe und Tonsicherheit des Oratoriengesanges ziemlich lebhaft vermissen. Hier gilt es, dass jede Note festgegossen dasteht, und besonders auch diejenigen Noten, welche in der Modulation eine Rolle spielen, keinen Schatten von Zweifel aufkommen lassen. Allerdings machten sich die Mängel nur in der höheren Lage bemerklich, während, wie gesagt, die tieferen Töne durchaus prachtvoll herauskamen. Hr Pockh besitzt so recht das Organ, um schwer gewappnet, festen Trittes einherzuschreiten. Hr. Professor Carl Schneider vom hiesigen Conservatorium führte den Septimius in seiner allbekannten künstlerischen Weise durch. Die Chöre gingen im Ganzen recht gut, zuweilen nur liess die Kraft des Einsatzes etwas zu wünschen übrig. A. G.

**Dresden.** In der ersten Triosoirée der HH. Rollfuss, Seelmann und Bürchl gelangte als Novum Raff's Trio Op. 102 zu Gehör. Die Ullmanistische Kritik fand das Werk zu barock, spinös u. s. w. Der Mehrzahl der Kunstfreunde hat dasselbe durch geistreiche Erfindung gefallen. Die letzten Sätze — ein seltener *casus* — steigern sich sogar bis zu fortreissender Wirkung. Eine Fluth Festconcerte folgte bald auf das zweite Ullmann-Concert, das nebstbeibemerkt fast 300 leere Stühle aufwies. Die Annonce des klugen Impresario gegen die Gewandhausadministration macht ihn — des Epithetons „klug" verlustig. Das war — unklug. Obbesagte Goldne Hochzeits-Jubelmusikaufführungen gehören totaliter nicht hierher. Das Bemerkenswertheste war die Trauungsmesse von Capellmeister Krebs — recht schön und schwungvoll. Und seltsam: die von C. M. v. Weber 1822 zur Vermählungsfeier componirte theatralische Festmusik sprach 1872 fast mehr an, als dazumal (mit alleiniger Ausnahme der Böttger'schen Berichte vom 6. Dec. 1822 in der „Abendzeitung", die „der reichen, wenn auch versteckt wirkenden Musik eine grosse Kraft in der Zukunft" prophezeien). Die jetzt unterlegten Worte sind von Hofrath Pabst verfasst, würden aber vor dem Druck zu ändern sein. Richard Wagner's Brautzug ward gestern in der herrlichsten Novembernacht im Garten des Kriegsministers für die höchsten Herrschaften von 300 Mann Militairmusik executirt und machte — lachen Sie mich aus — eine magische Wirkung in dieser monströsen Fassung. Ferner Wagner's „Sachsenlied" ward im Festconcert der Liedertafel; ferner der Kaiser-Marsch heute früh dem deutschen Kaiser als Ständchen; ferner die „Rienzi"-Ouverture auf der Parade ausgeführt — rette sich wer kann vor dieser Zudringlichkeit dieser Musik in die schützenden Spalten der „Neuen freien Presse" — Himmel! auch da „Wagner der Schriftsteller", oder in die biedere „Nationalzeitung" — nein, auch hier „Wagneriana"! Das ist zu arg; was soll man thun gegen die „kleine, aber muthige Clique"? — Freitag den 15. ist das erste Capellconcert; neu: Suite 6 von Lachner. Es beginnt mit Weber's Jubelouverture. Wie oft ist die jetzt abgespielt! — dachte ich —, da ist es ja von Mannsfeldt eine interessante Idee, eine unbekannte Festouverture von Marschner zu bringen. Flugs geh ich hin — die ersten Takte schallen mir entgegen: „Heil dir im Siegeskranz". Räthsel: Was Weber hinten hat, hat Marschner vorn und in der Mitte; was ist das? Auflösung: Marschner Op. 74. L. H.

**Stuttgart.** Der Beginn der Concertsaison in hiesiger Stadt erfolgte im October unter den günstigsten Zeichen. Julius Stockhausen, der sich bekanntlich in dem eine Stunde von hier entfernten Cannstatt eine Heimstätte gegründet hat, veranstaltete mit Frau Clara Schumann am 16. und 19. Oct. zwei Concerte, welche nach Seite der Auswahl und Ausführung der Tonstücke seltene Kunstgenüsse boten. Der berühmte Sänger zeigte sich hierbei in dem vollen Glanze seiner Meisterschaft, indem er einerseits seine brillante Coloratur in der mit einer Ueberfülle von Figuren strotzenden Arie des Polyphem aus „Acis und Galathea" von Händel blendend darlegte, andererseits durch den hochpoetischen, stimmungsreichen und tiefempfundenen Vortrag musikalischer Lyrik seinen Ruf als deutscher Liedersänger aufs Neue festigte. Das Beethoven'sche Liebesidyll „An die entfernte Geliebte" sang er am ersten Abende mit derjenigen Innigkeit und Einfachheit und mit dem wunderbar sympathischen Stimmklange, welche wie ein elektrischer Strom das Gemüth des Zuhörers im innersten Grunde erfassen. Fast in noch höherem Grade wusste er den Vortrag der Lieder von Schubert, Brahms und Schumann mit dem Dufte und Zauber poetischer Empfindung zu durchweben: von ersterem Tondichter brachte er neben dem „Wanderer" die beiden minder bekannten Lieder „Willkommen und Abschied", sowie „An die Leyer"; von Schumann, dessen congenialster Liederinterpret Stockhausen sein dürfte, beabsichtigte er am zweiten Concertabende den Liederkreis „Dichterliebe" vollständig zu singen, wurde aber durch stimmliche Indisposition genöthigt, in der zweiten Hälfte des Cyklus seinen Vortrag abzubrechen. Frau Schumann, welche sich seit geraumer Zeit hier nicht mehr hatte hören lassen und daher der Mehrzahl der Zuhörer persönlich unbekannt war, hat sich hier im Sturme den Kranz einer echten Kunstpriesterin errungen. Man bewunderte an ihr ebenso sehr die stilvolle Wiedergabe der Tonwerke jeder Gattung, wie die Solidität ihrer Technik. Letztere bewährte sie hauptsächlich in dem Vortrag der Cmoll-Variationen von Beethoven und des Mendelssohn'schen Scherzos aus dem „Sommernachtstraum", während sie in Vorführung der „Kreisleriana" und vornehmlich der grossen Cdur-Phantasie (Op. 17) ihres Gatten eine geistige Vertiefung und Beseelung des Ausdrucks kundgab, welche dem Adel ihrer Künstlerschaft und gleichzeitig den genialen Werken ihres Gatten die begeisterten Sympathien des Publicums erwarben. — Einige Tage später, am 30. Oct., fand im grossen Saale des Königsbaues die Eröffnung der Abonnementconcerte der k. Hofcapelle unter der lebhaftesten Betheiligung des den weiten Zuhörerraum bis zum letzten Platz in Anspruch nehmenden Publicums statt. Die Direction war in den Händen des Hofcapellmeisters Abert und hat sich vor Allem dafür Anerkennung erworben, dass in dem gut gewählten Programme neben den mustergiltigen Werken unserer Classiker auch die Tonschöpfungen neueren und neuesten Datums angemessene Vertretung gefunden haben. Der Werth dieses Verfahrens kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden, da durch die Führung neuerer Erzeugnisse nicht nur der Muth der schaffenden Künstlerschaft belebt, sondern auch das Publicum einzig in die Lage versetzt wird, in die Ergebnisse der heutigen musikalischen Fortentwickelung einen Einblick zu gewinnen. Max Erdmannsdörfer war ausersehen, mit seiner Ouverture zu „Prinzessin Ilse" das Concert zu eröffnen. Dass diese Musik eine beifällige Aufnahme gefunden hätte, können wir in Wahrheit nicht berichten, die grosse Masse des Publicums scheint beim ersten Anhören dadurch verblüfft worden zu sein, dass das Tonstück vermöge seiner das herkömmliche Maass überschreitenden Ausdehnung und minder geschlossenen formellen Haltung keineswegs den Eindruck einer Ouverture hinterliess, sondern vielmehr als eine symphonische Tondichtung sich darstellte, etwa nach dem Vorgange von Liszt, wie sie auch demgemäss an ein gegebenes Programm, die poetische Vorlage der betreffenden Waldsage, sich enge und in detaillirten Zügen anschliesst. Dagegen anerkannte die Kritik eines Theiles der hiesigen Presse mit vollem Rechte, dass die Instrumentation des Werkes eine feinsinnige, farbenfrische und überdies maassvolle sei, dass das romantische Colorit des Tonbildes glücklich getroffen und auch die einzelnen musikalischen Motive stimmungsgetreu und charakteristisch zu nennen seien. Die zweite Programmnummer war Beethoven's Violinconcert, von unserem Concertmeister Edmund Singer mit souverainer Beherrschung in Auffassung, Ton und Technik vorgetragen und von dem Auditorium mit begeistertem Beifall entgegengenommen. Die Hauptaufgabe des Abends bildete die Aufführung der „Frithjof-Scenen" von Max Bruch, welche unter der persönlichen Direction des zu diesem Zwecke eigens hierher gekommenen Componisten stattfand. Die

Wiedergabe dieses Werkes, welches vermöge seiner gesundkräftigen und wirkungsreichen Musik den ungetheilten Beifall der Zuhörer sich errang, war eine vorzügliche. Hr. Jul. Stockhausen sang die Partie des Frithjof mit hinreissender Schönheit und ergreifender Prägnanz des Ausdrucks, ihm zur Seite löste auch die Hofsängerin Frl. v. Telini ihre Aufgabe als Ingeborg in anerkennenswerther Weise, und die wichtigen chorischen Bestandtheile des Werkes, von einer Vereinigung der Chorsänger der Hofoper mit den Mitgliedern des hiesigen Liederkranzes gesungen, gelangten überall zu sorgfältigem, wirkungsvollem Ausdrucke, wie auch das Orchester durch Präcision, Frische und Schwung des Zusammenspiels sich rühmlich hervorthat. Der talentvolle Componist, der mit dem Erfolge, welchen sein Werk hier erzielte, zufrieden sein wird, wurde durch mehrfältigen stürmischen Hervorruf ausgezeichnet. — Endlich ist noch der am 2. Nov. erfolgten Eröffnung der Quartettsoiréen, veranstaltet durch die HH. Singer, Wehrle, Wien und Krumbholtz, an welches Letzteren Stelle wegen Erkrankung diesmal Hr. Cabisius als Violoncellist fungirte, Erwähnung zu thun. Die vorgeführten Programmnummern bestanden in Beethoven's Cmoll-Quartett (Op. 18, No. 4), Schumann's Pianofortequartett und Mendelssohn's Streichquintett, und wurden von den Künstlern in feiner Ausarbeitung aller Details und gelungenem Zusammenspiel trefflich wiedergegeben. Der Clavierpart im Schumann'schen Quartette befand sich in Händen des Hrn. Julius Levin aus Hamburg, welcher sich hierdurch als tüchtiger Pianist documentirte.

*ϱ.*

## Concertumschau.

**Basel.** 2. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: 5. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Paris und Helena" von Gluck, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Bargheer), Gesangvorträge des Frl. M. Reiter. — Concert zum Besten der Wittwen-, Waisen- und Alterscasse des Orchestervereins: 1. Symphonie von Schumann, Chöre aus dem „Messias" von Händel, Duett aus dem Oratorium „Das neue Paradies" von E. Reiter (Frl. M. Reiter und Hr. Engelberger), Violoncellvorträge des Hrn. M. Kahnt.

**Berlin.** Geistliches Concert des k. Domchors in der k. Hof- und Domkirche am 14. Nov.: Responsorium von Palestrina, „Misericordias" von Durante, „Requiem aeternam" von Jomelli, Motette von J. S. Bach, Psalm von Reinthaler, „Vertrauen auf Gott" von Volkmann, Präludium von Schwantzer, Präludium und Fuge von J. S. Bach, Kirchenarie von Stradella. — Symphonieconcerte unter Leitung des Hrn. R. Wüerst am 6. und 9. Nov.: „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Ländlicher Reigen von Kullak, „Bagatelle" für Streichinstrumente von H. Dorn, Variationen über ein Negerlied von Wüerst, Jupiter-Symphonie von Mozart, Ouverturen zu „Oberon" von Weber und zu „Romeo und Julie" von Louis Schlottmann, Esdur-Symphonie von Rob. Schumann, „Sylphentanz" aus „Faust" von Berlioz. — Concert des Hrn. Otto Neitzel unter Direction des Prof. v. Brenner am 11. Nov.: Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture, Entr'act aus „Rosamunde" von Schubert, Liebeslied aus der „Walküre" von Wagner-Tausig, Sonata appassionata von Beethoven, Scherzo in Hmoll und Concert in Fmoll von Chopin, Rhapsodie hongroise No. 14 von Liszt. — 2. Concert des Hrn. August Wilhelmj unter Mitwirkung des Frl. Olena Falkman und der HH. Georg Leitert, Hermann, Haubold und Hegar am 10. Nov.: Amoll-Quartett Op. 132 von Beethoven, Clavierquintett von Rob. Schumann, Romanze von Wagner-Wilhelmj, „In questa tomba" von Beethoven etc. (Die betr. Anzeige in vor. Nummer war verfrüht.)

**Bielefeld.** 1. Abonnementconcert des Musikvereins: „Die erste Walpurgisnacht" und Violinconcert von Mendelssohn (Hr. C. Bargheer aus Detmold), Lieder von Schubert und Mendelssohn, 1. Symphonie von Schumann.

**Breslau.** 5. Abonnementconcert der Theatercapelle: Cdur-Symphonie von Mozart etc. — 2 Abonnementconcert des Orchestervereins: Ouverture zu „Athalia" und Arioso aus „Paulus" von Mendelssohn, Maurerische Trauermusik von Mozart, „Reigen seliger Geister" und „Furientanz" aus „Orpheus" von Gluck, Cdur-Symphonie von Schubert, Arie aus „Orpheus" von Gluck und Lieder von Schubert, Schumann und Brahms (Frl. Amalie Kling). — Concert der Singakademie am 12. Nov.: „Elias".

**Carlsruhe.** Concert von A. Loser (Pianist) am 2. Nov.: Sonate Op. 17 von Beethoven, Septett von Hummel, „Carneval" von Schumann, Lieder von Weber, Schumann, Brahms und Rubinstein. — 2. Abonnementconcert des grossherzogl. Hoforchesters: Jupiter-Symphonie von Mozart, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge des Hrn. J. Hauser, Violoncellvorträge des Hrn. B. Cossmann.

**Cassel.** Wohlthätigkeitsconcert in der Hofkirche am 11. Oct.: Präludium und Fuge für Orgel von Händel (Hr. Rundnagel), Männerchöre von Häser und Otto, Arien von Reinecke und Spohr, Violinvorträge des Hrn. Dr. v. Meyer, Violoncelladagio von Rundnagel (Hr. Lorleberg), 2 geistliche Lieder von E. Bach.

**Cöln.** 5. Liedertafel des Cölner Sängerbundes: Müller-Lieder von Schubert (Frl. Kämmerer), Arie aus dem „Barbier von Sevilla" von Rossini (Frl. Wickmann), Andante und Finale aus dem Streichquartett in Amoll von J. S. Svendsen, schwedische Volkslieder (Frl. Wickmann), Clavierquintett von Schumann (HH. Prof. Gernsheim, Concertmeister Heckmann, Forberg, Müller und Grüters), „Liebeslieder" für Männerchor und Pianoforte zu vier Händen von R. Weinwurm.

**Cöthen.** Gesangvereinsconcert unter Mitwirkung der Büchner'schen Capelle aus Leipzig und der Sängerin Frl. Breidenstein aus Erfurt: Adur-Symphonie von Beethoven, „Eine Julinacht", symphonisches Gedicht für Orchester von G. Riemenschneider, „Euryanthe"-Ouverture von Weber, „Meistersinger"-Vorspiel von Wagner, Arien und Lieder.

**Dresden.** 1. Triosoirée der HH. Rollfuss, Seelmann und Bürchl: Trioserenade Op. 64 von F. Hiller, Sonate Op. 28 von Beethoven, Claviertrio Op. 102 von J. Raff.

**Düsseldorf.** 2. Kammermusik-Soirée der HH. Ratzenberger, R. Heckmann und F. Grüters aus Cöln unter Mitwirkung der HH. F. Gernsheim und Müller aus Cöln: Gmoll-Clavierquartett von Brahms, Violinsonate von Händel, Pianofortesonate in Adur von Schubert, Clavierquartett von F. Gernsheim.

**Eisenach.** Concert zum Besten des Bach-Denkmals am 2. Nov.: „Die Schöpfung" von Haydn. Solisten: Frl. Brauer aus Naumburg, HH. Engelhardt aus Meiningen und Fröhlich aus Zeitz.

**Elbing.** Am 1. Nov. zum Besten des Kirchenchors von diesem unter Mitwirkung des Hrn. F. W. Markull veranstaltetes Kirchenconcert: Orgelpräludium und zwei Sätze einer Sonate für Orgel von Markull, „Israel's Siegesgesang" von Ferd. Hiller etc.

**Halle a. S.** Concert der Vereinigten Berggesellschaft: Oxford-Symphonie von Haydn, „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini, Gesangvorträge des Frl. S. Kempner aus Leipzig, Claviervorträge der HH. Gebr. Thern (u. A. Concertstück für zwei Pianoforte von C. Thern). — Musikalische Soirée des Hassler'schen Gesangvereins am 9. Nov.: Ouverture, Chöre, Arien und Scenen aus „Orpheus" von Gluck (Orpheus: Frl. Gertrud Bussler), Clavierquartett von Schumann, Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnegesanges, übersetzt und bearbeitet von R. v. Liliencron und W. Stade: a) „An Frau Minne", gemischter Chor, b) „Vergebene Treu", Männerchor, c) „Frauenschöne", gemischter Chor.

**Leipzig.** Musikalische Feier des goldenen Ehejubiläums des sächs. Königspaares im Conservatorium der Musik am 10. Nov.: Chor („Wohl dem, der den Herrn fürchtet"), Doppelquartett („Denn er hat"), Terzett („Hebe deine Augen"), Chor („Siehe, der Hüter Israel's"), Arie („Sei stille dem Herrn") und Chor („Wer bis an das Ende beharrt") aus „Elias" von Mendelssohn. Solisten: Frl. Cl. Degener aus Braunschweig, Frl. C. Stahel aus Zürich, Frl. M. v. Knieriem aus Wenden, Frl. A. Redeker aus Bremerhaven, HH. W. Pielke aus Dessau, H. Radcliffe aus Gloucester, A. Allmann aus Bingen, G. Dima aus Kronstadt. Streichquartett von Haydn (HH. R. Sahla aus Graz, O. Biehr aus Dresden, W. Kes aus Dordrecht, N. Jimenez aus Trinidad de

Cuba). Sonate für Pianoforte und Violine von J. Huber aus Schönenwerd (HH. Huber und N. Delpy aus Aachen). — 3. Euterpeconcert: 1. Symphonie von Schumann, Jubelouverture von Weber, „Les Préludes" von Liszt, Gesangvorträge des Hrn. E. Degele aus Dresden. — 7. Gewandhausconcert: 2 Symphonie von Beethoven, Serenade für Orchester in vier Kanons von S. Jadassohn, Clavierconcert in Emoll, componirt und vorgetragen von Hrn. C. Reinecke, Gesangvorträge des Hrn. C. Hill.

**Magdeburg.** 2. Harmonieconcert: Ouverture zu „Euryanthe" von Weber, Bdur-Symphonie von Schumann, Gesangvorträge des Hrn. Hofopernsänger Behrens aus Berlin und Violinvorträge des Hrn. Hofconcertmeister Uhlrich aus Sondershausen. — 2. Concert der Loge „F. z. Gl.": Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, Cdur-Symphonie von Beethoven etc. — Tonkünstlerverein am 12. Nov.: Septette von Beethoven und Hummel etc.

**Mainz.** 1. Concert des Vereins für Litteratur und Kunst: 7. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Alfonso und Estrella" von Schubert, Gesangvorträge der Frau Fichtner-Spohr und Violinvorträge (u. A. Concert von Bruch) des Hrn. Concertmeister Heckmann aus Cöln.

**Mannheim.** Concert des Musikvereins unter Mitwirkung des grossherzogl. Hoftheaterorchesters am 9. Nov.: „Elias" von Mendelssohn.

**Merseburg.** Musikalische Abendunterhaltung des Gesangvereins am 31. Oct.: Motette von Klauer, „Loreley"-Finale von Mendelssohn, Chöre von Schubert und Mendelssohn, Gesangvorträge des Frl. Gutzschbach aus Leipzig (Arie von Mendelssohn, sowie Lieder von Schumann, Volkmann und Brahms), Claviervorträge des Hrn. Goldstein aus Leipzig.

**Meiningen.** Künstlerklause am 4. Nov.: Septett Op. 18 von Brahms, Concert für Violoncell von Svendsen.

**Nürnberg.** Concert des Männergesangvereins am 31. Oct.: Gmoll-Symphonie von Mozart, „Abendfriede" für Chor mit Orchester von F. Lachner, Concertarie von Mendelssohn (Frl. E. Port), „Rêverie" für Orchester von Metzdorff, „Römische Leichenfeier" von Gernsheim, Lieder von Rubinstein, Esser und Schweida, „Morgenhymne" (Chor mit Orchester) von A. Dietrich, „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke.

**Oldenburg.** 1. Abonnementconcert der grossherzogl. Hofcapelle: 2. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zu „Euryanthe" von Weber und zum „Wasserträger" von Cherubini, „Loreley"-Einleitung von M. Bruch, Gesangvorträge des Frl. W. Gips.

**Stuttgart.** 2 Abonnementconcert im Königsbau (zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Mitglieder der k. Hofcapelle und Hofbühne): „Eine Faust-Ouverture" von R. Wagner, Ddur-Symphonie von E. Lassen, „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel", Concertscene von Max Bruch, Fmoll-Concert von Weber etc.

**Weimar.** Am 20. Oct. Aufführung des „Messias" von Händel durch die Singakademie, den Kirchenchor und Mitglieder des Hoftheaterchors. Solisten: Frau von Milde, Frl. Dotter, HH. Borchers und v. Milde.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Frl. v. Bretfeld setzt ihre Gastvorstellungen im Opernhause noch fort. Frl. Rosenfeld vom Königsberger Stadttheater gastirte am 11. als „Agathe" mit gutem Erfolge. Frl. Mila Röder gastirte in der Friedr.-Wilhelmstadt in Offenbachiaden und erregte allgemeine Bewunderung durch ihre prachtvolle — Toilette. Von ihrem Vater wurde ihr vor ihrer Wohnung ein „Fackelständchen der Verehrer ihrer Kunst" arrangirt. Hr. A. Neumann ist von der Wiener Burg zurückgekehrt, nebst seiner Frau aufs Neue hier engagirt und mit derselben im „Pariser Leben" wieder aufgetreten. Die Blätter wollen wissen, dass in Berlin „Tristan und Isolde" bereits im Februar 1873 gegeben werden solle. Möchte es sich bewahrheiten! Bis jetzt sind im Opernhause freilich noch keinerlei Veranstaltungen dazu getroffen. — **Brünn.** Hr. Vary ist als erster Tenor an das hiesige Stadttheater engagirt worden. — **Elberfeld.** Das etwas verzögerte Gastspiel des königl. preuss. Kammersängers Hrn. Th. Wachtel hat nunmehr dieser Tage begonnen. Das Johannisberg-Theater kündigte ein Gastspiel des grossherzogl. badischen Hofopernsängers Hrn. Becker aus Mannheim an. — **Hannover.** Die mehrfach angekündigte und stets wieder abgesagte Aufführung von „Templer und Jüdin" soll nun in den nächsten Tagen zum Besten von Marschner's Tochter definitiv stattfinden. Frau Kreutzer-Barnay setzt inzwischen ihre hiesigen Gastvorstellungen mit Erfolg fort. — **Salzburg.** Für die hiesige Bühne wurde Hr. Beck (Sohn des bekannten Wiener Baritonisten) engagirt.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 9. Nov.: „Salvum fac regem" von M. Hauptmann; „Kommet herzu", Motette von E. F. Richter. Am 10. Nov.: „Herr Gott, dich loben wir" von Hasse. Paulinerkirche am 10. Nov.: Hymnus: „Herrlich ist Gott" von B. Klein. — **Dresden.** Kreuzkirche am 9. Nov.: „Salvum fac regem" von M. Hauptmann; „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret", Motette von Joseph Haydn. Am 10. Nov.: „Te Deum laudamus" von Hasse. — **Torgau.** Am 10. Nov.: „Herr, hilf deinem Volke" von E. Grell. — **Weimar.** Stadtkirche am 10. Nov.: „Singet ein neues Lied", Motette von Hessler. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 10. Nov.: Messe in B von Gottfried Preyer mit Einlagen von demselben. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 3. Nov.: Messe in Es von Führer mit Einlagen von Krall und Langhammer. Am 10. Nov.: Messe und „Ave verum" von Mozart mit Einlagen von J. S. Bach. Dominicanerkirche am 3. Nov.: Messe in C von J. L. Sturm mit Einlagen von Rotter und Randhartinger. Am 10. Nov.: 1. Messe von Horak mit Einlagen von Randhartinger und Weiss. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 3. Nov.: Messe von Seyler mit Einlagen von demselben und Krall. Am 5. Nov.: „Requiem" in Gmoll von Ferd. Schubert. Am 10. Nov.: Messe in D von R. Führer mit Einlagen von L. Weiss. Pfarrkirche zu St. Carl am 10 Nov.: Messe in C von Cherubini.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 10. November.)

**Leipzig.** Stadtth.: 5. Waffenschmied; 8. Euryanthe; 10 Zauberflöte. — **Augsburg.** Stadtth.: 3. Fra Diavolo; 8. Waffenschmied. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. u. 10. Stradella. 2. Margarethe; 3. Hugenotten; 5 Figaro's Hochzeit; 6 Feensee; 8. Fidelio; 9. Maurer. Réunionth.: 1. Troubadour. 4. Fra Diavolo; 6. u. 8. Postillon von Lonjumeau; 7. Schöne Galathea. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1. Flotte Bursche, Des Löwen Erwachen (Brandl); 2. Blaubart; 3. Schöne Helena. 4. Theeblume (Lecocq); 6. u. 7. Fleurette (Offenbach), Verlobung bei der Laterne; 8. Pariser Leben; 9. Grossherzogin von Gerolstein. 10. Des Löwen Erwachen. — **Bremen.** Stadtth.: 3 Figaro's Hochzeit; 7. Lucia von Lammermoor; 8. Romeo und Julie (Bellini); 10 Zauberflöte. — **Breslau.** Stadtth.: 3. Rigoletto; 5. u. 9. Afrikanerin; 7. Jüdin; 10. Freischütz. Lobe-Th.: 4. u. 9. Banditen (Offenbach); 7. Schöne Galathea. — **Chemnitz.** Stadth.: 8. Lucrezia Borgia; 10. Czaar und Zimmermann. — **Cöln.** Stadtth. 8. Don Juan; 10. Stumme von Portici. — **Darmstadt.** Grossherzogl. Hofth.: 10. Prophet. — **Dresden.** Königl. Hofth. 6 Armida; 8. Rienzi. — **Elberfeld.** Stadtth.: 6. Weisse Dame. Johannisberg-Th.: 6. Norma. — **Frankfurt a. M.** Stadtth. 9

Barbier von Sevilla. — **Hamburg**. Stadtth.: 3. u. 6. Robert der Teufel; 4. Freischütz; 5. Waffenschmied; 7. Schöne Galathea; 8. Margarethe; 10. Hugenotten. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 4. Weisse Dame; 6. Figaro's Hochzeit; 7. Templer und Jüdin; 10. Lustige Weiber von Windsor. — **Kiel**. Stadtth.: 8. Hugenotten. — **Magdeburg**. Stadtth: 3. Wildschütz; 8. u. 10. Rigoletto. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 6. Fidelio. — **Nürnberg**. Stadtth.: 8. Jüdin; 10. La Traviata. — **Prag**. Deutsches Landesth.: 3. Tannhäuser; 8. Margarethe. Král. zemské ceské divadlo: 3. Prodaná nevesta (Smetana); 6. Romeo a Julie (Gounod); 7. Zahradnický pes (Le chien du jardinier, von A. Grisar); 9. Princezna Trebizonská (Offenbach); 10. Hugenotti. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 3. Norma; 5. Krondiamanten. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 6. Undine; 10. Stumme von Portici. — **Wien**. K. k. Hofoperntb.: 2. Margarethe; 3. Entführung aus dem Serail; 4. Afrikanerin; 5. Favoritin; 7. Romeo und Julie (Gounod); 8. Lucrezia Borgia; 9. Tannhäuser; 10. Zauberflöte. Carl-Th.: 3., 4., 5., 6., 8. u. 9. Cannebas (Suppé) 10. Prinzessin von Trebisonde. Theater in der Wien: 7. Grossherzogin von Gerolstein; 8. Indigo (Johann Strauss); Strampfer-Th.: 8., 9. u. 10. Javotte (E. Jonas). — **Würzburg**. Stadtth.: 1. Freischütz; 7. Afrikanerin.

## Rückblick.

Im Laufe des Monats October waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 51 Vorstellungen mit 15, Mozart in 32 V. m. 4, Wagner in 28 V. m. 6, Verdi in 27 V. m. 5, Lortzing in 23 V. m. 4, Meyerbeer in 22 V. m. 4, Weber in 19 V. m. 3, Donizetti in 18 V. m. 5, Auber in 13 V. m. 7, Gounod und Halévy in je 13 V. m. je 2, Flotow und Rossini in je 11 V. m. je 2, Suppé in 10 V. m. 3, Boieldieu und Brandl in je 10 m. je 1, Beethoven in 8 V. m. 1, Adam und Lecocq in je 6 V. m. je 1, Bellini und Kreutzer in je 5 V. m. je 1, Hopp, Méhul und Nicolai in je 4 V. m. je 1, Smetana in 3 V. m. 2, Maillart in 3 V. m. 1, Cherubini und Thomas in je 2 V. m. je 2 verschiedenen Werken, Gellert, v. Holstein, Jonas und Marschner in je 2 V. mit einem Werke und Bruch, Gluck, Grisar, Herold, Hrimaly, Schubert und G. v. Zaytz je einmal vertreten.

## Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), „Sylphentanz". (Berlin, Symphonieconcert im Concerthaus.)
Brahms (J.), Sextett No. 1 für Streichinstrumente. (Meiningen, Musikabend der Künstlerklause.)
Bruch (M.), Vorspiel zu „Loreley". (Oldenburg, 1. Abonnementconcert.)
Dietrich (A.), „Morgenhymne" für Chor und Orchester. (Nürnberg, Männergesangvereinsconcert.)
Gernsheim (F.), „Römische Leichenfeier". (Ebendaselbst.)
Hiller (F.), „Israel's Siegesgesang". (Elbing, Concert zum Besten des Kirchenchors.)
— — Trioserenade Op. 64. (Dresden, 1. Triosoirée der HH. Rollfuss und Genossen.)
Jadassohn (S.), Serenade in kanonischer Form für Orchester. (Leipzig, 7. Gewandhausconcert.)
Lachner (F.), „Abendfriede" für Chor und Orchester. (Nürnberg, Männergesangvereinsconcert.)
Lassen (E.), Symphonie in D dur. (Stuttgart, 2. Abonnementconcert im Königsbau.)
Liszt (F.), „Les Préludes". (Leipzig, 3. Euterpeconcert.)
Metzdorff (R.), „Rêverie" für Orchester. (Nürnberg, Männergesangvereinsconcert.)
Raff (J.), Claviertrio Op. 102. (Dresden, 1. Triosoirée der HH. Rollfuss und Genossen.)
Reinecke (C.), „Friedensfeier" - Festouverture. (Nürnberg, Männergesangvereinsconcert.)
Riemenschneider (G.), „Eine Julinacht", symphonisches Gedicht für Orchester. (Cöthen, Gesangvereinsconcert.)
Schlottmann (R.), Ouverture zu „Romeo und Julie". (Berlin, Symphonieconcert im Concerthaus.)
Thern (C.), Concertstück für zwei Claviere. (Halle a. S., Concert der Vereinigten Berggesellschaft.)
Wagner (R.), „Eine Faust-Ouverture". (Stuttgart, 2. Abonnementconcert im Königsbau.)
— — Vorspiel zu den „Meistersingern". (Cöthen, Gesangvereinsconcert.)
Wüerst (R.), Variationen für Orchester über ein Negerlied. (Berlin, Symphonieconcert im Concerthaus.)

## Journalschau.

Echo No. 45. Berichte, Nachrichten und Notizen. — Beilage: Ein Capitel über die Einfachheit in der Musik. Von W. Wolf. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 45. Die Komische Oper in Wien. Von E. Hanslick. (Abdruck aus der „N. Fr. Pr."). — Besprechungen (Deutsche Lieder von W. Tappert und A. M. Severinus Boetius, 5 Bücher „de musica" ins Deutsche übertragen von Dr. O. Paul). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 46. Besprechung von Emil Naumann, „Nachklänge". — Berichte und Notizen.

### Musikalische Kannegiesserei.

Constitutionelle Zeitung No. 259 (ebenfalls wieder durch den Mund des Hrn. L. Samson, ehemals Levi, nach Verlauf der 1. Triosoirée der HH. Rollfuss und Genossen):

„Den Beschluss bildete ein grosses (soll heissen: langes) Trio von Joachim Raff, das, mit raffinirter Technik gearbeitet, das Gefühl nicht unterdrücken kann, dass die grosse Arbeit, die darauf verwendet ist, nur durch die noch grössere Arbeit des Anhörens überboten werden kann. Wagner und Offenbach reichen sich in brüderlicher Liebe die Hand, um das Material für die Composition herbeizutragen, und nicht ohne Heiterkeit wurde vernommen, wie der Schwan aus „Lohengrin" wiederholt und zudringlich seine Visitenkarte abgab."

Neue Freie Presse No. 2951 (in dem Hanslick'schen Artikel „Neueste R. Wagner-Litteratur"):

„Man darf wohl behaupten, dass noch niemals Autors-Eitelkeit und Verlegerspeculation sich zur Hervorbringung einer solchen bibliographischen Missgestalt vereinigt haben, wie es diese „Gesammtausgabe" der Rich. Wagner'schen Schriften ist";

weiter bei Erwähnung der Dr. Puschmann'schen Brochure:

„Die Richtigkeit der von Dr. Puschmann angeführten Thatsachen dürfte wohl Jedermann bestätigen, der Wagner'sche Werke studirt und mit ihm persönlich verkehrt hat"

u. A. m.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die Stadt Bayreuth hat Rich. Wagner das Bürgerrecht verliehen.

* Ehrensolde an lebende Componisten wurden des Weiteren zugesagt von

| | je nach dem Umfange des Werkes: | | |
|---|---|---|---|
| | *Fl.* | *Fl.* | *Fl.* |
| 10) dem Breslauer Orchesterverein mit . . . | 3–5 | 10 | 20 |
| 11) dem Vorstand des Cäcilienvereins in Frankfurt a. M. mit . . . . . . . . . . . | 5 | 10 | 20 |

* Die „Echo"-Begrüssung der unterdess von uns gelesenen, in „psychiatrischer" Beziehung zu ernstlichen Bedenken Anlass gebenden Puschmann'schen Wagner-Studie ist der Welt nicht

vorenthalten worden, sie lautet: „Was werden die Geusen in Bayreuth dazu sagen? Werden sie die ganze Auflage aufkaufen? Die Contras in der Wagner-Frage fallen jetzt hageldicht!" — Die Anschauungen des „Echo" bezeichnend ist das Prädicat „höchst ergötzlich", welches von diesem Blatt der Parodie „Hepp! Hepp! oder die Meistersinger von Nürnberg" zugesprochen wird. Die Gegner Wagner's mögen doch ja überlegen, ob es nicht geboten scheint, dem nahebevorstehenden Ableben dieses wunderbaren Blättchens durch kräftige pecuniäre Unterstützung vorzubeugen? Wir selbst haben Interesse an dem Fortbestand des „Echo", und zwar aus dem Grunde, als es, wie schon verschieden betont, neben der herrlichen Verarbeitung unserer deutschen Sprache noch das Verdienst hat, am gelungensten zu kannegiessern, resp. zu amusiren.

* In den Tagen vom 17. bis 19. December findet in Leipzig eine Delegirten-Versammlung der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger statt. Das Genossenschafts-Organ siedelt am 1. December von Leipzig nach Berlin über.

* Die letzte Sonntagsbeilage des „B. B.-C." enthält eine beachtenswerthe Beleuchtung der Wagner'schen Schrift „Ueber Schauspieler und Sänger" aus der Feder des Hrn. Dr. Herrig.

* Am 26. Dec. findet in Nottingham ein grosses Händel-Musikfest statt, bei welchem (unter Benedict's Leitung) ausschliesslich Compositionen von Händel zur Aufführung kommen werden.

* In dem dieswinterlichen Concert der Brüsseler „Gesellschaft der musikalischen Künstler" soll u. A. Wagner's Kaiser-Marsch zur Aufführung kommen.

* Hr. v. Hülsen hat nach dem „B. Fr.-Bl." noch für diese Saison eine Aufführung von Wagner's „Tristan und Isolde" auf der Berliner Hofbühne bestimmt in Aussicht genommen, und sollen die Unterhandlungen mit dem Componisten bereits eingeleitet worden sein.

* Die 1. Aufführung von Weber's „Abu Hassan" im Wiener Hofoperntheater ist jetzt für den 13. d. M. angekündigt worden.

* An Stelle des nicht wieder aufgefundenen Textes zu Lortzing's „Regina" wird nun — wie man aus Darmstadt meldet — E. Pasqué ein neues Libretto verfassen. — Die ganze Nachricht klingt etwas sonderbar.

* Bei der im December im Wiener Carl-Theater zu veranstaltenden Vorstellung zum Besten eines Schiller-Denkmals wird u. A. auch Pergolese's einactige komische Oper „Serva padrona" (unter Herbeck's Leitung) zum ersten Mal aufgeführt werden.

* Im Januar wird Verdi's „Aïda" auch im Wiener Hofoperntheater zum ersten Mal (wahrscheinlich unter des Componisten eigener Leitung) in Scene gehen.

* August Wilhelmj's gegenwärtige Kunstreise gleicht, nach allen uns zugekommenen Mittheilungen zu schliessen, einem einzigen Triumphzuge. Dass dieser Erfolg ein nur verdienter ist, brauchen wir, wie Alle, die den jungen Meister in der neuesten Zeit spielen gehört haben und in ihm den ersten unserer zeitgenössischen Geiger deutscher Abkunft erblicken, kaum hinzuzufügen. Viele Sympathien findet auch die anmuthige Reisegefährtin dieses Künstlers, die Sängerin Frl. Falkman, wie auch der bis vor Kurzem im Gefolge befindlich gewesene, neuerdings durch Hrn. G. Leitert ersetzte Pianist Hr. Heymann ein vielversprechendes Talent offenbart hat.

* Mit dem letzten seiner dieswinterlichen Quartettabende feiert Director Hellmesberger in Wien zugleich den zweihundertsten unter seiner Führung.

* Der ebenso rührige wie treffliche Concertmeister des Cölner Stadttheaters, Herr R. Heckmann, beabsichtigt dort im Laufe des nächsten Winters einige Kammermusik-Matinéen zu veranstalten, zu welchen er die gerade für diese Musikgattung ganz vorzügliche Leipziger Pianistin Fräulein M. Hertwig als Mitwirkende heranziehen wird.

**Auszeichnung.** Hrn. Musikdirector H. Thureau in Eisenach ist das Prädicat „Professor" verliehen worden.

**Gestorben.** In Regensburg verschied Ende vor. M. der Dritte der dortigen musikalischen Trias Proske, Mettenleiter, Schrems Joseph Schrems, am 5. Oct. 1815 in Warmensteinach geboren, wirkte fast die Hälfte seines der Musik gewidmeten Lebens (1839—1871) als Domcapellmeister in Regensburg. Die seine hohen Verdienste um die kirchliche Tonkunst warm anerkennende Trauerrede bei seinem Begräbniss hielt F. Witt.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

J. Brahms, „Triumphlied" für achtstimmigen Chor und Orchester (Orgel ad libitum), Op. 55.

*In Sicht:*

M. Bruch, „Odysseus", Scenen aus der „Odyssee", für Chor, Solostimmen und Orchester, Op. 41.

**Briefkasten.** 84 . . . . . Was hat Sie bewogen, unter die Musikreferenten zu gehen? Um Gottes willen aber keine briefliche Antwort auf unsere verwunderungsvolle Anfrage! — *L. L. S.* in *C.* „Unsere Lieblinge" haben nicht C. Reinecke zum Herausgeber; nur einige einführende Worte hat derselbe der Sammlung mitgegeben. Das Arrangement für Violine und Pianoforte ist hingegen von Ferd. David angefertigt worden. Zu dieser Arbeit muss allerdings eine ganz aparte Neigung nöthig gewesen sein. — *G. H.* in *B.* Für die Concertumschau bestimmte Mittheilungen in der Unvollständigkeit der Ihren haben keinen Zweck. Was betr. der mitwirkenden Solisten dem Einen recht ist, ist dem Anderen billig. Schicken Sie uns seiner Zeit die bez. gedruckten Programme ein, so werden wir das Weitere schon besorgen. Ebenso würde es wenig Interesse erregen, wenn wir schon jetzt Notiz von der in unsicherer Ferne stehenden Aufführung Ihres „Nordmännerliedes" nehmen wollten. — *F. B.* in *D.* Ihre Lösung ist die erste uns zugegangene. Die Veröffentlichung geschieht später. Ihr späterer Brief ist an Hrn. T. abgeschickt worden.

# Akademischer Wagner-Verein.

[478.] **Vorort Berlin.**

**Quartal-Generalversammlung am 6. November.**

Auszug aus dem Rechenschaftsbericht des Vorsitzenden Hrn. C. Coerper: „Von dem zweiten Blatte, welches der Verein redigirte, wurden 2600 Exemplare und später auf Verlangen noch 580 nachgedruckt. — Die Correspondenz im vergangenen Quartal (akademische Ferienzeit) belief sich auf 480 Nummern. — In Wien und Bonn bildeten sich Zweigvereine, während der Zweigverein in Prag in den dortigen allgemeinen Wagner-Verein überging und liquidirte. Der Zweigverein Göttingen sandte seinen ersten Beitrag begleitet von einer Sammlung ein. Ein Frl. Emilie Baseler schickte 12½ Gulden für Vereinszwecke ein. Die Redaction des „New-Yorker Journal" erbat sich Auskünfte über die deutschen Festspiele und erhielt solche. — Der Riedel'sche Verein in Leipzig schickte eine Zuschrift, er wird ein Concert zum Besten des Unternehmens veranstalten. — Aus Bayreuth traf eine Zuschrift mit photographischen Ansichten des Nationaltheaters ein. (Dieselben, die Haupt- und Seitenfront des Theaters darstellend, wurden den Mitgliedern vorgezeigt.) — Hofmusikalienhändler Heckel in Mannheim erklärt seinen Beitritt und stellt das Arrangement von Vorträgen in Aussicht. — Der Schriftsteller Hans v. Wolzogen sendet eine litterarische Arbeit (eine wissenschaftliche Abhandlung über „Tannhäuser") ein. — Ebenso schickte der Vorsitzende des Akademischen Wagner-Vereins in Göttingen Hr. Rich. v. Hagen eine sehr umfangreiche wissenschaftliche Abhandlung über „Lohengrin" ein. Beide Arbeiten werden in der nächsten Vereinspublication Aufnahme finden. — Aus Riga traf die Meldung von der Bildung einer kleinen Section des Vereins dort selbst ein. — Die während der Ferienzeit unterbrochenen Musikabende werden wieder aufgenommen, und haben die HH. Carl Schäffer und Dr. Carl Fuchs das Arrangement derselben übernommen. Der erste Musikabend findet bereits nächsten Montag den 11. Nov. im Königsgarten statt. Da der Vorstand statutenmässig zurücktrat, wurde zur Neuwahl geschritten und wurde Hr. C. Coerper zum ersten, Hr. Assmann zum zweiten Vorsitzenden, ferner in den Vorstand noch die HH. Wolf, Böttcher, Nolte gewählt. — In die Statutencommission wurden die HH. Schäffer, Assmann, Böttcher gewählt.

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Hierzu eine Beilage von **C. F. Peters** in Leipzig.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 22. November 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

**Organ für Musiker und Musikfreunde.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

**E. W. Fritzsch.**

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 48.



## Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.**

(Fortsetzung.)

Fasst man den Symphoniesatz als einen psychologischen Process und sucht sich die Bedeutung der im Seitensatz beginnenden neuen Entwickelungsphase innerhalb dieses Processes klar zu machen, so stellt sich diese letztere als eine Wendung des Subjects nach innen dar, sofern nämlich die Verselbständigung des Abbildes innerhalb des Wesens der Persönlichkeit sich vollzieht (welche eben mit ihrem Abbild eine Einheit bildet), die Persönlichkeit sich in sich objectivirt. Man kann aber ebensogut in dem Uebergang zum Seitensatze eine Wendung des Subjects nach aussen erkennen, sofern man den Nachdruck auf die vollzogene Verselbständigung, die Objectivirung des Abbildes legt, welches sich dem Subject innerhalb seines Wesens als etwas Aeusseres gegenüberstellt. Die Beziehungen „innen“ und „aussen“ haben also für das Wesen der Welt nur eine relative Bedeutung, sie haben nur statt innerhalb dieses Wesens, in dem Verhältniss der Persönlichkeit zu ihrem Abbilde, welche beide Factoren aber eine Einheit bilden, über welche hinaus es nichts gibt, zu dem sie in Beziehung stehen könnte, weil sie eben das Wesen der Welt erschöpft. — Im ersten Thema, in welchem die beiden Factoren in unmittelbarer Einheit sich befinden, stellen sich diese Beziehungen der Persönlichkeit noch implicirt dar. In entsprechender Weise unterscheidet der Mensch in seinem Kindheitszustand weder sich als Subject noch die Aussenwelt als Object mit Bewusstsein, weil sich das Wesen der Welt unmittelbar in ihm spiegelt; durch einen schöpferischen Act der Urpersönlichkeit erscheint der in diesem Stadium noch latente Dualismus der Beziehung von dem Momente an explicirt, sobald der Mensch aus dem Kindheitsalter heraustritt. — Für den Menschen, der als Individuum mit der ihn umgebenden Aussenwelt zwar selbst nur ein Abbild der Gottheit, als solches aber zugleich der Lebensform der Gottheit theilhaftig ist, bildet eben darum die Aussenwelt nicht minder einen Theil seines Wesens, wie für die Gottheit das Abbild ihrer selbst, die Erscheinungswelt, den Menschen mit einbegriffen. Denn die Aussenwelt existirt nur für sein Selbstbewusstsein, wennschon ihr eine nicht minder apriorische Bedeutung zukommt, als diesem, insofern eben das Selbstbewusstsein etwas „Anderes“ voraussetzt, im Unterschied von welchem es sich seiner selbst als dem „Einen“ bewusst ist. Das Selbstbewusstsein ist aber das Primäre, an sich Voraussetzungslose, unmittelbar Gegebene, welchem die Aussenwelt als ein Secundäres (wenn auch, wie gesagt, nicht minder Wesenhaftes) gegenübersteht. In diesem Sinn ist für den Menschen, als das Ebenbild des Wesens der Welt, die Aussenwelt ebenso etwas Inneres, wie etwas Aeusseres. Denn so lange er sich in normaler Einheit, in Uebereinstimmung mit der Aussenwelt befindet, bildet sie, obschon als Bedingung seiner auf Selbstentäusserung in einem Object gerichteten Thätigkeit

ihm gegenständlich gegenüberstehend, doch auch wieder die nothwendige Ergänzung, das Complement seines Wesens. Nur soweit sich die Aussenwelt selbstsüchtig von dem (mit dem Wesen der Welt sich eins wissenden) Subject abgewendet hat und die Lebensharmonie gestört ist, empfindet das Subject die Aussenwelt ebenso als etwas schlechthin Aeusseres, weil dem Wesen der Welt Fremdes, wie als etwas aufdringlich Gegenwärtiges, die innerste Empfindung Afficirendes; während andererseits die den Zusammenhang mit dem Subject festhaltende, aber durch die Verquickung mit der abgefallenen Aussenwelt in der vollen, freien Aussenbethätigung seiner Lebenseinheit mit dem Subject gehemmte Abbild des Subjects ebenso als etwas abnorm Inneres, d. h. nicht in voller Wirklichkeit Objectivirtes, blos in der Idee mit dem Subject sich eins Wissendes, rein Geistiges, wie als etwas Fernes, weil eben als Abbild nicht voll Verwirklichtes, nicht unmittelbar Gegenwärtiges sich darstellt. — Wer sich in die neunte Symphonie tiefer eingelebt hat, dem wird die zuletzt bezeichnete Doppeldeutigkeit des Eindrucks aller der Stellen, an welchen die Holzbläser „obligat" auftreten, nicht entgangen sein: im Vergleich zu der Behandlung der Holzbläsergruppe in den früheren symphonischen Werken gemahnen hier ihre Aeusserungen die Empfindung ebenso wie etwas unmittelbar Gegenwärtiges, dem Geiste unmittelbar Nahetretendes, wie als etwas Fernes; am deutlichsten erhalten wir diesen Eindruck bei der schon einmal angeführten Stelle ungefähr in der Mitte des Seitensatzes, bei dem auf das *ff* des ganzen Orchesters folgenden isolirten Auftreten der Holzbläser (Takt 104), sowie in der Es dur-Episode im Adagio.

Wir wenden uns nun zur näheren Betrachtung des Seitensatzes zurück. Die zum eigentlichen (mit der B dur-Vorzeichnung beginnenden) zweiten Thema überleitenden (auf die Dominante von B dur basirten) sechs Takte der Holzbläser stehen hinsichtlich ihres Ausdrucksinhaltes zwischen diesem und den vorangehenden 4 Takten gewissermaassen in der Mitte. Einerseits der Abschluss der in diesen letzten Takten sich vollziehenden Wendung, des sich in sich selbst zurückziehenden Widerstandsmuthes, im Elemente der passiven Seite des Selbstbewusstseins — eine wehmüthig klagende allgemeine Reflexion —, vermitteln sie zugleich die im eigentlichen Seitensatz beginnenden concreteren, selbständigen Aeusserungen dieser passiven Seite des Selbstbewusstseins. Bei einem Gesammtüberblick über den ganzen Seitensatz gewahren wir folgenden Gang des psychologischen Processes. Das sehnsüchtige Streben nach Einheit stellt sich als ein erfolgloses dar (Takt 80—95). Das unwiderlegliche Bewusstwerden dieser Situation in der Innerlichkeit lässt den Schmerz hierüber in heftigem Ungestüm sich äussern (*ff* des ganzen Orchesters); auf diesem dramatischen Höhepunct der Stimmungsentwickelung erfolgt nun ein Rückschlag, der das Selbstbewusstsein in sein tiefstes Innere zurückwirft. Die jetzt allein vergönnte blos passive Anschauung der Einheit in der Phantasie, wie zauberhaft sie auch das Subject anmuthet, kann demselben, welches volle Verwirklichung, vollen Genuss der Einheit will, keine Befriedigung gewähren, sie ist doch nur ein Lächeln unter Thränen; das phantasmagorische Bild zerrinnt, und es folgt nun ein Zustand eines öden, hoffnungslosen Brütens, einer Apathie, die kaum die Kraft und den Muth zur Klage hat; nur ganz im dunkelsten Hintergrund (Pauken) pulsirt das active Element (T. 120); aber diese finstere Oede gebiert aus sich einen desto furchtbareren Verzweiflungsausbruch, der die Sehnsucht zu höchstem leidenschaftlichen Ringen steigert (T. 138), dann in tief ausholenden Seufzern sich wieder mehr und mehr beschwichtigt (T. 146) und endlich die Persönlichkeit in der voll-bewussten schmerzlichen Erkenntniss der Lage zugleich die Kraft zum Widerstande wiederfinden lässt (T. 150).

(Fortsetzung folgt.)

---

## Kritik.

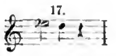
**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Blos auf die Durchsicht der Partitur hin müssen wir leider unserer Ansicht Ausdruck geben, dass hier die Musik (wenigstens der ersten Hälfte) weit hinter der Dichtung zurückbleibt. Das liegt vorzüglich an den starr einförmig festgehaltenen Elementen: Takt, Rhythmus und selbst Tempo, wenn auch dieses durch das in der zweiten Hälfte vorgeschriebene „Alla breve" etwas modificirt wird. Dann macht sich gerade in dieser Scene die typische Sechzehntelbewegung nahezu schablonenhaft breit.

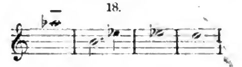
Im Uebrigen ist die musikalische Entwickelung der Scene folgende: Das Charakteristische des in Beispiel 13 wiedergegebenen Maysuna-Motivs besteht in dem Secundenintervall:

17.



Das Motiv tritt im Orchester etwas anders als in der Singstimme, nämlich hier gleich anfangs so auf:

18.



In der ersten Hälfte der Scene wechselt das Motiv in der letztangegebenen Fassung (No. 18) mit dem obligaten Sechszehnteltremolo, während im Bass eine

diatonisch aufsteigende Figur (Intervall des Dreiklangs) wohl Maysuna's Ringen nach Freiheit vom Leide ausdrücken soll.

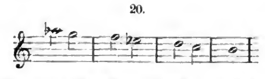
Die zweite Hälfte der Scene (vom „Alla breve" an) beruht gänzlich auf jenen Secunden, die wir in Beispiel 17 angeführt, dieselben aber jetzt als ganze Noten auf volle Takte vertheilt. Das Motivchen wird um einen Schritt in die Tiefe, d. i. eine Note, erweitert zum Entsagungs-Motiv:

19.



daraus wird

20.



und endlich (nach längerem Ringen — Sechszehntel-tremolo und aufsteigender Dreiklang):

21.




(Wir geben blos die erste Violinstimme, da sie hier allein entscheidet.)

Wieder ist es der höchst einfache Schritt der Erhöhung um einen halben Ton, welcher den Durchbruch, die Entscheidung vermittelt. Einen besonderen Reichthum an Ausdrucksmitteln hat der Componist, wie wir sehen, nicht. In der vorigen Scene hat er ganz auf die nämliche Weise Abdul besänftigen, wie hier Maysuna zum Siegesjubel durchdringen lassen. An und für sich ist übrigens dieser Durchbruch ganz richtig gedacht; wie von selbst, d. i. vollkommen natürlich, stellt sich bei a) das ganze Maysuna-Motiv (Beispiel 18), jetzt in das strahlende Dur versetzt, ein. Schliesslich beachte man noch die prononcirt Wagner'sche Wendung in den drei letzten Takten (b).

Da Maysuna in der vollen Hingebung an den feindlichen Sieger ihr Ziel zu erreichen hofft, so ist es nur ganz psychologisch richtig, wenn sich an das letzte Notenbeispiel (21) folgende Entwickelung anreiht:

22.




In den ersten drei Takten haben wir Asaad's Helden-Thema, wie sich dasselbe bereits aus dem Asaad gegebenen Grundmotiv

23.

entwickelt hat (oder vielmehr erst entwickeln wird), damit vereinigt sich bei a) das Maysuna-Motiv, wie es sich bereits in Beispiel 21 herausgestaltet hat. Im Orchester einfach (bekannte, stets wirksame Modulation: C dur, D moll, F dur, C dur, A moll, G dur, C dur; volle Accorde in gleichmässigen Vierteln), in der Singstimme schwungvoll das Maysuna-Motiv auf den Schild hebend, geht die Scene zu Ende, deren zweite Hälfte bei richtiger und feuriger Interpretation jedenfalls von Wirkung.

Die nun folgende 5. Scene ist mit grosser Hingebung componirt und enthält manchen feinen Zug,

zeigt aber gerade vom symphonischen Standpuncte aus die Schwäche der Grundmotive. Maysuna und Maja treten viel zu wenig gegensätzlich einander gegenüber.

Maja ist mit ihrem hier zu breiter Plastik erwachsenen Liebes-Motiv im Vortheil, es regiert, sinnvoll entwickelt, die Scene. Erst am Schlusse gewinnt Maysuna die Oberhand, hauptsächlich durch glänzendere Führung des Orchesters, welches, wie in der früheren Scene, den — diesmal noch energischeren und helleren — Durchbruch des Helden-Themas vermittelt. Der Orgelpunct am Schlusse (Alles ruhend auf dem fortwährenden Wirbel der Pauken, die Melodie erst in den — getheilten — Flöten und Oboen, dann in den Clarinetten und Fagotten) ist nicht besonders originell, aber von echt symphonischer, man kann sagen: Beethoven'scher Wirkung. Sehr geschickt wird zuletzt das Liebes-Motiv Maja's eingeflochten, in das Alles mündet: der stürmische Abgang Maysuna's und das Alleinbleiben der nun gänzlich ihrem Schmerze überlassenen Maja konnte in Tönen nicht sinnvoller illustrirt werden.

Diese ganze Scene ist sorgfältiger instrumentirt, als die meisten übrigen, sie enthält diesfalls sogar einige ganz hübsche Effecte, die freilich auf Wagner zurückzuführen, z. B. die hochliegenden getheilten Geigen S. 57 und 58 der Partitur.

Ganz unter dem Einflusse Wagner's, aber sehr edel ist die anschliessende Soloscene Maja's — die sechste des Dramas — componirt. Wir glauben fast durchweg Elsa oder Elisabeth zu hören. Im Orchester das Liebes- und Maja's Grundmotiv, meist aber frei musikalische Zwischensätze; die streng symphonische Entwickelung in allen Details eines dramatischen Werkes festzuhalten, erweist sich in Wahrheit als ein Utopien.

Auch hier erfolgt zuletzt (freilich nicht stürmisch, sondern sanft und gelinde) ein Durchbruch, wie in der grossen Soloscene (4.) Maysuna's, seltsamer Weise beinahe auf dieselben Noten, was der Tondichter wohl kaum ursprünglich beabsichtigte; die zu wenig plastisch-contrastirenden Grundmotive haben ihn eben dahin geführt. Uebrigens ist der Ausdruck hier ein gänzlich verschiedener von dem dortigen: das Maja-Motiv wird

24.

zum mild beschwichtigenden Trostes- oder Hoffnungs-Motiv, dessen einfache Innigkeit an manchen Instrumentalgesang Beethoven's (z. B. den Anfang seines Clavierconcertes in G dur, erster Abschluss des Hauptthemas) erinnert.

Ausserdem ist der „Durchbruch" in Scene 4 und 5 ganz anders instrumentirt, als die ganze Scene 6. — In der letzteren ist die Instrumentalbegleitung von Anfang bis Ende dem Streichquartett allein überlassen. In Scene 4 dagegen wird das Helden-Thema von den Holzbläsern, in Scene 5 vom ganzen Orchester (mit Ausnahme des Blechs) eingeführt.

Scene 7 gehört ganz dem Fürsten. In der Composition ist sie eine der verständlichsten und einheitlichsten des Dramas. Wie das Thema bereits sehr glücklich erfunden ist, so ist die Durchführung hier äusserst gelungen. Die ganze Scene beherrscht dieses Thema, es ist weit und sinnvoll entwickelt. Gewisse Stellen erinnern zwar mehr als nöthig an König Marke aus „Tristan und Isolde" (z. B. S. 74 und 75 der Partitur); da aber bereits in der Dichtung der Wagner'sche und der Lohmann'sche Herrscher ähnlich gezeichnet sind, werden wir in der Stimmung nicht geradezu verletzt.

Die Stimmung der siebenten Scene, welche wieder von den bereits bekannten Traueraccorden der Krieger abgeschlossen wird, klingt auch in den Anfang der folgenden achten Scene (Monolog Maysuna's) hinüber, mit ihr das Fürsten-Motiv und der Klagegesang des Volkes.

Allmählich nur weiss sich Maysuna wieder in die ihr angeborene Stimmung zu versetzen, dann aber geht auf ein Mal — wieder durch die Erhöhung um einen halben Ton — das Motiv des Klagegesanges in das Maysuna-Motiv über, wie letzteres uns schon in Beispiel 21 (mit a bezeichnet) begegnet:




bei *) erfolgt der entscheidende Durchbruch, natürlich wieder in der Oboe, welche in dem letzten Notenbeispiel allein die Melodie führt; Clarinette, Fagott

und Horn geben Harmonie und Rhythmus an, Streichquartett schweigt, erst bei Wiederholung des Maysuna-Motivs wird die Oboe von der Flöte abgelöst. —

„Hinweg!" ruft Maysuna, alle ihre Pulse schlagen dem ruhmgekrönten Sieger, dem Helden Asaad entgegen, demgemäss muss der Tondichter hier Asaad's Motiv einflechten. Dies geschieht auch, wie wir im letzten Takte des letzten Notenbeispiels sehen. Dieses *d, g, a, h* ist nichts als das lebhaft rhythmisirte nach G dur versetzte Asaad-Motiv (Beispiel 23), das sich dann freilich gleich wieder zu Maysuna's Motiv zurück nach C wendet.

Alles Weitere (bis zur Vorbereitung der nächsten Scene) ist nun glanzvolle Ausführung (abwechselnd) des Asaad- und des Maysuna-Motivs (welche beide zusammen — Beispiel 22 — das breite prächtige Helden-Thema geben) über dem durch Violoncelle, Bässe und Pauken festgehaltenen Orgelpuncte *g*; die Motive ganz plastisch und wirksam in den Violinen und Holzbläsern (Flöte, Clar.) einander gegenübergestellt.

Das Orchester ist hier vortrefflich geführt, doch findet man von eigentlicher Polyphonie (die hier in sinnvollster Weise zu geben Wagner gewiss nicht versäumt hätte) nur einzelne schüchterne Ansätze (z. B. S. 84 und 86 der Partitur: das entwickelte ♮- und das reine Maysuna-Motiv, ersteres in den ersten, letzteres in den zweiten Geigen), während im Ganzen reine Homophonie (und in Folge deren oft Monotonie) herrscht.

Im Abschluss der 8. Scene, d. i. der Musik, die das Auftreten Asaad's und seiner Kriegerschaaren begleitet, hat Huber offenbar Etwas vorgeschwebt wie das Erscheinen Lohengrin's mit dem Schwan, doch hat die Copie das Original nicht entfernt erreicht, wir finden sie sogar (obgleich ihr ein gewisser Effect nicht abzusprechen) nach dem schönen Aufschwunge des Vorhergehenden etwas steif und gezwungen.

Der Componist schildert die harte, eiserne Soldatennatur der Mannen Asaad's durch öftere Verwendung des übermässigen Dreiklanges. Im Orchester wird das Helden-Thema und zwar zum ersten Mal pompös von den Posaunen intonirt; der Chor geht in seinem Preis der Grösse Asaad's in die Melodie des Helden-Themas über, der bekräftigende Abschluss desselben (Rhythmus: [Notenzeichen]) wird zum ersten Male, seit das Werk begonnen, von allen Instrumenten in vollster Schallstärke gebracht.*) (Auch hier wieder offenbar Anklang an das erste Erscheinen Lohengrin's.) Eigenthümlich dürftig und farblos erscheinen auf diese Orchesterpracht hinauf die ersten Worte Asaad's, auf sein Grundmotiv (in dessen Urgestalt: Beispiel 23) gesungen, während bei Concipirung der Instrumentalbegleitung der Componist wohl ein wenig an den ersten Dialog Tristan-Brangäne gedacht haben mag.

*) Huber's bisheriger hypersparsamer Gebrauch des Blechs hatte also hauptsächlich den Grund, sich den brillanten Schlusseffect nicht entgehen zu lassen.

Maysuna antwortet ausdrucksvoll, aber etwas gequält (das zu Grunde liegende Fürsten- und Maysuna-Motiv treten nicht recht klar hervor); — Asaad hebt die Knieende auf (hierzu

26.




im Orchester) und antwortet dann auf sein Grundmotiv, während in den Violinen eine neue Begleitungsfigur aus der Vereinigung des verkürzten Asaad- und Maysuna-Motivs gebildet wird:

27.




Sieben Takte später tritt ein neues Motiv ein, das aber eigentlich gleichfalls aus dem Maysuna-Motiv entwickelt ist und schon früher in dem letzten Monolog Maysuna's (S. 85 der Partitur) embryonisch vorkam.

Hier stellt es sich folgendermaassen dar:

28.



Das neue Motiv wird im Verlaufe der Ansprache Asaad's ausgeführt, macht dann aber dem kräftig intonirten, diesmal milder („mein Geist will nun am schönen Ziel verweilen und Ruhe finden nach der langen Fahrt") ausklingenden Helden-Thema Platz.

Gleich darauf wird aus dem Asaad- (Grund-) Motiv und dem Quartensprung (*), wie der Accentnirung (**) aus dem abgeleiteten Maysuna-Motiv (Beispiel 28) ganz zufällig Folgendes:




Ein Capitalfang für Reminiscenzen-Jäger von echtem Schrot und Korn! Damit die betreffenden Nimrode nicht lange im Nebel herumtappen, können wir ihnen schon den Gefallen thun und als Fundort des edlen Wildes die schottischen — Hebriden-Inseln verrathen.

Unter fortwährender Ausführung des Asaad-Motivs, den Eingangsjubelchor der Krieger zurückbringend, in welchen jetzt Maysuna und Asaad selbst freudig einstimmen, unter Posaunen- und Trompetenschall das Helden-Thema auf den Schild hebend und es breit ausklingen lassend, schliesst in stolzer Steigerung der erste Act. — —

Nachdem der Leser jetzt von der symphonischen Entwickelungsmanier und überhaupt von der Compositionsweise des Tondichters ein genugsam deutliches Bild gewonnen haben dürfte, können wir uns in der Besprechung der zwei folgenden Acte auf die Hervorhebung des Auffallendsten und Bemerkenswerthesten beschränken.

(Fortsetzung folgt.)

---

**A. W. Dreszer.** Vier Charakterstücke für das Pianoforte, Op 7 $22\frac{1}{2}$ Sgr.

— — Zwei Phantasiestücke nach Schiller, Op. 10. $17\frac{1}{2}$ Ngr., Beides bei Fr. Hofmeister, Leipzig.

**N. Ravnkilde.** Fünf Clavierstücke. 20 Ngr. Leipzig, E. W. Fritzsch.

**Eugen Grüel.** Sonate Op. 4, Amoll. 1 Thlr. Dresden, F. W. Arnold.

**Edvard Grieg.** Concert für Clavier und Orchester in Amoll, Op. 16. Leipzig, E. W. Fritzsch.

(Fortsetzung.)

Die oben genannten Clavierstücke von Dreszer haben wir wegen der Neuheit der musikalischen Darstellungsweise in diese Reihe aufgenommen: der Componist hat durchgehends das Princip der thematischen Improvisation (höherer Art) und der unendlichen Melodie angenommen, bei welcher sich die italienisch bequeme Phrasirung von selbst verbietet, und zwar ist diese Melodie, wie es bei Clavierstücken uns natürlich und von Vortheil dünkt, von wesentlich instrumentalem Charakter. Diese Darstellungsweise und die Anwendung echten Claviersatzes, also eines solchen, der sich aller Vortheile des Instrumentes zu bedienen weiss, ohne die Bedingungen der Handlichkeit des vom Spieler Geforderten zu vergessen, setzen den musikalischen Gehalt der Stücke überall in das vortheilhafteste Licht, obschon dieser Gehalt durch Originalität nicht gerade hervorragt, sondern das eine Mal sich an R. Wagner anschliesst, das andere Mal dem von Raff, auch von Kullak, in dem „Spinnerlied" (des Opus 7) sogar — einige rhythmische Eigenheiten ausgenommen — dem vom lieben alten Moscheles, und nicht in seinen besten Stunden, bereits Gegebenen nichts besonders Neues an die Seite zu setzen hat. (Dabei sei bemerkt, dass andere Werke von Dreszer uns noch nicht bekannt geworden sind — es mag also sein, dass er für Stücke von diesen kleinen Dimensionen sich beschieden hat, nicht mehr als dieses zu geben: die überall ersichtliche spielende Beherrschung des Materials lässt vermuthen, dass der Verfasser grössere Dimensionen ebensowohl zu beherrschen vermag, in denen er vielleicht mehr sich selber gibt.) Es sind besonders die zwei Phantasiestücke „nach Schiller", in denen die Erfindung sich an die Wagnerische Weise anschliesst, — ich sage absichtlich nicht: anlehnt, denn es ist ebensowenig zu bedauern wie zu verwundern, wenn Jemand, der einen neugebahnten Weg beschreitet, dabei zunächst noch unter dem Einfluss Dessen steht, der diesen Weg zugänglich gemacht hat.

So gewiss, wie die Natur der Sache es war, welche wiederum unseren grossen Pfadfinder leitete, wird es mit der Zeit sich ereignen, dass die künstlerischen Individualitäten unabhängiger ihr Eigenes in dieser Weise aussprechen, und von Wagner immer mehr nur gelernt haben werden, als sie ihm nachahmen, welches Beides sich unseres Bedünkens in vorliegenden Stücken noch so ziemlich die Wage hält. (Um so unermesslicher wird freilich dereinst das Verdienst sein, diesen Weg endlich freigelegt zu haben.)

Ueberall finden wir bei Dreszer aber Fluss, Stimmung, Schwung, Innigkeit der Sprache.

Der Autor hat uns zugleich unterrichtet, woher er die dichterische Anregung zu seinen Stücken genommen. Auch ohnedies wäre in dem ersten derselben die schöne Besonderheit zu loben, dass der (unverkennbare) Ausdruck sanfter Klage ohne das conventionelle Moll erreicht ist. Auf die Bezeichnung „Melancolie" käme man indessen wohl nicht, seitdem Beethoven und unter den Dichtern der Einzige, der ihn und Musik überhaupt innig verstanden hat, Lenau, uns gelehrt haben, was Melancolie ist. Mit dem phantastisch-medicinalen Schwulst aus der Feder unseres weiland Feldchirurgus v. Schiller, mit dem „Jüngling, der belohnet wimmert", hat das Clavierstück glücklicherweise nichts zu thun, die zarte Stimmung der Strophe:

„Lächelst du der Reize Harmonie? —
Und ich weine über sie"

ist es allenfalls, die sich darin widerspiegelt. Für das zweite Stück käme man indessen allerdings von selbst auf das Wort „Entzückung", wenn man das darin Ausgesprochene mit einem Worte bezeichnen sollte: Alles sehnt und drängt sich da, vor Wonne

„über diese Welt zu flüchten",

und wiederum besser als in dem Gedicht, wird der Hörer von weiser Steigerung der Wirkungen fortgerissen. Hier ist es zu sehen, was ohne das Schema der für so unentbehrlich gehaltenen „Liedform" zu erreichen ist: dem Stücke fehlt es keineswegs an Uebersichtlichkeit, aber sie wird eben durch allmähliches Anwachsen der (übrigens an sich schon erregten) Leidenschaft bis zur höchsten Energie, ein darauf folgendes wieder-Herabsinken von diesem Höhepunct (entsprechend dem temporär-nothwendigen Nachlassen der Gemüthskraft), dann ein wieder-sich-Aufschwingen, jedoch zu nicht ganz der nämlichen Höhe, endlich ein Nach- und Auspulsiren der Erregung, also durch rein musikalisch-psychologische, nicht durch die Mittel architekturaler Symmetrie in der Disposition erreicht, und ohne dass irgend die herrschenden Themen aufgegeben würden, und die Einheit des Ausdruckes, oder besser: des Eindruckes irgendwo gebrochen wäre.

Von den vier Charakterstücken will uns das erste „Im Walde" das anziehendste scheinen; es beginnt mit einer eigenartig zwölftaktig unzerreissbaren Periode, wie der melodische Faden erkennen lässt:




(zwölftaktig, weil die Fermate nicht anders, als im Werthe von drei Takten verstanden werden kann, auch vom Autor am Ende der zweiten, entsprechenden Periode so interpretirt wird). Soll es „Im Walde" sein, so ist es lichtgrüner Birkenwald, und sommerlich lustreicher, übermüthig heller Sang und Klang darin. Dann wird es stiller, die älteren Stämme wiegen sich träumerisch im Winde, ernstere Gedanken treten heran, die erste Weise klingt nur noch wie aus der Erinnerung herüber, die Lust verweht, der Tag und mit ihm unsere Erregungen schlafen ein. Mit seiner rhythmischen Mannichfaltigkeit und der anmuthvollen Freiheit der Geberden rechnen wir das Stück zu dem Besten seiner Art. — In dem zweiten Stücke „Fremde Weise" fehlt es nicht an Spuren der Verlegenheit, der melodische Fluss scheint hie und da nur künstlich unterhalten. Am wenigsten vermag natürlich die Ueberschrift „Fremde Weise" dies zu motiviren; die Kritik hat es nur mit dem Stücke an sich zu thun.

Es ist wohl an der Zeit, gegen das Ueberschriftenwesen wieder einmal eine Warnung einzulegen. Es kann immerhin den „Kindern" unserer Componisten durch Taufen vor der Geburt, die dann eben keine sehr glückliche zu werden pflegt, schaden. Als Schumann, romantisch seligen Angedenkens, zuerst damit kam, hat die Kritik (damals noch nicht ganz so despectabel, wie heute zumeist) ziemlich heftig dagegen protestirt: uns scheint sie nicht eben im Unrecht damit gewesen zu sein: schaden können die Ueberschriften in jedem Falle mehr, als sie nützen können. Wahr ist daran nur das empfundene Bedürfniss, die Musik und ihren Genuss irgendwie an eine dramatische Vorstellung (durch oberflächliche Angabe einer Situation, einer Scenerie, einer Gemüthslage) anzuknüpfen: diesem genügt die Ueberschrift, und kann damit am ehesten noch dem Spieler für seine Auffassung und Wiedergabe nützen. Der Hörer aber, dem man sie auf dem Programm oder mündlich gibt, kann dadurch, statt orientirt, viel eher zu subjectiven Anticipationen des Inhaltes verleitet werden, die ihm die Unbefangenheit für die Aufnahme des Dargebotenen gerade benehmen, da er unter Umständen (sicher z. B. wenn man ihm jene „Melancolie" so vorführt) etwas ganz Anderes erwartet hat, in Folge dessen er das wirklich Gegebene dann auch nicht empfängt. Oder man thut ihm dadurch Unrecht, dass man, ihn durch eine befremdende Ueberschrift den Gallimathias der Darstellung verdeckend, die in ihm erregte Spannung dazu benutzt, ihm die Unwahrheit des Ausdruckes als etwas ganz besonders Originelles erscheinen zu machen. Nachgerade aber hat die langjährige Mode das offenbar Unlogische der Methode soweit verdeckt, dass auch die Componisten gelegentlich ihrerseits auf den entsprechenden Irrweg gerathen, und sich die Unbefangenheit der Production durch die vorgefasste Tendenz stören. Am ehesten sinnvoll und zutreffend gerathen die Ueberschriften noch, und sind demnach am unverfänglichsten, wo sie blos eine Scenerie, und zumeist wo sie weiter Nichts

bedeuten, als dass irgend ein empirischer Takt, wie von Wellen (in Bach oder Fluss oder See), vom (bekannten) Mühlrad oder dem Spinnrad u. s. f. künstlerisch verwerthet — gewisse Aristoteliker würden vielleicht sagen: nachgeahmt wird. Die Ueberschrift hat dann die reale Bedeutung, dass der Takt und in ihm ein typischer Rhythmus der herrschende oder vorherrschende Factor des beabsichtigten Eindruckes ist. Dabei mögen die Takterscheinungen, die nicht direct in der Natur, sondern an menschlichen Vorrichtungen beobachtet sind, für den Künstler die minder leicht ergibigen sein: wenigstens gibt es nicht viel Spinnradlieder, wie Boieldieu es seine „arme Margarethe", wie Wagner es seine Senta und ihre Umgebung singen lässt. Das von Dreszer vorliegende ist etudenhaft gerathen und klingt, wie bereits angedeutet, ein wenig antiquarisch.

Die „Tändelei" (No. 3, Des dur, „leicht, neckisch") ist am meisten der Liedform nahe geblieben, doch ist Theil *B* bequem die Fortsetzung von *A*, dessen Wiederkehr darnach durch eine hübsche Cadenz, wie das Clavier sie dem modernen Spieler leicht hergibt, vermittelt ist; an die Stelle der zweiten Periode von *A* tritt aber bereits der Ausklangsvers, der in wohlthuender Art einen gewissen gutherzigen Ernst als den edleren Hintergrund der Tändelei zu erkennen gibt. — Schwierigkeitsbarometer: L. Koehler, Stufe IV—V u. VI, bestens empfohlen für den Unterricht, als warme, liebenswürdige Musik. Für öffentliche Programme zu kleineren Zwischennummern geeignet. Den Componisten laden wir ein: auf Wiedersehen!

N. Ravnkilde, Fünf Clavierstücke. Wie mit diesem Titel, so ist auch im Einzelnen hier auf jede „Ueberschrift" Verzicht geleistet. Eine Opuszahl ist — wohl aus Bescheidenheit — nicht angegeben. Als eine Folge der Jugendlichkeit des in den Stücken niedergelegten Strebens kann es erscheinen, dass der Bruch mit dem Formalismus nicht überall mit gleichem Glück vollzogen, überhaupt auch der Kampf mit der alten Gewohnheit zu spüren ist. Der Charakter volksthümlicher Ursprünglichkeit rechtfertigt bei einem der Stücke (No. 5) übrigens die Einfachheit der Anordnung: nachdem ein mehr liedartiger und ein mehr tanzartiger Theil aufgetreten sind und letzterer mit einem anmuthig wirkenden Arpeggio abgeschlossen ist, wiederholt die Phrasenfolge sich mit geringen Varianten, im zweiten Theil jedoch entschädigt dagegen die erfrischend ungewöhnliche und wohlmotivirte Wendung in andere Tonart (D dur gegen Cis dur vorher). Darauf folgt ein Epilog von gleicher Dimension, der den Kreis des Ganzen mit liedmässigem Doppelschluss vollendet. Dieses Stückes halber hätte der Titel allenfalls lauten können: „Vier Clavierstücke und eines"; denn es ist nicht nur die Perle der ganzen Sammlung (ohne dass wir den anderen Stücken, besonders No. 1, damit zu nahe treten wollten), sondern auch in seinem ganzen Wesen von den anderen verschieden. Sind diese mehr Kunstmusik („Tonkunst") und zeigt der Autor in ihnen mehr, was er gelernt hat, so zeigt er hier, in seiner Nationaltracht erscheinend, was er vermag. Die ganze heimliche Lieblichkeit und der uns andere Europäer so märchenhaft bedünkende stille Ernst des nordischen Volksliedes ruht auf diesem Stücklein; es ist gleichsam Urnaturmusik, ohne strenge Tonalität, Tanz und Lied noch in naivster Ungetrenntheit (nicht neben einander, sondern beide Charaktere in Einem gemischt) und — wenn man will — von „Melodie", wenigstens sicher von italienisch leiernder Vocalmelodie keine Spur: alles Recitation (nicht zu verwechseln mit „Recitativ") und alles Geberde — woher käme sonst die sechstaktige ($^3/_4$-Takt-)Periode des zweiten Theils mit ihrem anmuthigen Bilderwechsel? Im Anfang hören wir den bedächtigen Grossvater erzählen, die blauäugigen Mädchen nicken dazu und tauschen verstehende Blicke, dann flechten sie ihren Reigen, und die Nordlandsharfe rauscht darein — es sind nur zwei Seiten Musik, aber für die Betrachtung der Melodie und der Naturmusik ein wahrhaft lehrreiches Exempel. Hat der Autor den ersten Theil (bei dem zweiten ist es von vornherein weniger wahrscheinlich) aus dem Volksliederschatz unmittelbar entlehnt, oder hat er nur als selbst sich Glied des Volkes fühlend aus dem Geiste desselben geschöpft? Beiläufig lässt sich an dem ersten Theil auch vergegenwärtigen, wie aus Volksliedern Choräle entstanden: dieses aus dem $^3/_4$- in den würdigen *alla breve*-Takt übersetzt, und ihm seine Spielgeberde benommen, was freilich, wie überall, nicht zu seinem Vortheil geschieht, gäbe etwa folgende „Choralmelodie":



— mit unserem Tappert wird man die ursprünglichen Rhythmen, wie dieser in seinen nicht „altdeutschen", sondern wirklich „alten deutschen" Liedern, alsbald aus der unbeholfenen Notation wieder errathen.

(Fortsetzung folgt.)

## Tagesgeschichte.

### Berichte.

**Leipzig.** Wenn wir uns den Verlauf des 7. Gewandhausconcertes vergegenwärtigen, so gedenken wir zunächst des hohen Genusses, welchen uns die prächtige Vorführung der 2. Symphonie von Beethoven und die Gesangsdarbietungen des Hrn. Carl Hill aus Schwerin bereitet haben; weiter erinnern wir uns des wohlgelungenen Formenspieles, welches uns in einer Manuscript-„Serenade für Orchester in vier Kanons" von S. Jadassohn entgegentrat. Ohne Verlangen nach einer gelegentlichen Wiederbegegnung hat uns hingegen das neue, vom Componisten mit meisterlicher Bravour vorgeführte Clavierconcert in Emoll von C. Reinecke gelassen. Einer kanonischen Serenade leiht man, zumal wenn sie so gewandt und flüssig gemacht ist, wie die des Hrn. Jadassohn, schon einmal das Ohr. Man weiss im Voraus, dass es sich nur um eine Künstelei, nicht um die eigentliche Kunst selbst, handelt. Rührt die Arbeit, wie in diesem Fall, von einem Conservatoriumsprofessor her, so begreift man ausserdem auch noch ihre Entstehung und glaubt, wenns verlangt wird, sogar an die Nothwendigkeit der in ber. Serenade ins Treffen geführten mannichfachen Orchesterinstrumente. Dieses relative Lob fällt aber bei einer Composition von der Gattung der neuesten Reinecke'schen ganz weg. Wir wollen nach dem Vorgange Beethoven's und anderer Meister in einem Clavierconcert mit Orchester keine blosse Spielerei mit leeren Formen, keine Herabwürdigung der Principalstimme zum Nachplärren des schon tausendmal Gesagten und zur Fingergymnastik. Und zu so ernstem Bedenken gibt das betr. Opus des Hrn. Reinecke genugsame Anregung. Man wolle uns durch Namhaftmachung irgend eines Motivs oder Themas dieses Werkes, welches das Epitheton „schwächlich" nicht verdiene — von Originalität in der Erfindung ganz zu schweigen —, man wolle uns durch Nachweis, dass die üppig schiessende Passage mehr als blosse Fingerübung bedeute, der Ungerechtigkeit überführen. So lange dies nicht geschieht, ersehen wir in diesem Concert recht auffällig das Resultat der nimmer müden Productivität eines Componisten, der die letzten Trümpfe des ihm verliehenen, von Haus aus nicht mächtigen Schöpfertalentes bereits früher ausgespielt zu haben scheint. Hr. Reinecke selbst wird, so lange er anerkennende Stimmen in der Presse und eifrige Abnehmer seiner Manuscripte unter den Verlegern noch findet, dieses traurige Factum nicht einräumen wollen und unbeirrt weiter componiren. Nach unserer Meinung würde er der zeitgenössischen Musikproduction mehr nützen, wenn er statt dessen in seiner Stellung im Gewandhausconcertinstitut lieber Anwalt für mitlebende, an diesem Orte weniger gewürdigte Autoren, wie Brahms, Gernsheim etc., der verpönten Namen Wagner, Liszt, Berlioz gar nicht zu gedenken, werden wollte. An Aufgaben für seine pianistische Thätigkeit würde es ihm auch hierbei (wir erinnern hier nur an das Concert von Brahms) nicht fehlen. — Mit unbedingter Anerkennung müssen wir von den Gesangsleistungen des Hrn. C. Hill sprechen. Seine Wahl war auf das Arioso „Ihr schönen Sterne" aus „Kain" von M. Zenger und den vollständigen Heine-Schumann'schen Cyklus „Dichterliebe" gefallen und im Hinblick auf den Novacharakter der einen und die Seltenheit der Gesammtvorführung der zweiten Composition sehr zu billigen. Mit den herrlichen, von Hrn. Reinecke unnachahmlich am Clavier begleiteten Schumann'schen Liedern ersang sich Hr. Hill einen Erfolg, den wir vollständig unterschreiben. So lange es noch Sänger von der Art des Hrn. Hill gibt, ist an einen Verfall der Gesangskunst nicht recht zu denken. In ihm finden wir einen wahren Priester seiner Kunst, bei dem sich Wollen und Können vollständig decken. Als eine Meisterleistung voller Innigkeit und Keuschheit wird uns seine Interpretation dieses alle Saiten der menschlichen Brust in Schwingung versetzenden Schumann'schen Cyklus in dankbarer Erinnerung bleiben. Diese in musikalischer wie psychologischer Beziehung gleich seltene Leistung rangirt den trefflichen Sänger unter die Besten seiner Collegen. — Von der im Ganzen trefflichen, wenn auch hier und da die Nichtmitwirkung unseres erkrankten energischen 1. Concertmeisters merken lassenden Execution der Beethoven'schen Dur-Symphonie sprachen wir oben.

— —.

**Leipzig.** Das 3. Concert des Euterpe-Institutes am 12. Nov. nahm durch seine Eröffnungsnummer, Weber's Jubelouverture, ebenfalls Act von dem Jubelfest in Dresden. Nach der gelungenen Ausführung dieses Werkes zu schliessen, meinten die Musiker es ehrlich mit dieser Gabe. Ihre Festfreude übertrug sich zündend auf das Publicum. Eine in ihrer Gesammtwirkung musterhafte Wiedergabe erfuhr auch das nächstfolgende Orchesterstück des Abends, Schumann's Bdur-Symphonie. Man hört dieses köstliche, jugend-strotzende Werk im Gewandhaus sicherlich in virtuoserer Reproduction; ob oft in gleich warm beseelter, Begeisterung sprühender und erweckender Weise, wollen wir dahingestellt sein lassen. Ehre hier vor Allem dem trefflichen Leiter, der, wie es überall sein müsste, seine Leute für ihre Aufgabe wirklich erglühen macht. Die weitere und letzte Orchesterleistung in diesem Concert geschah auf Grund der Liszt'schen symphonischen Dichtung „Les Préludes" und war, wie uns dünkte, ebenfalls aller Anerkennung werth. Leider hatte man vergessen, dem Programm die betreffende Dichtung beizudrucken, und somit Manchem das bessere Verständniss dieser Composition erschwert. Wir bedauern dies im Interesse des Werkes selbst, sowie Derer, die sich alten Theorien noch nicht auf Leben und Tod verschrieben haben. — Zu erwähnen bleibt uns die solistische Ausstattung dieses Concertes durch Hrn. Hofopernsänger Degele aus Dresden. Derselbe trug die Händel'sche Arie „Ihr grünen Aun" mit vorausgehendem Recitativ und Lieder von F. Schubert („Der Wanderer", „Erstarrung") und F. Liszt („Es muss ein Wunderbares sein"), letzteres als gewünschte Zugabe, vor. Hr. Degele würde ein über jedes Lob und jeden Tadel erhabener Gesangskünstler sein, wenn er seinem auf einem brillanten Stimmmaterial basirenden, seelisch belebten Vortrag ein sich zuweilen recht aufdringlich zeigendes unschönes Portamento, das mehr einem distonirenden Ueberziehen gleicht, benehmen wollte. Die wahrhaft hervorragenden Sänger sind zu jeder Zeit selten gewesen. Wir wünschen aufrichtig, Hrn. Degele bei einer späteren Wiederkehr als solchen anerkennen zu dürfen. — —.

**München,** 10. Nov. In vergangener Woche brachte sich unser Harfenkünstler Hr. Tombo durch sein im grossen Odeonsaale gegebenes Concert in ehrendste Erinnerung: sowohl seine Sololeistungen, als auch sein Zusammenspiel mit Hrn. Hofmusiker Hornisten Strauss errangen den lebhaftesten Beifall. Frl. Ottiker trug Lieder von Franz und Schumann mit anspruchsloser, fast schüchterner Innigkeit vor und wurde von einem jungen Pianisten aus Breslau, Hrn. Schmeidler, welcher auch Werke von Chopin und Rheinberger spielte, sehr verständig begleitet. Die HH. Venzl (Violinist), Müller (Violoncell) und Hofsänger Fischer machten das gut gewählte Programm durch ihre Vorträge noch reichhaltiger. — Das erste Abonnementconcert der Musikalischen Akademie brachte leider nicht, wie man erwartet hatte, das Oratorium „Judas Maccabäus" von Händel; Hindernisse eigenthümlicher Art scheinen dasselbe vor Weihnachten unmöglich zu machen, obgleich es unter Wüllner's Leitung schon nahezu studirt war. Das Programm wurde mit Schumann's „Manfred"-Ouverture nicht auf hinreissende Art eröffnet. Schon bei den ersten Takten schien die Nemesis einige Blasröhren mit *mould of the clay* (Byron's „Manfred") bedeckt zu haben; wenigstens waren die Einsätze dann und wann recht irdisch. Frl. Meysenheim, das aufgehende Gestirn am Primadonnenhimmel, sang die Arie „Parto" aus „Titus" nicht nur technisch ganz vollendet, sondern mit wahrhaft seltenem dramatischen Feuer. Die Vielseitigkeit ihres Talentes gab sich ferner im sinnigen Vortrag eines Haydn'schen „Pastorale" und in der leidenschaftlichen Auffassung des Beethoven'schen Liedes „Neue Liebe, neues Leben" kund. Sie wurde mit stürmischem Applaus empfangen und entlassen. Dieser jungen Sängerin darf ohne Bedenken eine höchst bedeutende Carrière prophezeit werden, da sie jetzt schon die Technik des Gesanges ganz in ihrer Gewalt hat und ihr herrliches Auffassungstalent durch tiefes Denken unterstützt. Auch findet sich selten bei solch brillanter Coloratur eine so wahre Seelentiefe.

Gratuliren wir unserer Intendanz, diese Perle entdeckt zu haben. So günstig der Eindruck war, den Hr. Herrmann Scholtz durch sein eigenes, selbst vorgetragenes Clavierconcert erzielte, so wenig gut war er vom Orchester begleitet. Hält man es nicht der Mühe werth, das Werk eines jungen Componisten in geeigneter Weise zu unterstützen, so soll man dasselbe einfach nicht in das Programm aufnehmen; jedenfalls ist mit solcher Durchführung die dem Componisten erwiesene Ehre zweifelhaft. Trotzdem wurde Hr. Scholtz durch wiederholten Hervorruf ausgezeichnet. Den zweiten Theil des Concertes bildete Beethoven's Symphonie in A. — Mehrere Mitglieder des Hoforchesters brachten jüngst das schöne Unternehmen in Ausführung, zur finanziellen Aufbesserung des Tonkünstler-Unterstützungsvereins ein Concert im grossen Museumssaale zu arrangiren. Die HH. Hofmusiker Venzl, Lehner, Hieber und Werner spielten zu Anfang Beethoven's B dur-Quatuor und am Schlusse Mozart's köstliches Divertimentoseptett. Frl. Meysenheim wiederholte die jüngst vorgetragenen Lieder von Haydn und Beethoven und sang zwei selten gehörte Lieder von Schubert zu höchster Befriedigung. Ausserdem spielten HH. Tombo und Flötist Tillmetz ein Duo von Spohr, bei welcher Composition die Harfe etwas stiefmütterlich behandelt ist. Und nun eine Frage. Wenn bei einer derartigen Soirée nicht nur Fabrikant, sondern auch Niederlagsgeschäft eines Flügels bezeichnet werden, auf welchem man nur ein paar Lieder begleitet, erfordert da nicht auch die Gerechtigkeit, dass man die Fabrikanten und Commissionsgeschäfte der Violinen, Harfen, Hörner, Flöten, Violoncelle etc. anzeigt? — Die letzte That des Hoftheaters ist die Wiederaufnahme von Meyerbeer's „Afrikanerin", deren Direction gleich der Mehrzahl der grossen Opern dem tüchtigen Stabe des neuen Dirigenten Hofcapellmeister Levi zufiel. „Das Volk strömt hin in Massen." M.

## Concertumschau.

**Augsburg.** Concert zur Feier des 25. Todestages von Mendelssohn mit Compositionen dieses Autors: 3. Symphonie, Psalm 95, Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine", Trauermarsch in E moll etc.

**Bayreuth.** Concert des Concertmeisters Hrn. F. Fleischhauer aus Meiningen am 4. Nov.: G dur-Sonate Op. 30 von Beethoven, Violinsoli: Concert von Mendelssohn, Cavatine von Raff und Polonaise von Laub, Lieder von Lindblad, W. Tappert u. A.

**Berlin.** Symphonieconcerte des Musikdirectors Hrn. Wüerst am 13. und 16. Nov.: Symphonien in B dur von Beethoven und in B dur von Schumann, Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven und zu „Hamlet" von Gade, Scherzo aus der „Sommernachtstraum"-Musik von Mendelssohn, Intermezzo für Streichinstrumente von Wüerst, Entr'act aus „Lohengrin" von Wagner, Türkischer Marsch von Beethoven und „Kamarinskaja" von Glinka. — 2. Populäres Concert für Kammermusik (gegeben von HH. Gebrüder Schröder und Otto Schmidt) am 15. Nov.: Clavierquartett in G moll von Mozart, Cismoll-Etude (aus Op. 25) von Chopin (für Streichquartett (!) arrangirt von H. Schröder), vier Stücke aus den „Reisebildern" (für Clavier und Violoncell) von Fr. Kiel, Streichquartett in Esdur (Op. 74) von Beethoven. — Quartettsoirée der HH. Joachim, de Ahna, Rappoldi und Müller am 21. Nov.: Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven.

**Bern.** 2. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: H moll-Symphoniefragmente von Schubert, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Hegar-Volkart aus Zürich (Arie von Mozart und Lieder von Schubert), Violinvorträge des Hrn. F. Hegar aus Zürich (Concert von F. Hegar und Adagio von Spohr).

**Breslau.** 4. Versammlung des Tonkünstlervereins: Clavierquartett in A dur von Brahms, Romanze für Violine mit Pianoforte von L. Damrosch, Streichquintett in G moll von Mozart. — Concerte der Lüstner'schen Capelle am 1. und 8. Nov.: 2. Symphonie von Beethoven, E moll-Suite von F. Lachner, Ouverturen zu „Anakreon" von Cherubini, „Faust" von Spohr und „Genovefa" von Schumann, 2. Ungarische Rhapsodie von Liszt-Müller, Notturno von J. Zellner.

**Brüssel.** 1. Concert der Association des artistes musiciens: Esdur-Symphonie von Gounod, Ouverture zu „Figaro's Hochzeit" von Mozart, Kaiser-Marsch von Wagner etc.

**Crefeld.** Am 14. Nov. Aufführung des „Paulus" von Mendelssohn durch die Concertgesellschaft. Solisten: Frl. M. Sartorius aus Cöln, HH. J. Wolff von ebendaher und Ad. Schulze aus Berlin.

**Dresden.** Musikaufführung am 13. Nov. zur goldenen Hochzeitfeier des s. Königspaares veranstaltet von der Dreyssig'schen Singakademie mit „Te deum" von Kiel und „Athalia" von Mendelssohn. — Tonkünstlerverein: Claviertrio Op. 12 von Rubinstein, Clavierquartett in E dur von Paul Pabst, Quartett pastorale für zwei Oboen, englisches Horn und Fagott von G. Lange.

**Düsseldorf.** Musikalische Abendunterhaltung des Gesangvereins „Oratorium": „Requiem aeternam" von Cherubini, Psalm 23 von Schubert, „Der traurige Jäger", „Gute Nacht" (Chöre für gemischte Stimmen) und „Zigeunerleben" von Schumann, Lieder von P. Cornelius („Nachts", „Ein Ton") und R. Stöckhardt („Die verschwiegene Nachtigall"), gesungen von Frl. J. Daberkow, Pianofortevorträge des Hrn. Th. Ratzenberger (Stücke von Wagner-Liszt, Schumann und Weber). — 1. Concert des Musikvereins: Waldsymphonie von Raff, „Der Sturm" von Haydn, C dur-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. Assmann, Violinvorträge des Hrn. Bargheer aus Detmold.

**Frankfurt a. M.** 3. Museumsconcert unter Mitwirkung der Frau Joachim und des Hrn. Barth aus Berlin: 4. Symphonie von Schumann, „Loreley"-Vorspiel von Bruch, 2. Act aus „Orpheus" von Gluck, Rhapsodie (Fragment aus Goethe's „Harzreise") von Brahms, Esdur-Clavierconcert von Beethoven.

**Königsberg.** Concert des Hrn. A. Wilhelmj am 12. Nov.: Violinsoli von Beethoven (Concert), Wagner-Wilhelmj (Romanze), Ernst, Chopin-Wilhelmj (Nocturno) und Bach (Air), Claviervorträge des Hrn. G. Leitert (Sonate Op. 57 von Beethoven, „Faust"-Phantasie von Liszt etc.), Gesangvorträge des Frl. Falkman.

**Leipzig.** 2. Kammermusik im Gewandhaus: G dur-Quartett von Haydn, Sonate für Violine, Viola und bezifferten Bass von Leclair-David, Sonate für Pianoforte und Violoncell von J. Röntgen, Streichquintett von Beethoven. (1. Violine spielte nicht, wie dieses Programm wohl vermuthen lassen könnte, Hr. David, sondern Hr. Röntgen.) — Concert des Gesangvereins Ossian am 16. Nov.: Claviertrio in B dur von Rubinstein (HH. J., N. und M. Jimenez), Kanons für drei Frauenstimmen von Reinecke, „Die Wasserfee" und „Lockung" für gemischten Chor und Pianoforte von J. Rheinberger, 6 Lieder aus dem Schottischen Liederkreis von Beethoven, „Der König von Thule" von Schumann, Terzett aus der „Pilgerfahrt nach dem gelobten Lande" von E. Kretzschmar, Gesang-, Clavier- und Violoncellsoli. (Der Ossian, von jeher bestrebt, der musikalischen Production der Gegenwart gerecht zu werden, ist auch mit vorstehendem Programm wiederum in gleichem Sinne vorgegangen. Zu constatiren ist, dass die Leistungen des Vereins selbst in den letzten Jahren ganz bedeutend an Güte gewonnen haben, trotzdem dass jetzt lange nicht mehr das Geschrei in den Local- und anderen Blättern von ihnen erhoben wird, wie früher nach Aufführungen unter Direction des Hrn. Dr. Zopff. Das Verdienst, den Verein leistungsfähiger gemacht zu haben, gebührt neben dem jetzigen Dirigenten Hrn. Tottmann ganz besonders auch dessen Vorgänger Hrn. Volkland', der mit kräftiger Hand die bessere, ruhmvollere Periode schaffte. — 2. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: Lustspiel-Ouverture von O. Bolck, Concertino für Posaune von G. Scharschmidt (Hr. Grosskunz), 6. Suite von Lachner, zwei Orchesteridyllen von H. Zopff, „Tasso" von Liszt. — 63. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins zum Gedächtniss F. Mendelssohn's mit Werken desselben: „Loreley"-Finale, „Ruy Blas"-Ouverture, Hochzeitsmarsch, Lieder für gemischten und für Männerchor. — Am 22. Nov. Concert des Riedel'schen Vereins: „Gottes Zeit", Cantate von Bach, Requiem

von Mozart. Soloquartett: Frl. Mahlknecht, Frau Wüerst aus Berlin, HH. Rebling und Ress.

**Magdeburg.** Concert des Katharinenkirchen-Gesangvereins am 18. Nov.: „Die Schöpfung" von Haydn. — 3. Harmonieconcert am 20. Nov.: Ddur-Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „König Manfred" von Reinecke, Gesangvorträge des Frl. Marianne Brandt aus Berlin, Violoncellvorträge des Hrn. Grützmacher aus Dresden. — Concert des Kirchengesangvereins am 24. Nov.: Requiem von Lachner.

**Mainz.** 1. Vereinsconcert der Liedertafel: Ouverture No. 2 zu „Leonore" von Beethoven, „Der Triumph der Liebe" für Solo, Chor und Orchester von H. Zopff, „Schön Ellen" von M. Bruch, Gesangvortrag des Frl. M. Budischowsky, Claviervortrag des Hrn. Buths (Concertstück von Liszt).

**Meiningen.** Künstlerklause: Suite in Kanonform für Streichorchester von Grimm, Phantasiestück Op. 58 in F dur von Raff, Octett von Gade, „Deutsche Reigen" von Kiel.

**Mühlhausen.** Concert des Allgemeinen Musikvereins am 12. Nov.: Ddur-Symphonie von Haydn, „Roland's Schwanenlied", Ballade für Basssolo und Chor mit Clavier und Horn von L. Meinardus, „Loreley" für Soli, Chor und Orchester von F. Hiller.

**München.** Wohlthätigkeitsconcert für Kammermusik am 9. Nov., veranstaltet von den HH. J. Venzl, Ch. Lehner, C. Hieber und J. Werner mit Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Spohr. (Sehr classisch!)

**Nürnberg.** Concert des Privatmusikvereins am 2. Nov. unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Ottiker aus München und des Violinisten Concertmeister F. Fleischhauer aus Meiningen: Esdur-Symphonie von Mozart, „Euryanthe"-Ouverture von Weber, Violinsoli von M. Bruch (Concert), Rubinstein (Romanze) und Laub, Arie von Benda (aus „Romeo und Julie"), Lieder von Schubert und Mendelssohn.

**Paris.** Concert populaire von Pasdeloup: 3. Symphonie von Schumann, „L'Arlésienne" von Bizet, Fragmente aus Beethoven's Septett etc.

**St. Petersburg.** 1. und 2. Quartettsoirée der Russischen Musikgesellschaft: Streichquartette von Haydn (Gmoll), Schumann (Amoll), Rubinstein (Cmoll) und Beethoven (Es dur Op 74), Bdur-Claviertrio von Beethoven, Adur-Clavierquartett von J. Brahms.

**Quedlinburg.** Concert zur Einweihung des neuen Theater-, Concert- und Gesellschaftshauses unter Leitung des Hrn Schröder am 6. Nov.: Ouverture Op. 124 und Chorphantasie Op. 80 von Beethoven, „Die Flucht der heiligen Familie" von M. Bruch, „Euryanthe"-Ouverture von Weber, Clavier- und Gesangvorträge des Frl. Breidenstein aus Erfurt. Ein uns vorliegender Bericht spricht diesem Concert einen guten Gesammtverlauf nach.

**Rotterdam.** 1. Concert der Gesellschaft „De Voorzorg": 2. Symphonie von Beethoven, Dmoll-Symphonie von A. Dietrich, Ouverture von Haan.

**Torgau.** Von Dr. Taubert geleitete Aufführung in der Stadtkirche am 2. Nov. mit Werken von Bach, Beethoven („Busslied"), Grell (Motette), Hauptmann (Motette), Bott (Adagio religioso für Violine), Mendelssohn und Gebhardi (Präludium und Fuge).

**Wien.** 1. Gesellschaftsconcert: „Dettinger Te deum" von Händel, Concertarie mit obligatem Clavier und Orchester von Mozart, Cdur-Duo von Schubert-Joachim.

**Zittau.** Kirchenmusik nach historischen Gesichtspuncten aufgeführt am 31. Oct. in der Johanniskirche durch den Gymnasialchor: Cmoll-Phantasie für Orgel von J. Schneider, Vocalwerke von Palestrina (2 Motetten), A. Lotti („Vere languores"), N. Jomelli („Lux aeterna"), R. Kreser („Kundlich gross"), M. Altenburg („Geliebter Freund"), C. Ph. Em. Bach („Auferstehn"), A. Tottmann („Ostergesang"), J. Rietz („Birg mich unter deinen Flügeln"), M. Hauptmann („Ave Maria") und Mendelssohn („Jauchzet dem Herrn").

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Frl. v. Bogdani beschloss ihr Gastspiel als Rosine im „Barbier". Ihre achtbare Coloraturfertigkeit konnte den flachen, reizlosen Klang der kleinen, seelenlosen Stimme nicht vergessen machen. Im Victoria-Theater gastirt seit Kurzem der „elfjährige Tenorist" Mr. Avrain, in dem Feenstück „Die weisse Katze" ein paar Chansons einlegend. Man darf gespannt sein, ob der junge Monsieur nach seiner Mutation ein Sopran oder ein Alt werden wird. Frl. Sophie Stehle wird in Kurzem hier zu einem sechs Rollen umfassenden Gastspiel an der hiesigen k. Oper erwartet. — **Dresden.** Frl. Bosse's hiesige Gastvorstellungen nehmen ihren stetigen Fortgang. — **Graz.** Gegenwärtig gastirt hier die Pollini'sche Operntruppe. — **Hannover.** Auch während der letztverflossenen Woche trat hier Frau Kreutzer-Barnay mit Erfolg auf. — **St. Petersburg.** Frl. Mila Röder ist für die nächste Wintersaison an das hiesige deutsche kaiserliche Hoftheater engagirt worden. — **Stuttgart.** Die HH. Nachbaur und Dr. Pockh von den Hofopern zu München resp. Darmstadt werden nächster Tage hier im „Lohengrin" gastiren, Ersterer in der Titelrolle, Letzterer als König Heinrich. — **Wien.** Frl. Minnie Hauck hat die ihr von der Hofopernintendanz angebotene Contracterneuerung zurückgewiesen; die Sängerin will sich dem neuen Wiener Opernunternehmen widmen. Der frühere k. sächs. Hofopernsänger Hr. Scaria ist — der „Didaskalia" zufolge — mit einem Honorar von 18000 fl. auf 10 Monate an die hiesige Hofoper engagirt worden.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 16. Nov.: „Jauchzet dem Herrn", achtstimmige Motette von J. G. Schicht. Nicolaikirche am 17. Nov.: „Ewig erschalle mein Lob dem Herrn" von Mozart. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 3. Nov.: „Zeuch mich, o Vater, zu dem Sohne" von H. Giehne; „Ehre sei Gott in dem höchsten Thron" von M. Prätorius. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 10. Nov.: „Unserm Gott allein die Ehre", Männerchor a capella von E. Tauwitz. Am 17. Nov.: „Lobsinget dem Herrn", Chor mit Baritonsolo von J. Rietz. St. Jacobikirche am 10. Nov.: „Lobsinget dem Herrn", Chor mit Baritonsolo von J. Rietz. Am 17. Nov. „Unserm Gott allein die Ehre", Männerchor a capella von E. Tauwitz. — **Dresden.** Kreuzkirche am 16. Nov.: Orgelfuge in Ddur von C. Ph. Bach; „Leite mich in deiner Wahrheit", Motette von J. Otto; Choralvorspiel „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" von Joh. Schneider; „Vater unser", Motette von Fesca. Neustadtkirche am 17. Nov.: „Domine, salvum fac regem" von J. Concone. — **Weimar.** Stadtkirche am 17. Nov.: „Pater noster" von Meyerbeer. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 15. Nov.: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von J. Herbeck und Kaiser Leopold. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 13. Nov.: Requiem von Mozart. Am 15. Nov.: Messe von Eder mit Einlagen von L. Weiss und Stradella. Dominicanerkirche am 15. Nov.: Festmesse von Czasskowsky mit Einlagen von Weiss und Proch. Italienische Nationalkirche am 15. Nov.: Festmesse in G von W. Massek mit Einlagen von Krall und Stegmeyer. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 15. Nov.: Solomesse in C von Kreutzer mit Einlagen von demselben und C. Fischer. Pfarrkirche in der Alservorstadt am 15. Nov.: Messe von Mercadante mit Einlagen von Eder. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 15. Nov.: Messe in C von J. Haydn mit Einlagen von Weiss, Diabelli und Döcker. Pfarrkirche zu Rossau am 15. Nov.: Messe in G von Franz Schubert mit Einlagen von J. Haydn und Finks. Pfarrkirche zu Meidling am 15. Nov.: Nelson-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Huhn und Rotter.

## Opernübersicht.

(Vom 11. bis 16. November.)

**Leipzig.** Stadtth.: 13. Fidelio; 15. Lustige Weiber von Windsor. — **Augsburg.** Stadtth.: 10. Figaro's Hochzeit; 12. Othello. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 11. Freischütz; 12. Medea; 13. Prophet; 14. Barbier von Sevilla; 16. Robert der Teufel. Réunionth.: 13. Freischütz; 15. Barbier von Sevilla. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 12., 14 und 16. Des Löwen Erwachen (Brandl); 13. Pariser Leben; 15. Orpheus in der Unterwelt. — **Bremen.** Stadtth.: 12. Glöckchen des Eremiten. — **Breslau.** Stadtth.: 12. Fidelio; 13. Freischütz; 15. Afrikanerin. Lobe-Th.: 12. Perichole; 14. Grossherzogin von Gerolstein; 16. Blaubart. — **Chemnitz.** Stadtth.: 13. u. 15. Lohengrin. — **Cöln.** Stadtth: 15. Regimentstochter. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 14. Fidelio; 16. Tannhäuser. — **Frankfurt a/M.** Stadtth.: 12. Prophet; 15. Oberon. — **Hamburg.** Stadtth.: 12. Alessandro Stradella; 13. Troubadour; 14. Meistersinger; 15. Martha. — **Hannover.** Königl. Hofth: 13. Euryanthe; 15. Margarethe. — **Kiel.** Stadtth.: 11. Hugenotten. — **Magdeburg.** Stadtth.: 13 Hugenotten; 15 Wildschütz. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 13. Schwarzer Domino. — **Nürnberg.** Stadtth.: 14. Freischütz. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 13. Robert der Teufel; 16. Templer und Jüdin. Král. zemske ceské divadlo: 12. La Traviata; 14. Zahradnicky pes (Le chien du jardinier, von A. Grisar). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 13. Postillon von Lonjumeau. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 12. Troubadour; 13. Mignon; 15. Prophet; 16. Abu Hassan (Weber), Der häusliche Krieg (Schubert). Carl-Th.: 12. Pariser Leben. Theater an der Wien: 11. Banditen; 13. Schöne Galathea; 15. Indigo; 16. Der Silberbecher (Vasseur). Strampfer-Th.: 11., 12., 13., 14., 15. u. 16. Javotte (E. Jonas). — **Würzburg.** Stadtth.: 10. Don Juan; 14. Wildschütz.

## Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Clavierquartett in G moll. (Düsseldorf, 2. Kammermusiksoirée der HH. Ratzenberger und Genossen.)
— — Clavierquartett in A dur. (Breslau, Versammlung des Tonkünstlervereins.)
— — Rhapsodie für Altsolo, Frauenchor und Orchester. (Frankfurt a. M., 3. Museumsconcert.)
— — Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester. (Ebendaselbst.)
Bruch (M.), Violinconcert. (Nürnberg, Concert des Privatmusikvereins.)
Dietrich (A.), Symphonie in D moll. (Rotterdam, 1. Concert der Gesellschaft „De Voorzorg".)
Gade (N. W.), „Hamlet"-Ouverture. (Berlin, Symphonieconcert im Concerthaus.)
— — Octett für Streichinstrumente. (Meiningen, Künstlerklause.)
Gernsheim (F.), Clavierquartett. (Düsseldorf, 2. Kammermusiksoirée der HH. Ratzenberger und Genossen.)
Gounod (Ch.), Symphonie in Es dur. (Brüssel, Concert der Association des artistes musiciens.)
Grimm (J. O.), Suite in Kanonform für Streichorchester. (Meiningen, Künstlerklause.)
Hegar (F.), Concert für Violine und Orchester. (Bern, 2. Abonnementconcert der Musikgesellschaft.)
Hiller (F.), „Loreley" für Soli, Chor und Orchester. (Mühlhausen, Concert des Allgemeinen Musikvereins.)
Kiel (F.), „Te deum". (Dresden, Aufführung der Dreyssig'schen Singakademie.)
Lachner (F.), Suite in E moll. (Breslau, Concert der Lüstner'schen Capelle.)
— — Suite No. 6. (Dresden, 1. Symphonieconcert der k. Capelle. Leipzig, 2. Abonnementconcert der Büchner'schen Capelle.)
Lange (G.), Quartett pastorale für Blasinstrumente. (Dresden, Versammlung des Tonkünstlervereins.)
Meinardus (L.), „Roland's Schwanenlied" für Bassolo und Chor mit Clavier und Chor. (Mühlhausen, Concert des Allgemeinen Musikvereins.)
Pabst (P.), Clavierquartett in E dur. (Dresden, Versammlung des Tonkünstlervereins.)
Raff (J.), Waldsymphonie. (Düsseldorf, 1. Museumsconcert.)
Reinecke (C.), Clavierconcert in E moll. (Leipzig, 7. Gewandhausconcert.)
— — „Manfred"-Ouverture. (Magdeburg, 3. Harmonieconcert.)
Rheinberger (J.), „Die Wasserfee" und „Lockung" für gemischten Chor und Pianoforte. (Leipzig, Concert des Ossian.)
Röntgen (J.), Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Leipzig, 2. Kammermusik im Gewandhaus.)
Rubinstein (A.), Claviertrio Op. 12. (Dresden, Versammlung des Tonkünstlervereins.)
— — Claviertrio in B dur. (Leipzig, Concert des Ossian.)
Svendsen (J. S.), 2 Streichquartettsätze. (Cöln, 5. Liedertafel des Cölner Sängerbundes.)
Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Brüssel, Concert der Association des artistes musiciens.)
Wüerst (R.), Intermezzo für Streichorchester. (Berlin, Symphonieconcert im Concerthaus.)
Zellner (J.), Notturno für Orchester. (Breslau, Concert der Lüstner'schen Capelle.)
Zopff (H.), „Der Triumph der Liebe". (Mainz, 1. Vereinsconcert der Liedertafel.)
— — Zwei Orchester-Idyllen. (Leipzig, 2. Abonnementconcert der Büchner'schen Capelle.)

## Journalschau.

Echo No. 46. Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechungen („Nachklänge" von E. Naumann und Kinder-Clavierschule von Ed. Rohde). — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 46. Was ist Musik? Eine Beantwortung von Vielen durch R. Musiol. — Besprechung von R. Wuerst, Serenade Op. 55. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 47. Besprechung von J. Rheinberger, Requiem Op. 60. — Berichte und Notizen. — Zur Einführung jüngerer Kräfte (H. Hofmann). — Kritischer Anzeiger.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In München hat sich unter lebhafter Betheiligung der meisten dortigen Musiker von Bedeutung ein Tonkünstlerverein gebildet, der sich die Pflege neuer und selten zu hörender alter Musik zur Hauptaufgabe gestellt hat.

* In Bern hat sich der gewiss seltene, darum aber erst recht erfreuliche Fall ereignet, dass auf eine Abmahnung eines dortigen Theaterreferenten der Director der Berner Bühne, Hr. C. Freund, öffentlich, wenn auch seinen Entschluss der Beurtheilung des Publicums überlassend, erklärt, fortan jedwede Aufführung Offenbach'scher Producte auf seiner Bühne unterlassen zu wollen. Möchte die Presse in allen ähnlichen Fällen gleiche Beachtung finden.

* Im „B. Fr.-Bl." fordert Hr. A. v. Winterfeld zu Beiträgen für einen „Ehrensold" auf, der den Prof. Graben-Hoffmann gelegentlich des 25jährigen Jubiläums des in alle Kreise des Volkes gedrungenen Liedes „500.000 Teufel" ausgezahlt werden soll. Wenn das Beispiel Nachahmung finden sollte, so können sich auch die Abte, Gumberte gratuliren.

* In Berlin wird demnächst ein Concert abgehalten werden, dessen Ertrag der Errichtung eines Denkmals für den verstorbenen Prof. Fl. Geyer zugute kommen wird.

* Berichten aus Brüssel zufolge ist man daselbst im Théâtre de la Monnaie stark mit Wagner's „Tannhäuser“ beschäftigt, während man in der dasigen Komischen Oper Weber's „Sylvana“ vorbereitet.

* Am 7. d. M. ging Wagner's „Tannhäuser“ auf dem Gemeindetheater zu Bologna mit Erfolg in Scene.

* Am 16. d. M. wurde im Theater an der Wien zu Wien eine neue Operette von Vasseur, „Der Silberbecher“ betitelt, zum ersten Mal gegeben.

* Frau Mallinger hat Aussicht, nächstes Jahr in Petersburg engagirt zu werden, wenn sie sich entschliessen kann, die Elsa in russischer Sprache zu singen.

* Der „N. Fr. Pr.“ geht die wenig glaubwürdige Nachricht zu, Frau Lucca werde noch in dieser Saison in ihr früheres Berliner Engagement zurückkehren.

* In den Concerten, welche das Thomas'sche Orchester vor. M. in Cincinnati veranstaltete, debutirte mit glücklichstem Erfolg der neuengagirte Concertmeister dieser trefflichen Capelle, Hr. Jacobson aus Bremen. Die Amerikaner werden einen so tüchtigen Künstler gewiss zu fesseln wissen.

* Ein ganz hervorragendes Künstlerkleeblatt, die HH. v. Bülow, Singer und Cossmann, wird in den nächsten Tagen drei Kammermusiksoiréen in Pest veranstalten.

**Auszeichnungen.** Der König von Sachsen hat seinen beiden Hofcapellmeistern C. Krebs und J. Rietz den Albrechtsorden verliehen.

**Gestorben.** In Halle a. S. starb kürzlich der Musikdirector Göldner an einer Opiumvergiftung durch eigene Hand. — Denecke, Capellmeister der Danziger Oper, ist dieser Tage verschieden.

# Kritischer Anhang.

**Robert Schwalm.** „Das Lied von der That“ (Gedicht von H. Stein) für Männerchor und Orchester, Op. 7. Clavierauszug 1 Thlr. Schleusingen, Conr. Glaser.

Die ansprechende Melodik, der glatte Fluss des Ganzen und die durchaus stimmgemässe und zugleich effectvolle Behandlung des Chores sind geeignet, diesem Werkchen Verbreitung und Beliebtheit in Männergesangkreisen zu sichern. Künstlerische Bedeutung aber kann das „Lied von der That“ seiner unselbständigen Haltung wegen (starke Anklänge an Wagner, Mendelssohn etc. finden sich vor, die Harmonik streift mehrmals hart ans Gewöhnliche) nicht beanspruchen. — Einige in der Clavierpartitur stehengebliebene Stichfehler sind so leicht kenntlich, dass von der einzelnen Aufzählung resp. Verbesserung hier Umgang genommen werden kann. B. . . . . u.

**Fürstin Julie von Waldburg-Wurzach.** Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Wien, Ad. Bösendorfer. Einzeln à 10 Ngr.

Op. 23. O Herz, du musst dich fassen.
Op. 24. O du, vor dem die Stürme schweigen.
Op. 25. Frau Nachtigall.
Op. 26. Es fällt ein Stern herunter.

Wenngleich die geistige Conception dieser Gesänge auch nicht auf eine besondere Vertiefung in die gewählten Dichtungen schliessen lässt, und daher der musikalische Ausdruck etwas matt zur Erscheinung kommt; und wenn auch auf anderer Seite die technische Factur noch nicht ganz in dem Geiste des Inhaltes aufgegangen ist, — so ist dennoch diesen Liedern eine gewisse Frische und Natürlichkeit — wenn eben auch nicht Tiefe — der Empfindung und Formengeschick zuzugestehen. Keines dieser Lieder gewährt vollkommene Befriedigung, aber keines lässt den Hörer wieder ohne alles Interesse: nach dem Gesammteindruck, den man nach Kenntnissnahme dieser vier kleinen Opera empfängt, scheint die vornehme Componistin die Kunst weder als „hohe Göttin“, noch als „milchende Kuh“, sondern als — „zeitvertreibendes Spielzeug“ zu betrachten, das ihr nicht viel Mühe machen darf. Talent und Flüchtigkeit zeigen beide fast auf jeder Seite ihre Merkmale, und so kommt es denn, dass manche hübsche, poetische Züge bald darauf durch nichtssagende Phrasen in Schatten gestellt werden. Dieses gilt mehr oder weniger von allen Liedern, und ersparen wir uns daher ein näheres Eingehen auf die betreffenden Einzelnheiten. Oo.

**Wilhelm Speidel.** Frühlingslied (von Em. Geibel) für eine Singstimme mit Begleitung des Violoncells (oder Horns) und des Pianoforte, Op. 44. 20 Ngr. Stuttgart, Ed. Ebner.

Die Melodik der Singstimme in diesem Liede ist zugvoll und entfaltet sich von Anfang bis zu Ende frei und ohne Stockung, wenn auch die darin ausgesprochene Empfindungsweise keine originelle und über das Geleise modern-conventioneller Frühlingslyrik hinausgehende ist. Aehnlich frei und ziemlich selbständig bewegt sich die obligate Stimme, welche wegen des ziemlich schnellen Tempos des Liedes doch wohl bedeutend bequemer und in Folge dessen wirksamer durch das Violoncell als durch das Horn vertreten werden dürfte. Auch die Clavierbegleitung schmiegt sich den beiden Cantilenstimmen natürlich an und ist dem zart bewegten Charakter des Liedes entsprechend behandelt. Form und Factur lassen nach keiner Seite hin etwas zu wünschen übrig, wie denn das ganze Lied den Eindruck des in seiner Sphäre Vollendeten macht. Oo.

**Heinrich Stiehl.** In heitern Stunden. Allegro di Bravura für Pianoforte, Op. 81. 15 Ngr. Leipzig, Rob. Forberg.

Für Musiker bietet diese kleine Composition zu wenig Gehalt, für Dilettanten dagegen zu viel technische Schwierigkeit; am ehesten dürfte sie sich noch als Etude zur Bildung eines leichten Anschlags verwenden lassen. Die Themen, beide in derselben Tonart (G dur), sind an sich nicht übel, ihre Durchführung dagegen (wenn man deren Transposition in andere Tonarten so nennen will), sowie die formelle Behandlung des Ganzen unreif und dilettantenhaft. Ein geschmackloser Zug ist auf der letzten Seite die fünfmalige Wiederholung derselben Phrase innerhalb eben so vieler Takte, bei G dur beginnend, immer um eine kleine Terz steigend, endlich wieder bei G dur anlangend und zum Schlusse führend. — Nach unserem Dafürhalten ist dieses Stück weder ein „Bravourstück“, noch „für heitere Stunden“ sonderlich geeignet. Oo.

**G. F. Kogel.** Ballade für Pianoforte, Op. 1. Leipzig, Peters.

Hübsch klingende Musik; für ein Op. 1 jedoch viel zu leichtsinnig gearbeitet und zu stark mit Reminiscenzen an verschiedene Componisten durchsetzt. Bei späteren Compositionen wird Kogel vor Allem auf eigenartigere Erfindung und auf solidere Arbeit (mehr Polyphonie und thematische Durcharbeitung der Motive) zu achten haben. B. . . . . u.

**Briefkasten.** *Hugo* in *B.* Als Leser unseres Blattes müssten Sie wissen, dass wir in Ihrer Stadt unseren ständigen Referenten haben. Ist Ihre jugendliche Violinspielerin wirklich eine „seltene Erscheinung in der Künstlerwelt", so wird sie gewiss auch von dem Betreffenden gelegentlich erwähnt werden. In Bezug auf ihr Repertoire scheint sie es in nicht empfehlender Weise allerdings zu sein. — *K.* in *Qu.* Gar zu ausführlich. Für andere Male wollen Sie gef. unsere Berichte aus musikalischen Grossstädten zum Muster nehmen, die über viel wichtigere Ereignisse sich kürzer, als Sie, zu fassen vermögen. — *F.* in *H.* Die letzten Mittheilungen waren denn doch ein wenig gar zu interesselos für unsere Leser. — *F. J.* in *D.* Durch die Adresse Schuberth & Co., New-York.

# Anzeigen.

[494.]

# Berichtigung.

Der unterzeichnete Vorsitzende des Akademischen Wagner-Vereins, welcher (nach §. IV, 1 der Geschäftsordnung) für alle öffentlichen Anzeigen verantwortlich ist, soweit dieselben einen officiellen Charakter an sich tragen, sieht sich veranlasst, den Inhalt der Annonce No. 478 im „Musikalischen Wochenblatt“ vom 15. Nov. 1872 als durchaus unwahr, unrichtig und (scheinbar in böswilliger Absicht) vollständig entstellt zu bezeichnen. Mit Ausnahme des Datums der Generalversammlung und der letzten Notizen über die Vorstandswahl, enthält das ganze Inserat nichts Richtiges.

Ohne auf die zahlreichen Indiscretionen eingehen zu wollen, welche allein durch directe Entstellung des Thatbestandes der Sache des Vereins zu schaden vermögen, glaubt der Unterzeichnete doch folgende Puncte direct widerlegen zu sollen.

1. Die Auflage der II. Red. betrug 3000 Exemplare; eine Nachbestellung erfolgte nicht, da der Vorrath überhaupt nicht vergriffen wurde.

2. In Bonn hat sich wohl ein Anknüpfungspunct geboten, von einem Zweigverein konnte aber bis jetzt nicht die Rede sein. Die Notiz „Wien“ betr. ist ungenau; ebenso diejenige betreffend „Prag“ und „Riga“.

3. Der Beitrag des Frl. E. Basler gehört dem Bayreuther Unternehmen und nicht dem Verein; derselbe musste aus den speciellen Vereinsacten ausgezogen werden, sonst wäre er ebenso wenig erwähnt worden, als die übrigen Beiträge für Bayreuth. Ueber die letzteren konnte bis heute noch kein Abschluss erzielt werden.

4. Was in Betreff des Riedel'schen Gesangvereines erwähnt ist, beruht auf vollständiger Unkenntniss der Vorstandsobliegenheiten und directer Umdrehung der Worte. Es ist kaum Taktlosigkeit allein zu nennen, über unsichere Dinge derart zu reden, und gar solches Gerede durch unwahre Angabe über eine „Zuschrift“ zu beglaubigen.

5. Herr E. Heckel in Mannheim sagte seinen Beitritt zwar an, und es erfolgte auch in dieser Beziehung die Bemerkung, „dass speciell über den zu Anfang der Ferien eingegangenen Brief des betr. Herrn noch im Vorstand berathen werden solle“, wegen allgemeiner Vereinsinteressen, — indess ist von einem „Arrangement von Vorträgen“ nur in soweit die Rede gewesen, als der Versammlung mitgetheilt wurde, dass der Wagner-Verein in Mannheim Vorträge halten liesse, und dass diese Bestrebung derjenigen des Akad. Wagner-Vereins ähnlich sei.

6. In Betreff einer III. Red. ist noch Nichts fest bestimmt.

7. Die „Musikabende“ werden nach wie vor von Herrn Schäffer allein unter Verantwortlichkeit des Vors. geordnet.

Die Sachlage würde nur wenig gebessert, wollte man den Urheber der falschen Annonce nennen, derselbe war um so weniger berufen, ohne Wissen und Willen des Vorstandes scheinbar im Namen des Vereins irgend Etwas zu publiciren, als der Vorstand bis heute nicht versäumte, sämmtlichen Mitgliedern das Wesentliche auf die eine oder die andere Weise mitzutheilen. In jedem Falle aber lehnt der Unterzeichnete jede Verantwortlichkeit für derartige unwahre, scheinbar officielle Mittheilungen ab, die nur geeignet sind, der ganzen Angelegenheit zu schaden.

Berlin, den 15. Nov. 1872.

**Der Vorsitzende des Akad. Wagner-Vereins.**
*Carl Coerper*, Architect.

---

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

[495.]

## Sonatine
*(in C dur)*
für Pianoforte zu vier Händen componirt von
***H. C. Witte.***
Op. 8. 20 Ngr.

---

## Musikalien-Nova No. 2 von 1872

[496.] aus dem Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

**Grieg (Edv.),** Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Op. 16. Partitur 4 Thlr. 15 Ngr. Principalstimme 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen cplt. 2 Thlr. 20 Ngr.

**Herzogenberg (H. v.),** *Columbus*, dramatische Cantate für Soli, Männerchor, gemischten Chor und grosses Orchester, Op. 11. Part. 9 Thlr. netto. Chorstimmen cplt. 2 Thlr. 7½ Ngr. (Clavierauszug mit Text erschien bereits früher, die Orchesterstimmen verlassen in Kürze die Presse.)

—— Duo für Pianoforte und Violoncell, Op. 12. 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Deutsches Liederspiel (Text nach älteren und neueren Volksliedern) für Solostimmen und gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen, Op. 14. Partitur 2 Thlr. 20 Ngr. Vocalstimmen cplt. 1 Thlr.

**Reckendorf (A.),** Walzer für Pianoforte zu vier Händen, Op. 2. 25 Ngr.

**Ritter (A.),** Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Op. 1. Part. 22½ Ngr. Stimmen 1 Thlr.

**Wagner (Rich.),** *An Weber's Grabe.* Männerchor. Part. und Stimmen 10 Ngr.

---

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

## 12 Concerte für Orgel und Orchester

[497.] von

# G. F. Händel,

**für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet.**

| Erste Serie, arr. von *G. A. Thomas.* | Thlr. Ngr. | Zweite Serie, arr. von *Aug. Horn.* | Thlr. Ngr. |
|---|---|---|---|
| No. 1. G moll | 1 — | No. 7. B dur | 1 — |
| - 2. B dur | — 25 | - 8. A dur | — 27½ |
| - 3. G moll | — 25 | - 9. B dur | 1 — |
| - 4. F dur | 1 — | - 10. D moll | — 27½ |
| - 5. F dur | — 17½ | - 11. G moll | — 25 |
| - 6. B dur | — 22½ | - 12. B dur | — 20 |

„Gewiss würden diese Stücke verloren sein, wären sie nicht im Arrangement (und zwar in so vortrefflich klingendem und spielbarem wie hier) erschienen, denn im Original würden die Concerte wohl nur in ganz vereinzelten Fällen zu Gehör gelangen“. (Signale.)

---

## C. Luckhardt'sche Musikalienhandlung
**in Cassel.**

Soeben erschien bei uns:

# Joh. Brahms,
## Mondnacht. Gedicht v. Eichendorf.
[498.] *Preis 5 Ngr.*

# Carl Reinecke,
## Lass mir Dein Auge leuchten.
Gedicht von A. Staartmann.
**Preis 5 Ngr.**

# Wilh. Tappert,
## Wiegenlied.
Gedicht von Hoffmann von Fallersleben.
*Preis 5 Ngr.*

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 29. November 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] [Nr. 49.

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.



## Das Wesen des Tragischen und Rich. Wagner's „Tristan und Isolde".

Von Heinrich Porges.

(Fortsetzung.)

Schon der Ausdruck, dessen wir uns bedienten, als wir sagten, dass in uns ein Gefühl der Einheit von Geist und Sinnlichkeit lebe, zeigt uns, worin diese einzig bestehen könne. Denn was sich in uns mit „mächtiger Energie" kundzugeben vermag, muss eben vor allem Anderen selbst eine Macht sein: als solche findet aber der Mensch in seinem Innern nur seinen Willen vor. Nur durch ihn erhält der Geist die Fähigkeit, zur Kraft zu werden und durch lebendige That nach Aussen zu wirken. Wenn aber auch der Mensch die unmittelbare Gewissheit des Vorhandenseins eines Willens nur in sich selbst gewinnt, so überzeugt ihn doch der Einblick in das Wirken der Natur, dass dieser Wille nicht blos seinem Wesen eignet, sondern überallhin seine Macht erstreckt. Aber in der äusseren Natur erscheint diese nur als blind wirkende Kraft, während im Menschen der Wille nicht nur in dieser Form hervortritt, sondern auch mit dem Bewusstsein innig verknüpft erscheint, wie es denn eben das Wesen des Selbstbewusstseins ausmacht, dass in ihm Wissen und Wollen untrennbar verbunden sind. Die innige Durchdringung dieser beiden Factoren ist auch der Grund der Verantwortlichkeit des Menschen für sein Handeln. So sehen wir denn, wie der Wille es ist, der die beiden für den blossen Verstand immer getrennt bleibenden Gebiete von Geist und Sinnlichkeit verknüpft. Er reicht hinab bis in jene Tiefen, aus denen alles Leben mit unbewusster Nothwendigkeit sich immer wieder neu erzeugt, und hinauf bis zu jener Höhe, wo sich uns durch das Gewissen der unmittelbare Zugang zum göttlichen Sein erschliesst.

Jetzt vermögen wir auch die Frage nach dem Wesen der tragischen Schuld mit Sicherheit zu beantworten. Wir haben gesehen, dass weder der blos im sinnlichen Dasein befangene, noch der einseitig moralische Mensch zu tragischen Helden werden können, da beide innerhalb der durch den Verstand gesetzten Trennung von Geist und Sinnlichkeit stehen bleiben, während eben dies den Menschen zum tragischen Helden werden lässt, dass er dahin strebt, diese Trennung thatsächlich aufzuheben. Jetzt haben wir nun auch die Kraft erkannt, die ihn dazu antreibt. Es ist dies der Wille, — aber nicht blos der individuelle Wille, der nur endliche und beschränkte Ziele verfolgt, sondern der Wille, der zugleich die Wurzel alles Seins selbst bildet, der Geist und Natur in gleicher Weise durchdringt. Der tragische Held wird in seinem Handeln von einer Macht getrieben, die stärker ist als sein blos individuelles Wesen. Ebenso wie in der Thätigkeit des schöpferischen Künstlers tritt bei ihm die merkwürdige Erscheinung auf, dass der bewusste Wille mit blinder Naturnothwendigkeit zu wirken scheint. Das ist es auch, was es bewirkt, dass solche Menschen immer den Eindruck des Dämonischen machen; denn das Dämonische ist eben nichts Anderes, als das Göttliche in der Form des Naturtriebes. Und so zeigt es sich,

wie eben das Ungeheure in jedem tragischen Erlebnisse darin besteht, dass das einheitliche Wesen der Welt mit sich selbst in Zwiespalt geräth. Nur der Mensch kann aber zum Schauplatze dieses Zwiespaltes werden, da eben in ihm das wahre göttliche Sein in der doppelten Gestalt von Geist und Sinnlichkeit sich darstellt. Wir können nun dies als allgemein geltendes Resultat aussprechen, dass jeder Mensch einer tragischen Schuld verfällt und einem tragischen Untergang entgegengeht, der in seinem Handeln die Schranken der blossen Individualität überschreitet. Es ist hierbei ganz gleichgiltig, ob er von einem guten oder einem bösen Willen geleitet wird; denn nicht die Tendenz des Willens ist es, auf die es bei der tragischen Schuld ankommt, sondern der in ihm liegende Trieb, keine Schranke für sein Wirken anzuerkennen, ist einzig und allein das Entscheidende. Für das Wesen der tragischen Schuld ist es ganz gleichgiltig, ob der Mensch vorwiegend innerhalb der sinnlichen Wirklichkeit, oder auf dem Gebiete des Geistes steht. Er wird jedesmal von einem tragischen Geschicke ereilt werden, ob er nun dahin strebt, das Leben zum Ideale zu steigern, oder im Leben ein Ideal bruchlos zu realisiren. Wenn wir dies im Auge behalten, werden wir auch nicht in den Irrthum verfallen, die tragische und die sittliche Schuld für schlechthin identisch zu halten. Nur voreingenommenes Urtheil kann in Romeo's und Julia's, in Cordelia's und Desdemona's Handeln eine sittliche Schuld finden wollen, die nothwendig ihren Untergang veranlassen müsste; — wohl aber zeigen die angeführten Beispiele, wie das tragische Geschick dadurch herbeigeführt wird, dass der Mensch einem, in seinem Innern lebenden Ideale mit aller Macht seines Gemüthes ergeben ist und eben dadurch gezwungen wird, mit der ihn umgebenden äusseren Welt in Zwiespalt zu gerathen. Wer wird wohl die Fragen: „ob Romeo und Julia ein Recht haben, sich ihrer Liebe hinzugeben, ob Desdemona aus wahrem Antriebe ihren Vater verlässt, oder ob Cordelia aus blosser Willkür es nicht über sich bringen kann, den Schein der Liebe, die Schmeichelei vorzuspiegeln, wo die tiefste und innigste Liebe ihr im Herzen wohnt", — wer wird diese Fragen zu Ungunsten dieser edelsten Menschen beantworten? Wer fühlt nicht, wie in deren Innern das Herrlichste und Tiefste der Welt Erlebniss geworden ist? Aber dies hindert nicht, dass sie mit unausweichlicher Nothwendigkeit von dem tragischen Verhängnisse ereilt werden. Eben in dem Umstande, dass sie sich das Ideal tiefer und inniger zu Eigen gemacht, als gewöhnliche Naturen, in denen nie der Trieb wach geworden, über die ihnen durch die äusseren Verhältnisse gezogenen Grenzen hinauszugehen, liegt der Grund, dass sie dem Untergange verfallen. Denn durch das unmittelbare Ergreifen des Ideals überschreitet der Mensch die Schranken seiner Individualität und führt selbst den ungeheuren Rückschlag herbei, durch den ihm das ewige göttliche Sein als vernichtendes Schicksal entgegenzutreten gezwungen wird.

Es ist also zweifellos, dass der Mensch nur dann zum tragischen Helden werden kann, wenn er in seinem Handeln nach einer bestimmten Richtung hin von göttlichem Geiste getrieben wird. Aber, wie wir es schon mehrfach ausgesprochen: der tragische Held erfasst diesen Geist (wenigstens in der Mehrzahl der Fälle) nicht unmittelbar als göttlichen, dem er sich freiwillig unterordnen, und vor dem er seinen Willen beugen würde, sondern er identificirt ihn mit seiner eigenen Persönlichkeit in der Weise, dass er diese gleichsam zur Gottheit zu steigern sucht. Deshalb sehen wir auch in einer jeden Tragödie einen Kampf vor uns, den das Göttliche als dämonische Naturkraft mit dem Göttlichen als geistiger und sittlicher Macht eingeht. Auf diese Doppelseitigkeit des göttlichen Seins deutet auch der merkwürdige Spruch hin, den Goethe anführt: *Nemo contra deum nisi deus ipse.* Aus ihm vermögen wir die tiefe Wahrheit zu entnehmen, dass, wenn eine Persönlichkeit von wahrhaft dämonischer Gewalt erfüllt ist, sie so lange in der äusseren Welt allmächtig dastehen wird, bis ihr ein Kämpfer gegenübertritt, der unmittelbar von göttlichem Geiste getrieben wird. Denn es gibt Etwas, das höher steht und mächtiger ist, als die Kraft des Dämonischen, und das ist der Geist und der Wille des von dem sittlichen Ideale erfüllten Menschen. Ich brauche wohl nur an Macbeth und Macduff, an Ortrud und Lohengrin und, wenn wir ein Beispiel aus der Geschichte wollen, an Napoleon I. und die Begeisterung der Freiheitskriege zu erinnern, um sicher zu sein, verstanden zu werden.

Nur der Mensch kann aber zum Schauplatze dieses Kampfes werden, da nur in seiner Persönlichkeit mit Nothwendigkeit jene Entzweiung des göttlichen Seins zu Tage tritt, auf der eben die innere Tragik unseres Lebens beruht. Es handelt sich in einer jeden Tragödie nicht blos um einen Streit verschiedener Factoren, bei dem auf der einen Seite alles Recht und auf der anderen alles Unrecht wäre; sondern in ihr tritt die äussere Welt als ein Ganzes Aug in Aug dem ewigen, göttlichen Wesen gegenüber und gelangt eben durch den in ihr liegenden Trieb, dieses selbst sein zu wollen, bis zu dem Puncte, wo sie dazu gezwungen wird, sich gleichsam selbst aufzuheben und zu vernichten. Um ein Beispiel anzuführen: wer fühlt nicht, welche ungeheure Ironie des Tragischen darin liegt, dass im „Wallenstein", wo der die Herrschaft anstrebende Held mit der gesetzmässig bestehenden Macht in Conflict geräth, diese letztere, welche der Hort der Gerechtigkeit sein soll, zum innersten Gegentheile dieser ihrer höchsten Bestimmung: zum Verbrechen des Mordes greift, um den Gegner zu besiegen? Man darf daher bei einem tragischen Kunstwerke niemals ausser Acht lassen, dass es stets ein ganzer Weltzustand, den uns der Dichter vorführt, und dass der tragische Held zwar den Mittelpunct desselben bildet, die ihn umgebenden Verhältnisse aber keine geringere Bedeutung haben. Diese letzteren stehen

stets auch in diametralem Gegensatze zum Ideale, das heisst: zu dem von der Vernunft geforderten Zustand. Nehmen wir z. B. Shakespeare's „Romeo und Julia", so bildet die eigentliche Ursache des tragischen Unterganges der beiden Liebenden der unversöhnliche Hass und die bittere Feindschaft, von denen ihre Familien gegen einander erfüllt sind. Dies ist von der grössten Wichtigkeit. Der Dichter sieht eine Welt vor sich, in der äusserlich Streit und Zwiespalt herrschen; in ihr aber erblickt sein Auge zwei jugendliche sehnsüchtige Gemüther, in denen mit allgewaltiger Macht die tiefste und reinste Liebe entbrannt ist. Rückhaltlos von ihr erfasst, ganz ihr dahingegeben, gerathen sie in unlöslichen Zwiespalt mit den äusseren Verhältnissen und werden ein Opfer dieses Widerstreites. Aber eben durch ihren tragischen Untergang wird der Hass vernichtet, der ihre Familien getrennt, und so sehen wir, wie das in ihrem Innern wachgewordene Ideal schliesslich dennoch den Sieg errungen, wenn auch zur Erringung dieses Sieges sie sich selbst aufopfern mussten. Ueber den Leichen Romeo's und Julia's reichen sich ihre Väter die Hand zur Versöhnung. Wie mit überirdisch verklärten Zügen erscheinen die im Leben wie im Tode untrennbaren Liebenden vor unserem inneren Auge; mit unsäglich milder Wehmuth zieht ein Strahl ewiger Liebe durch unser Herz. So durchdringt uns am Schlusse zugleich mit dem tiefen Schmerze um den Untergang der herrlichsten Menschen ein diesen verklärendes seliges Gefühl; denn die Liebe, die in ihren Herzen wach geworden war, durchdringt jetzt die ganze Welt, und für einen Moment ist diese in Wahrheit ein Abbild des ewigen, göttlichen Geistes.

(Schluss folgt.)

## Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Fortsetzung.)

Die (ganz kurze) Orchestereinleitung des zweiten Actes und der anschliessende Chor der Krieger Asaad's knüpfen, die Jubelhymne aufnehmend, unmittelbar an den Schluss des ersten Actes an. Auch jener charakteristische übermässige Dreiklang stellt sich wieder ein. Die Entwickelung der ganzen ersten Scene beruht auf dem Helden-Thema, besonders einer Figur desselben:

30.



dann dem („befreiten" und dem ursprünglichen) Maysuna-Motiv und einem Anklang an den Abgang Abdul's im ersten Act (Notenbeispiel 3), gleichsam zur Erinnerung an die düstere Stimmung, die damals Abdul's Genossen und Freunde beherrschte, daher hier bei der Klage der Besiegten, die sich in den Jubel der Sieger mischt, auftretend.

Die Musik lebhaft, charakteristisch und das Orchester reicher ausgestattet, als gewöhnlich im ersten Acte. Viel Anklänge an Wagner in Harmonie und Declamation.*) Ein Lieblingsaccord des Dichtercomponisten taucht auf, der uns nach Kornwall, zu Tristan und Isolde führen zu wollen scheint.

31.




Zugleich zeigt sich hier die Vereinigung oder vielmehr Gegenüberstellung des aufsteigenden Asaad- (1. Takt) und wiegenden Maysuna-Motivs (2. Takt). Das Beispiel gibt übrigens nur den einfachsten accordlichen Extract, in der Partitur steigt das Asaad-Motiv in Achtel zerlegt in den ersten Geigen empor, während das Maysuna-Motiv unter die Holzbläser vertheilt ist.

Asaad's Auftreten selbst wird vom Orchester folgendermaassen (pompös) bezeichnet:

*) Z. B.

32.



33.




Wir citiren die Stelle, weil die im 2. Takte erscheinende Figur der Violinen (aus der Begleitung der ersten Anrede Asaad's im ersten Acte entnommen, nur dass sie jetzt verkürzt auftritt) im Verlauf des Actes noch ganz eigenthümlich entwickelt wird. Schön, echt symphonisch in Beethoven's Geiste (zugleich mit einem dem Componisten gewiss selbst unbewussten leisen Anklang an den Andanteschluss in des Meisters B dur-Trio, hervorgerufen durch die eigenthümliche Führung des Motivchens aus Beispiel 30) und dabei die Stimmung des zweiten Auftrittes trefflich vorbereitend ist das Orchesternachspiel dieser ersten Scene.

Die zweite Scene des zweiten Actes ist bekanntlich die entscheidendste des Dramas. J. Huber hat sie demgemäss mit grosser Sorgfalt componirt, ihr viel wahre Musik gespendet. Neue Gedanken werden aus den Grundmotiven entwickelt, die alten mit dramatischem Sinn weitergeführt. Nichtsdestoweniger zeigt gerade diese Scene wieder (wie die 4. des ersten Actes) die relative Schwäche des Huber'schen Talentes. Den Charakteren ist musikalisch nicht entfernt jene Macht und Leidenschaft geworden, die ihnen der Dichter verliehen. Ausserdem werden Huber's Leitmotive für den Componisten manchmal wahre Plagegeister, die „er rief und nun nicht los wird". So jenes

34.



aus der Schlussscene des ersten Actes, das uns hier im Asaad-Maysuna-Dialog fast unausgesetzt verfolgt, bis wir endlich des Motives — als einer ausgepressten Citrone — völlig überdrüssig werden. Es zeigt sich, dass sich im musikalischen Drama die streng symphonische Entwickelung mit denselben Themen nicht consequent verfolgen lässt. Der musikalische Verlauf der Scene stellt sich ungefähr folgendermaassen:

Den Anfang beherrscht ganz das Asaad-Motiv, und zwar wie es in der Orchesterbegleitung zu des Helden erster Anrede (Notenbeispiel 27) vereinigt mit dem Maysuna-Motiv auftrat. Die durch Asaad's kühle Worte erbitterte Maysuna antwortet auf ihr ursprüngliches Klage-Motiv (Beispiel 13, 14); es zeigt sich hier, wie sehr oft im Drama, die Eigenheit des Componisten, ein Motiv, ein Motivglied, oft nur ein paar Noten erst in der Singstimme auftreten zu lassen und es sodann sogleich unverändert (wie als Nachhall in der Brust) ins Orchester überzuführen.

Bei Maysuna's Worten: „Oft von Grossen und Vielgerühmten ward ich gepriesen" erscheint ein neues (neu entwickeltes) Thema:

35.



Streichquartett.



von anmuthig-heller (etwas Weber'scher) Färbung; die ganze erst vom Streichquartett allein intonirte Periode wiederholt sich in Fis moll, aber durch Seitenmodulation nach D und von da erst nach A dur auf sechs Takte erweitert unter Zutritt der Holzbläser. (Die Singstimme geht durchaus *unisono* mit der Oberstimme des Orchesters.)

Weiter liebliche (Spohr-Weber-Wagner'sche) Klänge („niedertauchend in der Sinnenwelt rauschendem Spiel" — wie der Text lautet), dann erhält Asaad für seine Entgegnung gleichfalls ein neues Thema, sehr einfach klar und wirksam aus der absteigenden Scala des Helden-Themas gebildet:

36.




(Das ganze Orchester mit Ausnahme des Blechs, die Geigen in Octaven.)

(Singstimme = Oberstimme: „Die weiten Lande, den höchsten Ruhm".) No. 36 das Gegenstück von No. 35. —

Durchführung der Themen 35 und 36 und der dazwischen gestellten lieblichen (Achtel-)Gänge; bei der Stelle: „Begierde heisst Schmerz, Besitzen Glück" (wobei

Asaad Maysuna heftig umklammert, sich aber bald wieder losreisst) merkwürdig grelle Modulation Es dur—D dur — Cis moll—C dur und Eintritt des Rhythmus:

37.

Von den Worten: „Da ward sie mein“ u. s. w. wieder die ganze Stelle Beispiel 27 durch 8 Takte ganz so, wie im ersten Acte, dann abwechselnd mit dem neuen Rhythmus (No. 37), Maysuna's Jubelsanges-Motiv (28) und dem Motiv 34; eigentlich symphonisch verarbeitet Nichts, als die rhythmische Figur (37).

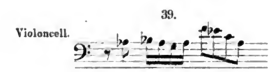
Dann („Er bleibt sinnend, von Maysuna fern“) ein neuer Baustein zum Gebände der dramatischen Symphonie eingefügt:

38.




(musikalische Illustration eines plötzlich gefassten Entschlusses); derselbe verarbeitet in Verbindung mit der Sechszehntelfigur aus dem 2. Takte des Beispiel 33, welche nun immer mehr Raum und Bedeutung gewinnt, dann mit dem letzten Asaad-Thema (Beisp. 36). — Leidenschaftliche Chromatik in der Klage Maysuna's und der Entgegnung des („verzückten“) Asaad, letztere auf ihrem Höhepunct leider abgeschwächt durch das stereotype Motiv 34. Gleich darauf die Sechszehntelfigur (33) mit dem Entschluss-Motiv (38) zu einem heftig andringenden Thema verbunden und dann endlich Durchbruch nach dem Quartsextaccord von C dur, auf dem, getragen von den Synkopen (37), wie ein Blitz das Liebes-Motiv (Beisp. 2) — längst die Verkörperung Maja's (die allein nur „in ihrer Liebe lebt und Existenzberechtigung hat“)—aufleuchtet, verschwindet und erst, als Asaad von Maja, seinem jetzt gefundenen Ideal, als einem „herrlich“ gepriesenen Wesen spricht, in strahlendem Glanze durchbricht und sich behauptet und nur Asaad's Liebesdrang-Thema (33+38, oder eigentlich hier die 2 letzten Takte von 33) weicht, der Maysuna mit Verzweiflung erfüllt. Wir können die Scene Mangels an Raum halber nicht weiter begleiten, sondern erlauben uns nur noch auf zwei Stellen aufmerksam zu machen, welche direct auf Wagner's „Tristan“ weisen: so Asaad's (im Umfange einer Octave immer um einen halben Ton chromatisch aufsteigende) Klage: „Dem Elend verfallen sind deine Nächsten“ — ganz im Charakter von Isolden's „Mir erkoren, mir verloren“ (S. 37 und 38 des 2. Theiles der Partitur); dann das Auftreten des Liebesdrang-Themas (S. 45 und 46):

39.




das man in der jetzigen Fassung geradezu für ein Plagiat aus der Schlussscene von „Tristan“ erklären müsste, wenn es in den Oboen und Clarinetten stünde.

Die Scene schliesst (Maysuna schreitet, Asaad schmerzlich nachsehend, zögernd hinaus) mit einem wehmüthigen Nachspiel:

40.




bei dem der Tondichter vielleicht an die „Walküre“ gedacht hat (vorausgesetzt, dass sie zur Zeit der Conception des vorliegenden musikalischen Dramas schon veröffentlicht war).

Den dritten Auftritt leitet wieder ein Kriegerchor ein, auf das Helden-Thema Asaad's, aber diesmal in Cis dur, gesungen. Ueber den anschliessenden Monolog Asaad's (der Dichtung nach eine Perle) ist musikalisch nicht viel zu sagen. Die in der vorigen Scene angeführten Elemente (Beispiel 22 [23], 36 und 2 [Maja]) bilden den Tonbau. Asaad's Grundmotiv wird in grossem Zuge, echt symphonisch (auf einem lang aushaltenden Orgelpuncte, getragen von dem vibrirenden *h* der Violoncelle und Bässe) durchgeführt.

Aus dem Asaad-Motiv wird („Was machte Maysuna's herrliches Bild zerfliessen“) S. 61 ein neuer Gedanke:

41.



der wieder entfernt an die „Walküre“ (Thema des „Feuerzaubers“ u. s. w.) mahnt.

Geschickt weiss der Componist die in der Stimmung so gänzlich auseinanderliegende 3. und 4. Scene durch ein der ersteren angehängtes, das Maja-Liebes-Motiv zum Durchbruch bringendes Orchesternachspiel geistig zu verbinden. Solche vermittelnde Uebergänge gelingen dem Tondichter überhaupt in der Regel. Uebrigens ist Held Asaad in der 3. Scene weit kräftiger durch das Orchester gezeichnet als in der Singstimme.

In der 4. Scene („Maja auf der Wüstenoase") wird anfangs das Maja-(Liebes-)Motiv von wiegenden Orchesterfiguren (Saiteninstrumente, das Thema 1. Violine) lieblich umspielt; auch der jedesmalige Eintritt des vierstimmigen, unbegleiteten Jungfrauengesanges wirkt sehr hübsch. Uebrigens ist dieser Frauenchor ganz Lohengrin-artig harmonisirt (Modulation Adur, Fis moll, Cis dur u. s. w.). Die ganze Scene ist (wie fast Alles, was Jos. Huber mit Bezug auf Maja schreibt) musikalisch sehr anmuthig, aber nicht besonders originell, vielmehr an ältere Volksweisen anklingend. Sinnig klingt das Trost-Motiv des ersten Actes (24) durch. Ein Orchesternachspiel (Maja's Liebes- und das Fürsten-Motiv verwebt) führt zu Scene 5.

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Dresden.

Es war vorauszusehen, dass die Ueberreizung des werthen Publicums durch die Ullman'schen Concerte dem Besuch aller nachfolgenden Unternehmen schädlich werden müsse. Die Concerte der letzten Zeit waren mässig besucht, das 1. Symphonieconcert der Capelle ausgenommen. Beethoven's „Eroica" und Weber's Jubelouverture waren die Stützen desselben, Lachner's 6. Suite das Novum. Die glatte, formschöne Arbeit erfreute das Auditorium sehr, die Gavotte und das Andantino entzückten in ihrer gefälligen, zierlichen Factur. Der Schlusssatz mit der *Marcia funebre* stimmte etwas herab. Doch bereitete auch diese 6. Suite der nächsten 7. und 8. recht erspriesslich den Boden. — Hr. Pianist Rollfuss gab ebenfalls mit der Capelle ein eigenes Concert. Derselbe gehört zu den hervorragendsten Künstlern, die aus dem Leipziger Conservatorium hervorgingen, blieb keineswegs müssig, sondern ist einer der treuesten und unermüdlichsten Pfleger alles Neuen geworden. Ihm verdanken wir interessante Bekanntschaften mit Raff'schen, Volkmann'schen und Goldmark'schen Werken. Diesmal spielte er neu für Dresden (!) Schumann's prächtig bewegtes Concertstück Op. 92 „aus der Manfred-Periode", möchte man sagen. Es trug dem Spieler reichsten Beifall ein, ebenso wie Beethoven's G dur-Concert. Die Neuheiten jüngerer Autoren erreichten nur Achtungserfolge im Publicum. Beeilen wir uns dem Künstler ganz speciell zu danken. A. Jensen's Sarabande und Courante sind etwas stark geistreich und drängen ihrer Bach'schen Natur nach die componirende Individualität ganz zurück. Und diese ist doch gerade Das, was Jensen so unnachahmlich liebenswürdig macht. Man sehe sich die Ländler und die kleinen Stücke (Op. 32 und 33, Kistner) an. Dieses Op. 36 ist vortrefflich gemacht, aber fremder. — Von J. Reubke, einem 1858 gest. genialen Schüler Liszt's, spielte Hr. Rollfuss ein originelles, sehr schweres Scherzo von etwas überreizter Harmonik, mit sehr schönem Mittelsatz. Hr. Seelmann aus der k. Capelle geigte tonbreit und musikalisch die Teufelssonate Tartini's, und Frl. Nanitz sang zwei italienische Arien von Rossi und Rossini; kein deutsches Lied. Und ihr prächtiger, schwerer Alt in Coloraturstrapazen steht ihr so wenig gut zu Gesicht! Diese Sängerin ist eine treffliche Repräsentantin des Gluck'schen „Orpheus". Unbegreiflich, warum die Intendanz diese so vielseitig ersehnte Oper ruhen lässt. Die Breite des Musikstromes in derselben, man möchte sagen: die keusche Plastik ihrer Declamation, sind so vollendet schöne wie bedeutsame Anfänge jener echtdramatischen Musikerfassung, auf der C. M. v. Weber und R. Wagner weiterbauten, und stehen der Veräusserlichung des Opernwesens nun schon ein Jahrhundert dammfest entgegen — da sollte man doch ja von Zeit zu Zeit dieses Werk und „Alceste" und „Iphigenie" hervorsuchen! Man erzählt sich, dass der Widerstand des Hofes gegen den „Rigoletto"-Text gehoben sei, dass „Rigoletto" und „Traviata" demnächst gegeben werden würden. — Frl. Bosse von Leipzig leidet sehr an der momentanen Repertoiremonotonie. Bis jetzt sang sie nur Wagner: Elisabeth, Elsa, Senta und am 28. Eva — sonst nur noch Gretchen. Sie trägt mit Wärme vor, spielt sehr talentirt und wird vielleicht Wagner's Aufmerksamkeit erregen, da ja ihre sehr schöne Stimme obigen Eigenschaften keinenfalls Abbruch thut. Würde sie — wohin ihr Interesse strebt — die Walküre oder Isolde studiren, so muss sie lediglich der Textprononcation eingehende Aufmerksamkeit widmen. — Hr. Scaria, unser Exbassist, sang am 23., aber nicht im Theater, sondern er gab, da sein Abgang von der Bühne urplötzlich erfolgt ist, ein Abschiedsconcert. Hr. de Ahna von Berlin geigte die Teufelssonate und Beethoven's Romanze in F ungemein verdienstlich, schön, solide. Ein Frl. Dobjansky spielte, wesentlich modern, weich und sentimental (aber talentvoll), Stücke von sich (!), Chopin und Liszt. Scaria's bewährte prächtige Stimme fand den alten Anklang in Arietten von Händel (schöne, von C. Banck demnächst neu zu edirende Opernstücke, die mit Unrecht völlig vergessen sind) und Lieder von Gounod, Schumann und Scharfe. Ein wahrer Prachtflügel (neu) von Bechstein figurirte in diesem Concert, der den Ruhm seines Erzeugers mit sympathischsten Lauten pries. — Ein Concert in der Frauenkirche lud zwar mit dem Epitheton „geheizt und erleuchtet" ein. Trotzdem war mir mein Leben als Ihr Berichterstatter zu wichtig, um es an irgend welchem zugigen Fenster zu gefährden. Es schienen auch Leute, die keine Berichterstatter sind, ähnlich zu denken, es war, trotz des Zweckes (Pensionsfond) nicht voll. Die „Missa solemnis" Beethoven's ward gemacht, von der k. Capelle, Theaterchor und Chorgesangverein, Frau Otto-Alvsleben, Frl. Nanitz, HH. Erl und Eichberger. Hr. Lauterbach geigte, wie man sich überall erzählt, das Solo im „Sanctus" entzückend schön. Die Ensemblesätze stehen den Soli um deshalb nach, weil die Kirche, zu schallreich, ein Tönen und Tosen erzeugt, woran man unmöglich Freude haben kann. — Die Dreyssig'sche Singakademie brachte das Requiem von Kiel und Mendelssohn's „Athalia" unter G. Merkel, die Soli vorzüglich von Frau Bürde-Ney und Frau Krebs-Michalesi gesungen. Der Neustädter Chorgesangverein folgte heute — unter F. Reichel — mit der „Missa solemnis" von Rossini.

Ludwig Hartmann.

### Wien.

Von der Oper. — Gastspiel des Hrn. A. Niemann, des Frl. Schröder. — Eröffnung der Concertsaison. — Gesellschafts- und Philharmonische Concerte. — H. v. Bülow. — Orgelconcert.

Die Saison ist im vollen Gange, Concerte in Hülle und Fülle! — Bevor ich an Schilderung der wichtigsten hierher gehörigen musikalischen Ereignisse gehe, möchte ich gerne noch die Aufmerksamkeit der Leser unserer Hofoper zuwenden, nämlich auf das hochinteressante Gastspiel Albert Niemann's. Niemann, derjenige unter den deutschen Sängern, der seinen Namen wie *lucus a non lucendo* führt — kann man ihn ja doch als das Prototyp deutscher Männlichkeit bezeichnen, — hatte in unserem Wiener neuen Opernhause noch nicht gesungen, und man war einigermassen ängstlich darauf gespannt, ob seine schon 1869 (gelegentlich Niemann's Gastspiel im Kärntnerthortheater) als so sehr angegriffen erschienenen Mittel in den unakustischen Räumen durchdringen würden.

Wider Erwarten machte Niemann's Stimme im neuen Wiener Operahause mehr Effect, als im alten, — freilich dank einem fortgesetzten Forciren. Auf die Dauer hätte der Gast bei dieser Gesangsmanier wohl nicht beharren können, sie hätte ihn stimmlich ruiniren müssen; er mochte dies selbst gefühlt haben, indem er schon nach vier Darstellungen sein Gastspiel abbrach. Niemann sang diesmal den Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin und Johann von Leyden. Der Erfolg, den der Gast in der erstgenannten, zuvor in Wien noch nicht gesungenen Rolle errang, war ein geradezu sensationeller. Wir haben aus unserer Verehrung Wagner's nie und nirgends ein Hehl gemacht, aber für den musikalischen Theil des „Rienzi" haben wir uns nimmer begeistern können.

Wie trocken und ausdruckslos erscheinen die meisten Recitative dieser Oper gegenüber der innigen und glühenden Declamation des späteren Wagner! Was aber wird aus eben diesen Recitativen, wenn sich ihrer Albert Niemann bemächtigt! Welche dramatische Gewalt (z. B. gleich in den ersten, mit Hrn. Labatt stets abfallenden Scenen des ersten Actes), welches Feuer, welche Prägnanz, welcher Ausdruck! Mit ungeschwächtem Interesse, ja mit stets gesteigerter Spannung verfolgen wir Wort für Wort die Rolle; wie im recitirenden Drama suchen wir kein einziges derselben zu verlieren, und es wird hier zuletzt fast gleichgiltig, ob auf diese Silbe wirklich der haarscharf richtige Tonfall *es*, auf jene *e* u. s. w. erfolge, ja es stören uns selbst grellere Intonationssünden weniger, da wir ja bei Niemann im Voraus auf rein musikalische Eindrücke verzichtet haben.

Wir, die wir Tichatschek's Rienzi nicht kennen, haben ein volles Recht zu sagen: Hier schafft Niemann die Rolle; eine mächtige Subjectivität reisst das Publicum mit sich fort, während bei anderen Niemann'schen Darstellungen — vor Allem seinem Tannhäuser — es gerade die in höchster Objectivität erfasste Partie selbst ist, die auf uns den bewegendsten dramatischen Eindruck hervorbringt. Niemann's Tannhäuser ist uns immer als des Künstlers vollendetste dramatische Darstellung erschienen. Der Schwerpunct der Rolle — so wunderbar gross sie dramatisch angelegt ist — liegt nicht im rein musikalischen Elemente. Wo dasselbe sich mehr vordrängt (z. B. im Finale des ersten Actes: „Es naht der Lenz"), distonirt der Sänger meist, und wir müssen uns consequent an die ausserordentlichen anderweitigen Vorzüge der Leistung halten, um uns nicht vor den entscheidenden Momenten gegen den Darsteller einnehmen zu lassen. Nur wer mit Absicht das Drama, nicht die Oper „Tannhäuser" hört, empfängt von Niemann's Meisterdarstellung den richtigen Eindruck. Man sage sich, dass in der Musik zwar jede Unreinheit Verbrechen, dass aber hier von absoluter Musik eigentlich gar nicht die Rede, und dass im Drama, diesem Abbild des Lebens, gar wohl die übermässige Aufregung unsere Stimme erzittern, den Ton schwanken machen kann.

Vom streng-musikalischen Standpunct nichts Bedenklicheres, als Niemann-Tannhäuser's Erzählung der Pilgerfahrt! Aber zugleich, welche geradezu dämonische Gewalt eben dieses Theiles der Leistung: eine grauenhafte Wahrheit des Ausdruckes, dass unsere Pulse unwillkürlich schneller klopfen und es uns eiskalt über den Rücken rieselt. . . . .

Wie unerreichbar Hr. Niemann den Sängerkrieg zu beleben weiss, darüber haben wir schon vor ein paar Jahren geschrieben. Wie er gleich anfangs die ihn durchströmende sinnliche Gluth kaum mehr zu zügeln im Stande ist, wie er den Sängern immer ungeduldiger und feindseliger entgegnet, wie er dann endlich im weltvergessenen Uebermuth das Lied zum Preise der Venus herausschmettert, in der stolz verachtenden Haltung lange, lange, wie verzückt verharrt, um erst bei Elisabeth's rührender Bitte im Bewusstsein seiner ungeheueren Schuld vernichtet zusammenzubrechen: man beobachte von alledem die Wirkung auf jedes unbefangene Publicum, die ausserordentliche Aufregung, die sich überall im Zuschauerraume kundgibt, und man wird verstehen, was echte dramatische Darstellung heisst.

In alledem ist Niemann nicht Schöpfer, sondern gleichsam Testamentsvollstrecker des glücklicher Weise noch lebenden Dichter-Componisten. . Wer Richard Wagner's hochinteressanten Aufsatz: „Ueber die Darstellung des Tannhäuser" " im 5. Bande der Gesammtausgabe seiner Schriften aufmerksam durchgelesen, findet die trefflichste Illustration zu diesem Artikel in eben der Leistung Niemann's. Alles minutiös den Intentionen Wagner's gemäss, dabei aber einfach-männlich, naturwahr und gross, nicht um eine Nuance zu viel, nicht ein Zug auf blos theatralischen Effect berechnet.

Die Tannhäuser-Rolle verträgt, ja erfordert eben jene dramatische Alfrescomalerei, als deren unübertroffener Meister Niemann erklärt werden darf und die ganz vorzüglich seinem heroisch-rauhen Organe entspricht.

Andere Wagner'sche Rollen — vor Allem der seraphisch-ideale Lohengrin — wollen freilich anders, zarter, musikalischer behandelt sein.

Hiermit haben wir des grossen Darstellers Achillesferse berührt. Welchem Sänger könnte man ein tieferes Verständniss der Lohengrin-Rolle zutrauen, als dem hochintelligenten, in die geheimsten Intentionen Wagner's eingeweihten Niemann? Dass der Berliner Gast gegenwärtig die Partie fast vollständig vergreift, überall an die Stelle duftigen, erdenentrückten Idealismus' eine derbkräftige, jeden Gedanken an Lohengrin's Seraph-Natur verwischende Realistik setzt, hat seinen Grund einzig und allein darin, dass der Sänger (und dessen Organ) nicht leisten kann, was der Darsteller gar wohl als das allein Richtige erkennt. Niemann muss sich hier sogar von einem lyrischen Duodeztenor (unserem einheimischen Hrn. Walter z. B.) manchmal in den Schatten stellen lassen.

Wie schön und vollkommen der Situation angemessen wirkt Hrn. Walter's Falsett in der Schlussscene des zweiten Actes („Heil dir, Elsa! Nun lass vor Gott uns gehn"), oder sein duftiges *mezza voce* in der Liebesscene („Athmest du nicht mit mir die süssen Düfte"). Hr. Niemann, dem das Falsett, das *mezza voce* versagt ist, singt die erwähnten Stellen „mit überströmendem Gefühl", mit höchstem Stimmaufwand und erreicht dadurch unstreitig auch einen grossen Effect, aber dieser ist äusserlich, der Schmelz, die Blüthe ist abgestreift.

Bei alledem zeigt sich doch auch im „Lohengrin" Niemann's unseren Herren Wiener $\bar{\bar{c}}$-Helden unendlich überlegene Intelligenz. Dafür ein scheinbar nebensächlicher Zug als Beispiel. Jeder unserer Herren Tenöre richtet Lohengrin's Worte:

> „Sie vor den König zu geleiten,
> Schmückt Elsa, meine süsse Frau!
> Dort will ich Antwort ihr bereiten,
> Dass sie des Gatten Art erschau."

sammt und sonders an Elsa's Mägde. Der einzige Niemann trifft die auf der Hand liegende, anscheinend gar nicht zu vergreifende Auffassung, die zwei letzten Zeilen für sich zu sprechen. Die anderen Sänger halten allen Ernstes Lohengrin den Dienstleuten gegenüber zur Rechenschaftslegung verpflichtet.

(Schluss folgt.)

## Berichte.

**Leipzig**. Die Aufführung des Riedel'schen Vereins am 22. d. M. brachte in sinnvoller Zusammenstellung Bach's „Actus tragicus": „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und Mozart's „Requiem", zwei zu lehrreichen Vergleichen Anlass gebende Werke. Beiden liegt ein gleicher Stoff: Todesbetrachtungen zu Grunde, und doch ist die Wirkung der künstlerischen Ausführung desselben eine so sehr verschiedene. Das Requiem wirkt in sofern unmittelbarer, als der Stil dem Verständniss des Publicums der Gegenwart näher liegt, als der Bach's, und doch birgt Bach's Cantate wiederum ein Element, welches über die fremdartigere, spröde Darstellungsweise hinweg unsere Sympathie in höherem Grade, nachhaltiger fesselt, als das Requiem. Bei allem Ernst der Gesammthaltung, der sich mitunter in ergreifender Weise kundgibt (z. B. in der zweiten Hälfte des „Confutatis"), verleugnet sich

doch nirgends als das eigentliche Lebensprincip der Mozart'schen Schöpfung das sinnliche Schönheitsideal, das immer nur in einem gewissen beschränkten, der unverhohlenen Darstellung des Schmerzes des Lebens scheu aus dem Wege gehenden Grade eine befreiende Wirkung ausübt. Dieser Schmerz des Lebens erscheint mehr, wenn wir so sagen sollen, „hinwegdemonstrirt", als wahrhaft überwunden; wenigstens muss sich für uns, die die Musik in der neueren Zeit zur Interpretin auch der tragischen Seite des Lebens haben heranreifen sehen, schliesslich dieser Eindruck ergeben. „Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!" — rufen wir Bach gegenüber aus: ihm sind die „Leiden dieser Zeit" nichts Fremdes; aber ebensowenig erliegt er ihnen; indem er ihnen als guter Christ in innig-gläubigem Vertrauen auf die unzerstörbare Kraft des Guten fest ins Auge schaut, überwindet er sie. Schon die Anlage der Cantate — eine allgemeine Betrachtung als Einleitung, dann sich steigernde Mahnungen, sich für den Tod vorzubereiten, hierauf die fromm-zuversichtliche Erwartung des Todes, und nach dem Tode (der Moment des Sterbens ist offenbar in den letzten verschwebenden Takten des Chores „Es ist der alte Bund" angedeutet) triumphirender Schlusschor — ist sehr sinnig. In der Grundstimmung mischen sich ernster Todesmuth, Ergebung und Gottesfreudigkeit in eigenthümlicher Weise, aber verklärt durch einen Zug von Milde. Besonders charakteristisch in diesem Sinne ist der Chor: „Es ist der alte Bund", dessen Hauptmotiv so eindringlich mahnend zu uns spricht, während der Gegensatz „Ja, komm, Herr Jesu, komm!" von kindlicher Zuversicht erfüllt ist. Dieser, sowie der Einleitungschor mit voraufgehender „Sonatine" gehören überhaupt zu den schönsten Theilen der Cantate. — Als die gewichtigsten Sätze des Requiem sind wohl der erste, ferner das „Dies irae", „Rex tremendae", „Recordare" und „Confutatis" zu betrachten. — Die Ausführung der Bach'schen Cantate geschah auf Grund der Franz'schen Bearbeitung, die jedoch, zufälliger Schwierigkeiten in der Besetzung des Orchesters wegen, für Orgel hatte übertragen werden müssen. Die Wiedergabe selbst zeichnete sich durch jene charaktervolle Gliederung aus, welche, ohne sich in Düfteleien zu verirren, alle einzelnen entscheidenden Züge klar und kernig hervortreten lässt; in dieser Beziehung hob sich wiederum der Chor: „Es ist der alte Bund" bedeutsam heraus; der schwierige Schluss desselben namentlich (Triolen) wurde leicht, gleichmässig und poetisch wirksam im Sinne der künstlerischen Intention dieser Stelle ausgeführt. Die Auffassung des Requiem bietet keine Schwierigkeiten; doch bemerkten wir — abgesehen von einigen feineren Nuanceirungen — in Bezug auf das Tempo ein paar glückliche Abweichungen von der herkömmlichen Darstellungsweise; so beschleunigte der Dirigent acht Takte vor Beginn der Fuge im ersten Satze bei der Stelle: „et lux perpetua" um ein Geringes das Tempo, wodurch dieselbe nicht nur als natürlicher Höhepunct der bisherigen Entwickelung sich abhob, sondern auch gegenüber ihrem ersten Auftreten (zu Anfang des Satzes) eine gesteigerte Bedeutung erhielt. Ferner nahm der Dirigent die Fuge selbst im ersten Satze, wie es einem feierlichen Introitus entspricht, in ziemlich gemessenem, am Schluss des Werkes dagegen in etwas bewegterem Zeitmaass. Die Soli waren vertreten durch Frl. Mahlknecht vom hiesigen Stadttheater, Frau Wüerst aus Berlin (schon von einer früheren gleichen Gelegenheit her vortheilhaft bekannt) und die HH. Rebling und Ress, ebenfalls Mitglieder der hiesigen Oper, welche sämmtlich ihre Aufgaben in musikalisch nobler Weise und mit Wärme und Hingebung lösten. Die Orchesterbegleitung stellte das Gewandhaus. Nicht zu vergessen ist schliesslich der gewissenhaften und sorgfältigen Ausführung der Orgelpartie durch Hrn. Papier. St.

**Leipzig.** Das 2. Concert der Büchner'schen Capelle (am 19. Nov.) bot mit Ausnahme eines Posaunen-Concertinos von Scharschmidt ausschliesslich Orchestercompositionen, und zwar nur solche noch lebender Componisten. Es waren: O. Bolck (Lustspiel-Ouverture), H. Zopff (zwei Orchesteridyllen), Fr. Lachner (Suite No. 6) und Fr. Liszt („Tasso") vertreten. Die beiden Idyllen von Zopff („Dolce far niente" [für Streichorchester] und „Ländliche Serenade" [für Blasinstrumente]) sind recht gut gemeinte, im Ganzen aber doch gar zu erfindungsarme Stücke, um tieferes Interesse erwecken zu können. Die Bolck'sche Ouverture zeichnet sich durch Frische der Erfindung, geschickte Factur und knappe Form vortheilhaft aus. Kritischer Bemerkungen über die Werke von Lachner und Liszt glauben wir uns hier enthalten zu können, da der Suite sowohl, als auch des „Tasso" zum Oefteren in diesen Blättern gedacht wurde. — Was nun die Ausführung genannter Compositionen durch das Orchester anbelangt, so ist dieselbe als fast durchweg sauber und correct zu bezeichnen. Die Ouverture und Suite wurden sogar in einem gewissen Grade schwungvoll gespielt. Die Wiedergabe der Liszt'schen symphonischen Dichtung befriedigte uns am wenigsten. Das Orchester und — allem Anschein nach — auch der Dirigent fühlten sich mit dem „Tasso" resp. mit der Liszt'schen Compositionsweise überhaupt noch zu wenig vertraut, um ihre Aufgabe glücklich lösen zu können. — Schliesslich haben wir für diesmal noch des jungen Posaunisten Hrn. Grosskunz zu gedenken. Derselbe entfaltete beim Vortrag der Cantilene einen recht hübschen Ton; die Passagen dagegen gelangen ihm weniger. Statt des geradezu erbärmlichen Concertinos von Scharschmidt hätten wir allerdings lieber etwas Besseres gehört, und wäre es auch nur eine für Posaune arrangirte Bassarie aus irgend einer Mozart'schen Oper gewesen.

x.

**Oldenburg.** Am 8. Nov. wurde unsere dieswinterliche Saison mit dem 1. Concerte der grossherzoglichen Hofcapelle eröffnet. Eine uns bis dahin persönlich unbekannte Sängerin, Frl Gips aus dem Haag, sang Arien von Mozart und Rossini, sowie Lieder von Schumann und Mendelssohn in durchaus befriedigender Weise. Die Stimme dieser Sängerin kann ebensowenig das Prädicat „gross" als „sympathisch" beanspruchen, dagegen darf man ihr eine vorzüglich geschulte Ausbildung nicht absprechen, die sie ebensowohl zum getragenen als zum Coloraturgesange geschickt macht. Mit solchen Stimmmitteln wusste die Sängerin den Intentionen der Componisten vollständig gerecht zu werden, die Fiorituren Rossini's mit grösster Leichtigkeit in einem vorzüglichen *mezza voce* rein und klar auszuwerfen, die tiefe Innigkeit Mozart's in richtiger und warmer Auffassung wiederzugeben, endlich die Einfachheit und Naivetät der Lieder zur Geltung zu bringen, und das Alles mit correcter, deutlicher Aussprache und mit einer absoluten musikalischen Sicherheit. Die gefeierte Sängerin erhielt den verdienten lebhaftesten Applaus. Von den Orchestersachen erwähnen wir zunächst der Einleitung zur „Loreley" von Max Bruch. Aus einem polyphon und sangreich gestalteten Stimmgewebe in tiefer Lage, durchleuchtet von einem einfachen Hornmotiv, entwickelt sich ein etwas dunkles Tongemälde, das jedenfalls poetisch anregend wirkt und dabei den Grundcharakter der uns unbekannten Oper wohl anzudeuten vermag. Wenn das Werk auf das Publicum einen nur mässigen Eindruck hervorbrachte, so erscheint uns solches natürlich, da die Beziehungen dieser „Einleitung" zur Oper selbst zur Zeit hier unbekannt sind. Zwei bekannte vortreffliche Ouverturen, zu „Euryanthe" von Weber und zum „Wasserträger" von Cherubini, füllten mit jenen besprochenen Werken den ersten Theil des Concertes aus, während im zweiten Theile die 2. Symphonie Beethoven's zur Aufführung gelangte. Die Zusammensetzung unseres Orchesters ist theilweise neu, theilweise noch unvollständig, daher wurden wir freudig überrascht, dass trotzdem und nach erst wenigen Proben der Vortrag ein wohlthuend frischer und lebhaft eingehender war. Wenn es Hrn. Hofcapellmeister Dietrich gelingt, die vollständige Besetzung des Orchesters wiederherzustellen, dann haben wir uns voraussichtlich in diesem Winter der vorzüglichsten Leistungen zu erfreuen. Auch der Instrumentalverein hat mit frischen Kräften seine Uebungen unter Sattler's Leitung wieder begonnen und wird in nächster Woche sein erstes Concert geben, ebenso werden die Concerte für Kammermusik hoffentlich bald wieder ihren Anfang nehmen. — Im Interesse der deutschen protestantischen Kirchengemeinde möchten wir die Frage zur Ventilation bringen: „Inwieweit dürfen und sollen die Choralbuchschreiber auf die Originale der Melodien zurückgreifen?"

S.

## Concertumschau.

**Basel.** 3. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Dmoll-Symphonie von R. Volkmann, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Concertante für vier Violinen von L. Maurer (HH. Meyer, Rentsch, Schwederle und König), Gesangvorträge der Frau Walter-Strauss. — Concert des Baseler Gesangvereins am 21. Nov.: „Schicksalslied" von J. Brahms, 1. Suite von F. Lachner, Psalm 114 von Mendelssohn.

**Berlin.** Geistliches Concert des k. Domchors am 14. Nov.: Orgelpräludium von Schwantzer, Responsorium für zwei Chöre von Palestrina, „Misericordias" von Durante, „Requiem aeternam" von Jomelli, Präludium und Fuge für Orgel und „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette von S. Bach, Kirchenarie (für Violoncell!) von Stradella, „Vertrauen auf Gott" von R. Volkmann, Psalm 47 von Reinthaler. — 1. Soirée des Kotzolt'schen Gesangvereins am 25. Nov.: Chorlieder von L. Marenzio, H. L. Hassler („Im kühlen Maien"), Haydn („Der Greis"), Mendelssohn, Schumann („Bänkelsänger Willie"), Rheinberger („All meine Gedanken"), v. Holstein („Schlaflied") und Hauptmann, Gdur-Trio Op. 9 von Beethoven (HH. Rehfeld, Barnbeck und Jacobowsky), Gesangvorträge des Hrn. R. Otto, Adagio für Violine von F. Rehfeld (der Autor).

**Bremen.** 2. Privatconcert: 1. Symphonie von Schumann, Esdur-Concert von Beethoven etc.

**Breslau.** Concert der Singakademie am 23. Nov.: Requiem von Mozart, Chöre von Bach und aus dem Deutschen Requiem von Brahms.

**Cöln.** 1. Soirée für Kammermusik: Streichquartett in Fdur von Haydn, Clavierquintett von F. Hiller, Streichquartett von Mozart.

**Dresden.** Am 22. Nov. Aufführung von Beethoven's Missa solemnis durch die Singakademie. — 2. Soirée für Kammermusik der HH. Lauterbach und Genossen: Esdur-Quartett Op. 74 von Beethoven, Bdur-Quartett von C. Goldmark, Ddur-Quartett von Mozart. — Symphonieconcert im Gewerbehaus am 23. Nov.: Ddur-Symphonie von Beethoven, „Abenceragen"-Ouverture von Cherubini, „Eine Faust-Ouverture" von Wagner etc. — Grosses Concert des Pianisten Hrn. B. Rollfuss am 19. Nov.: „Lodoiska"-Ouverture von Cherubini, Claviersoli: Gdur-Concert von Beethoven, Concertstück von Schumann, Sarabande und Courante von A. Jensen, Prélude von Chopin, Dmoll-Scherzo von J. Reubke, Gesangvorträge des Frl. Nanitz (Arien von Rossi und Rossini), Teufelssonate für Violine von Tartini (Hr. Seelmann).

**Elberfeld.** 2. Abonnementconcert unter Leitung des Hrn. Schornstein: „Judas Maccabäus" von Händel. Solisten: Frl. Gutzschbach, Frl. Assmann, HH. Dr. Gunz und G. Henschel. — Stiftungsfest der Liedertafel am 16. Nov. unter Mitwirkung der Sängerin Frl. M. Sartorius aus Cöln: „Fidelio"-Ouverture von Beethoven, „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, „All-Deutschland" von Abt etc.

**Erfurt.** Concert des Musikvereins am 14. Nov.: Dmoll-Symphonie von A. Dietrich, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge des Hrn. O. Schelper, Claviervorträge der Frau Hallwachs-Heintz (u. A. Esdur-Concert von Liszt).

**Frankfurt a. M.** Concert zum Besten des Baufonds zu einem Künstlerhaus: Quintett von W. Claussen, „An die ferne Geliebte" von Beethoven und „Dichterliebe" von Schumann, gesungen von Hrn. C. Hill etc.

**Görlitz.** Concert des Violoncellisten Hrn. Joh. Klingenberg am 27. Nov.: „Sonnen-Aufgang und -Untergang" für Solo, Chor und Orchester von Saemann, „Schön Ellen" von M. Bruch, Chöre a capella von J. Eccard, Mendelssohn und Schumann, Violoncellsoli von F. Grützmacher, Mendelssohn, Schumann und Schubert etc.

**Gothenburg.** Concert der königl. schwed. Hofopernsängerin Louise Michaeli am 30. Oct.: Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Scherzo für Orchester von Goldmark, Vocalsoli von Spohr, Mendelssohn, Verdi und Ganz, Violoncellvortrag des Hrn. Marschner. — 3. Concert des Musikvereins: „Manfred"-Ouverture von Reinecke, Marsch und Chor aus „Tannhäuser" von Wagner, „Frithjof und Ingeborg", Concertouverture von A. Hallén, „Abendlied" von Schumann-Joachim, Ungarische Rhapsodie von Liszt-Müller, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Brassin), Fmoll-Clavierconcert von Weber (Hr. Hultgren).

**Göttingen.** 1. Akademisches Concert unter Leitung des Hrn. Hille: 4. Symphonie von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. J. v. Rosburgh, Violoncellvorträge des Hrn. C. Philipsen aus Hannover (u. A. Concert von Eckert).

**Gr. Glogau.** 1. Symphonieconcert unter Hrn. Kniese's Leitung: Einleitung und Kreuzritter-Marsch aus Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth", 4. Symphonie von Beethoven.

**Grand-Rapids** (Ver. St. N.-A.'s). 3. Kammermusiksoirée mit Werken von Beethoven, Raff, Keller, v. Bülow (Polacca), Speidel, A. Rubinstein, Schumann, Mikuli, Liszt und Rheinberger (Tarantella).

**Güstrow.** Aufführung im Schiller-Verein zur Nachfeier von Schiller's Geburtstag: Ouverture Op. 124 von Beethoven, Prolog von W. P. Graff, „Der Triumph der Liebe" von H. Zopff, „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, „Wallenstein"-Symphonie von Rheinberger.

**Hamburg.** 1. Philharmonisches Concert: 3. Symphonie vo Beethoven, „Genovefa"-Ouverture von Schumann, Gesangvorträge der Frau Peschka-Leutner, Claviervorträge des Frl. Erika Lie. — Tonkünstlerverein am 23. Nov.: Streichquartett Op. 20 von Ph. Rüfer, Serenaden für Streichorchester Op. 62 und 63 von R. Volkmann.

**Hermannstadt** (Siebenbürgen). Am 22. Nov. Aufführung des „Elias" von Mendelssohn durch den Musikverein.

**Jena.** 2. Akademisches Concert: Bdur-Symphonie von Beethoven, Ouverture zur Oper „Dame Kobold" von Raff, Serenade für Streichorchester von Haydn, Gesangvorträge des Frl. Adolfine Mayer aus Weimar, Solostücke für Posaune mit Orchester von E. Lassen (Hr. Grosse aus Weimar). — 3. Akademisches Concert: Passionsmusik von H. Schütz-Riedel, „Was Gott thut, das ist wohlgethan" von S. Gastorius (?), Choraldurchführung für Orgel von Töpfer, „Gebet um Seelenfrieden" von M. Frank, Orgelübertragungen von Liszt: Elegie von Chopin und „Am Tage aller Seelen" von Schubert, 5 biblische Bilder (aus den „Palmenblättern" von Gerok) von E. Lassen.

**Innsbruck.** Ausserordentliches Concert des Musikvereins am 12. Nov.: Hmoll-Symphonie von Schubert, Allegretto aus Beethoven's Adur-Symphonie, Festmarsch aus der Oper „Friedrich mit der leeren Tasche" von Nagiller, „Ruy Blas"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge der Fr. Sophie Förster aus München.

**Kiel.** Concert zum Besten der Wassercalamitosen: 1. Symphonie von Beethoven, Kaiser-Marsch von Wagner, „Nachtgesang" für Streichorchester von Vogt.

**Leipzig.** 8. Gewandhausconcert: Ouverturen zu „Oberon" von Weber und in Adur von F. Hiller, Scherzo für Orchester von Goldmark, Dramatische Phantasie (symphonischer Prolog zur Eröffnung des neuen Theaters in Cöln) von F Hiller, Gesangvorträge des Frl. J. v. Rosburgh. — 9. Stiftungsfest der „Euphonia": Walzer für Pianoforte zu vier Händen von Aloys Reckendorf (HH. Reckendorf und Naus), Sonate für Pianoforte und Violine von H. Huber (HH. Huber und Delpy), „Thränen", Liedercyklus von W. J. Heller (Frl. Redeker), „1870", vier Stücke in Marschform für Pianoforte zu vier Händen (HH. Kogel und Naus).

**London.** 7. Krystall-Palast-Concert: „Abencerагen"-Ouverture von Cherubini, Symphonie von Haydn, Ouverture zu „Paradies und Peri" von St. Bennet, Dmoll-Clavierconcert von Rubinstein, von Hrn. F. Hartvigson mit ausserordentlich grossem Erfolge gespielt, u. s. w.

**Neustadt** a. d. H. Concert der HH. Jul. Levin (Clavier) und R. Schwendemann (Violine): Ddur-Sonate für Pianoforte und Violine von Raff, Lieder von Marschner, Nicolai, Schumann und Rubinstein, Gesangsduette, Violin- und Claviersoli.

**Nürnberg.** 1. Soirée für Kammermusik der HH. A. Kömpel aus Weimar, H. Müller aus München und Joh. Weidenbach: Sonate Op. 47 von Beethoven, Dmoll-Trio von Schumann, Soli für Pianoforte, Violine und Violoncell.

**Pest.** 1. Concert des Hrn. Hans Richter: Pastoralsymphonie von Beethoven, „Euryanthe"-Ouverture von Weber, Marsch für Orchester von Schubert-Liszt, Kirchenarie von Stradella (Frau Tanner). — 1. Quartettabend der HH. Sabathiel, C. Fischer, Buchholz und Fr. Fischer: Cdur-Quartett von Mozart, Dmoll-Claviertrio von Schumann (Pianoforte: Hr. Theindl), Esdur-Quartett Op. 127 von Beethoven.

**Prag.** 1. musikalische Matinée des Hrn. Dr. L. Prochaska „zum Zwecke der Vorführung sowohl älterer, als der neuesten bemerkenswerthen Erscheinungen der musikalischen Litteratur": Clavierquintett von A. Dvořák, Lieder von Z. Fibich, R. Franz und R. Wagner, Clavierstücke von J. P. Gotthard, J. Raff, L. Zelenski und W. J. Hlavac.

**Rudolstadt.** 1. Abonnementconcert der fürstl. Hofcapelle: 4. Suite von Lachner, Huldigungsmarsch von Wagner, 3. Ouverture zu „Leonore" und 3. Clavierconcert von Beethoven (Clavier: Frl. Peinemann), Adagio für Fagott von Mozart, (Hr. Kobrs).

**Sondershausen.** Hofconcert am 17. Nov.: Ouverturen von Gade („Nachklänge von Ossian") und Beethoven (zu „Egmont"), Violoncellconcert von Molique (Hr. Monhaupt), Pianofortesoli: Variations serieuses von Mendelssohn und „Nordseebilder" von M. Erdmannsdörfer (Hr. Hofcapellmeister Erdmannsdörfer). — Concert der „Erholung" am 19. Nov.: Ouverturen zu „Olympia" von Spontini und zu „Richard III." von R. Volkmann, Marsch in Hmoll von Schubert-Liszt, 8. Violinconcert von Spohr (Hr. Reinboth).

**Stralsund.** Kirchliche Musikaufführung des Dornheckter'schen Gesangvereins am 14. Nov. mit Vocalwerken von Bach, Prätorius, Händel, R. Dornheckter (Psalm 100) und Mendelssohn, Orgelcompositionen von S. Bach, Wanhal (Esdur-Fuge) und Liszt (Andante religioso) etc.

**Werdau.** Liedertafelconcert unter Leitung des Hrn. Zeiler am 19. Nov.: „Hebriden"-Ouverture, Psalm 42 und 2. Satz aus dem Violinconcert (Hr. Musikdirector Lenk) von Mendelssohn, „Hamlet"-Ouverture von Gade, „Schön Ellen" von M. Bruch etc.

**Witten.** Concert der Pianistin Frl A. Wiesler aus Cöln mit Clavierwerken von Chopin, Liszt und I. Seiss etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Frl. Chmelick vom Hoftheater zu Altenburg eröffnete ein Gastspiel mit der Marie in „Czaar und Zimmermann", missfiel aber und liess es bei der einen Rolle bewenden. Frl. Kaufmann vom k. Hoftheater zu München sang die Leonore im „Troubadour" als Gast, ebenfalls ohne Erfolg, sodass von ihrem ferneren Auftreten nicht mehr die Rede ist. — **Braunschweig.** Hr. Behrens aus Berlin gastirt mit Erfolg im Hoftheater. — **Moskau.** In der italienischen Oper war Frau Patti die das meiste Interesse erregende Erscheinung. — **New-York.** Frau Lucca findet nicht ganz den erwarteten Beifall. Derselbe hat noch lange nicht die Höhe erreicht von den Gunstbezeugungen, denen sich die Nilsson und Parepa-Rosa erfreuten. — **St. Petersburg.** Frau Nilsson begann ihr Gastspiel mit Margarethe in Gounod's „Faust". Ein ungemeiner künstlerischer Erfolg war mit diesem Debut verbunden. — **Posen.** Zu Ende December erwartet man hier die Operngesellschaft des Impresario Pollini mit Frau Artôt. — **Wien.** Dem Vernehmen nach hat das Comité der Komischen Oper auf Grund gewisser, Frau Lucca anhängender Fatalitäten ernstliche Gelüste zu einem Engagement dieser berühmten Contractbrüchigen. Dasselbe soll auch nach Frl. Minnie Hauck Verlangen tragen und derselben bereits einen sehr günstigen Contract angeboten haben. Das Debut des Frl. Marie Klauwell aus Leipzig als Margarethe in den „Hugenotten" fand am 20. Nov. im Opernhaus statt. An dieselbe Bühne wurde Frau Koch als Soubrette engagirt. Das Engagement des Frl. Schröder für das k. k. Opernhaus steht in Kürze bevor, ebenso das des Frl. Bertha v. Dillner.

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 23. Nov.: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh", Lied von M. Hauptmann; „Mitten wir im Leben sind", Motette von Mendelssohn. Am 24. Nov.: Requiem von Mich. Haydn. — **Chemnitz.** St Johanniskirche am 26. Nov.: „Wenn des Staubes Hülle", Chor a capella von Ferd. Hiller. St. Jacobikirche am 26. Nov.: „Selig sind, die da Leid tragen", aus dem Requiem von Brahms. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 17. Nov.: Messe in Es, Graduale („Domine in coeli") und Offertorium („In deo speravit") von Lud. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 17. Nov.: Messe von Jann, Graduale (Basssolo) von Joh. Krall; Offertorium (Sopransolo) von L. Eder. Am 23. Nov.: Orgelsolo-Messe von Mozart; Graduale (Altsolo) von Czerny; Offertorium (Violin- und Sopransolo) von J. Krall. Dominicanerkirche am 17. Nov.: D-Messe von Preindl, Altsolo („O salutaris") von Krall. Am 23. Nov.: 7. Messe von Horak; Sopran- und Violinsolo von Friedr. Larchen; „O salutaris" in Es für Tenor von Krall. Salvatorkirche am 17. Nov.: „Segenlied", dreistimmiger Chor von Pauli; „Deus, amo te", Offertorium von Cherubini; „Domine", Duett von L. Weiss. St. Carlskirche am 23. Nov.: B-Messe von Haydn.

## Opernübersicht.

(Vom 17. bis 24. November.)

**Leipzig.** Stadtth.: 17. Die beiden Schützen; 20. Vampyr; 24. Freischütz. — **Augsburg.** Stadtth.: 17. Hugenotten, 19. Fra Diavolo. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 17. Der Maurer; 18. Joseph in Egypten; 19. Czaar und Zimmermann; 21. Stradella; 22. Troubadour; 24. Lohengrin. Réunionth.: 17. Postillon von Lonjumeau; 20. u. 22. Barbier von Sevilla. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 17., 19. u. 21. Orpheus in der Hölle; 20 Erwachen des Löwen; 22. u. 24. Banditen (Offenbach); 23. u. 25. Somnambulen (Zaytz), Erwachen des Löwen. — **Bremen.** Stadtth.: 17. Undine; 20. Wilhelm Tell; 22. Zauberflöte. — **Breslau.** Stadtth.: 17. u. 20. Waffenschmied; 18. Afrikanerin; 21. Jüdin; 23. Freischütz. Lobe-Th.: 17. Grossherzogin von Gerolstein; 22. Blaubart. — **Chemnitz.** Stadtth.: 18., 20. u 24. Lohengrin. — **Cöln.** Stadtth: 17. u. 24. Jüdin; 20. Postillon von Lonjumeau; 22. Figaro's Hochzeit — **Dresden.** Königl. Hofth.: 18. Prophet; 20. Zauberflöte; 23. Fliegender Holländer. — **Elberfeld.** Stadtth.: 17. Flotte Bursche. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 17. Undine; 20. u. 23. Amalia; 21. Zauberflöte; 24 Glöckchen des Eremiten. — **Hamburg.** Stadtth.: 17., 20. u. 23 Meistersinger; 19. Alessandro Stradella; 21. La Traviata; 22 Stumme von Portici; 24 Norma. — **Hannover.** Königl. Hofth. 17. Hugenotten; 19. Tell; 22. Leichte Cavallerie. — **Kiel.** Stadtth.: 17. Freischütz; 18. Nachtlager von Granada; 22. Hugenotten; 24. Waffenschmied. — **Magdeburg.** Stadtth.: 17. Zampa; 19. Czaar und Zimmermann; 24. Margarethe. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 22. Robert der Teufel; 24. Figaro's Hochzeit. — **Nürnberg.** Stadtth.: 17. Fidelio; 18. Norma; 22. u. 24. Romeo und Julia. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 19. Robert der Teufel; 20. Blaubart; 22 Templer und Jüdin. Král. zemske ceské divadlo: 21. Zahradnicky pes; 21. Ootri Hosl. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 17. Lohengrin; 19. Postillon von Lonjumeau; 21. Hugenotten. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth. 17. Fra Diavolo; 19. Johann von Paris; 22. Meistersinger. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 17. u. 22. Abu Hassan; 18. Lohengrin; 19. Fantasca; 20. Hugenotten; 21. Hans Heiling; 23. Norma. Carl-Th.: Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien 17., 18. u. 19. Silberbecher; 23. Blaubart. Strampfer-Th.: 17., 19., 20., 22. u. 23. Javotte. — **Würzburg.** Stadtth.: 22. Figaro's Hochzeit; 24 Liebestrank.

## Aufgeführte Novitäten.

Bolck (O.), Lustspiel-Ouverture. (Leipzig, 2. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle.)
Brahms (J.), Clavierquartett in Adur. (St. Petersburg, 2. Quartettsoirée der Russischen Musikgesellschaft.)
— — „Schicksalslied". (Basel, Concert des Baseler Gesangvereins.)
Bruch (M.), „Schön Ellen". (Görlitz, Concert des Hrn. Klingenberg. Werdau, Liedertafelconcert. Mainz, 1. Liedertafelconcert.)
Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Erfurt, Concert des Musikvereins.)
Claussen (W.), Clavierquintett. (Frankfurt a. M., Concert für Erbauung eines Künstlerhauses.)
Eckert (C.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Göttingen, 1. Akademisches Concert.)
Gade (N. W.), „Hamlet"-Ouverture. (Werdau, Liedertafelconcert.)
Goldmark (C.), Scherzo für Orchester. (Leipzig, 8. Gewandhausconcert. Gothenburg, Concert des Frl. Michaeli.)
— — Streichquartett. (Dresden, 2. Kammermusik der HH. Lauterbach und Genossen.)
Hallén (A.), „Frithjof und Ingeborg", Concertouverture. (Gothenburg, 3. Concert des Musikvereins.)
Hiller (F.), Dramatische Phantasie (symphonischer Prolog zur Eröffnung des neuen Theaters zu Cöln). (Leipzig, 8. Gewandhausconcert.)
— — Clavierquintett. (Cöln, 1. Kammermusik.)
Lachner (F.), Requiem. (Magdeburg, Kirchenconcert.)
— — 1. Suite. (Basel, Concert des Baseler Gesangvereins.)
— — 4. Suite. (Rudolstadt, 1. Abonnementconcert der fürstl. Hofcapelle.)
Raff (J.), Ouverture zu „Dame Kobold". (Jena, 2. Akademisches Concert.)
— — Sonate in Ddur für Pianoforte und Violine. (Neustadt a. d. H., Concert der HH. Levin und Schwendemann.)
Reinecke (C.), „Manfred"-Ouverture. (Gothenburg, 3. Concert des Musikvereins.)
Rheinberger (J.), „Wallenstein"-Symphonie. (Güstrow, Aufführung im Schiller-Verein.)
Rüfer (Ph.), Streichquartett Op. 20. (Hamburg, Tonkünstlerverein.)
Saemann (C.), Sonnen-Aufgang und -Untergang für Solo, Chor und Orchester. (Görlitz, Concert des Hrn. Klingenberg.)
Volkmann (R.), Symphonie in Dmoll. (Basel, 3. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)
— — Ouverture zu „Richard III." (Sondershausen, Concert der „Erholung".)
— — Serenaden für Streichorchester Op. 62 und 63. (Hamburg, Tonkünstlerverein.)
Wagner (R.), „Eine Faust-Ouverture". (Dresden, Symphonieconcert im Gewerbehaus.)
— — Kaiser-Marsch. (Kiel, Wohlthätigkeitsconcert.)
— — Huldigungsmarsch. (Rudolstadt, 1. Abonnementconcert der fürstl. Hofcapelle.)

## Journalschau.

Echo No. 47. Rede bei der Beerdigung des Domcapellmeisters J. Schrems am 27. Oct. Von F. Witt. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 47. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 48. Novitätenfragen. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 10 und 11. Albumblatt von Hoffmann v. Fallersleben. — Die neue Orgel in Johanngeorgenstadt von den Gebrüdern Kreuzbach in Borna. — Verzeichniss der im Jahre 1871 erschienenen Orgelcompositionen und Choralbücher. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes.

## Musikalische Kannegiesserei.

Hamburger Correspondent No. 269 (in einem gedanklich sehr bedenklichen Referat des Hrn. E. Hopffer über eine Aufführung der „Meistersinger" unter anderen Gedankenspähnen):

„Fragen wir nun schliesslich, wodurch Wagner eine so grosse Wirkung auf eine grosse Masse der Zeitgenossen ausübt, so liegt der Kern des Geheimnisses in der grob sinnlichen Färbung nicht nur seiner Musik, sondern seiner ganzen Kunst überhaupt. Wagner kommt damit einem Zuge der Zeit bereitwillig entgegen. Den Beweis für obige Behauptung finden wir wiederum recht schlagend in den „Meistersingern". Sowohl Eva und Walther, als Magdalena und David sind rein sinnliche Gestalten, und nicht etwa in dem schönen Sinne der Kunst, sondern im Sinne niederer menschlicher Begierde. Ja, wir würden unschwer den Beweis antreten können, dass Wagner im Grunde unsittlicher und gefährlicher ist als Offenbach, ganz in dem Maasse, wie die verhüllte, versteckte Lüsternheit gefährlicher ist, als die nackte Gemeinheit."

Magdeburger Zeitung No. 274 fördert in einem, allem Anscheine nach der Feder des am Musikertag zu Magdeburg begeistert auf R. Wagner toastenden k. Musikdirectors Hrn. Ehrlich entflossenen Bericht über das 1. Concert des dortigen Brandt'schen Gesangvereins, nachdem sie bereits einige Tage vorher „die jüngere, in der musikalischen Sturm- und Drangperiode der Neuzeit aufgewachsene und mit ihren als „wahre Musik" ihnen oft gepriesenen Producten genährte Generation . . . . zur Läuterung ihres Geschmackes und zur Gewinnung eines idealen Standpunctes in der Tonkunst an den Besuch" der betr. „Schöpfung"-Aufführung besorgt erinnert hatte, folgende rührende Mahnung an den Dirigenten und die Mitglieder gen. Vereins in die Welt:

„Mögen sie sich nicht in den, die wahre Musik verschlingenden, modernen Concertstrudel hinabreissen lassen und nicht der Partei huldigen, deren Formen zerstörende, nach Absonderlichkeit ringende, aber theilweise der Schaffungskraft entbehrende Führer immer offener die Classiker als ziemlich veraltet bezeichnen und in ihrem Grössenwahnsinn meinen, uns nächstens mit dem Kunstwerk der Zukunft beglücken zu können. Und wie der Dichtercomponist über dieses alle Künste in sich vereinigende Kunstwerk denkt, das offenbart er uns im vierten Bande seiner Schriften, Seite 91: „Es wird die Religion der Gesellschaft sein und wir werden dann nur eine Religion und gar keinen Staat mehr haben. (?!) Etwas weiter unten, S. 94, sagt der in Politik und Philosophie gern machende, exaltirte Mann, der 1848 vom Umsturze aller Verhältnisse die Befriedigung seiner Wünsche und Pläne hoffte und jetzt einen königlichen Freund besitzt: „Die Kunst ist revolutionär und ihre Wiedergeburt kann nur durch die Revolution geschehen". (?!) Nun, nur nicht ängstlich! Denn so liberal die Magdeburger in vielen Beziehungen sind, so conservativ und langsam und bedächtig fortschreitend sind sie in der Tonkunst, wie unsere alten, prächtigen Abonnementconcerte zur Genüge beweisen. Wir haben alle Ursache, über die Pietät der meisten hiesigen Kunstfreunde und Musiker gegen die alten Meister und deren würdige Epigonen uns zu freuen und hoffen, dass sie deren Vermächtnisse fernerhin heilig halten werden."

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Am 7. December wird die fürstliche Hofcapelle aus Sondershausen vollzählig in Leipzig sein, um neben dem Riedel'schen Verein in einem, von Hrn. Commissionsrath R. Seitz daselbst intendirten Concert mitzuwirken. Das Programm des letzteren wird u. A. J. Raff's Waldsymphonie, Erdmannsdörfer's „Prinzessin Ilse" und die neue Festouverture von Jul. Rietz unter Direction der resp. Autoren bieten. Der Reinertrag dieser aussergewöhnlichen Aufführung soll der Beethoven-Stiftung des Allgemeinen deutschen Musikvereins zufliessen. Wegen des Näheren verweisen wir auf das betr. Inserat in heutiger Nummer.

* Meister Ullman hat in seiner Inseratenaffaire contra Gewandhaus zu Leipzig wider Erwarten seinen Marquis Posa gefunden. „Echo" schwingt sich nämlich zu der Ansicht empor, dass die betr. Anzeige „seiner (Ullman's) schlagfertigen Derbheit alle Ehre" mache, „denn", so fährt das Meyerbeer-Cultus treibende Organ fort, „mit wenigen Worten deckt er die Schäden auf, an denen das Leipziger Gewandhaus krankt, Schäden, die es glücklich dahin gebracht haben, dass diese Concerte denen jeder grösseren rheinischen Provinzialstadt nachstehen". — Wir schlagen bei dieser bedenklichen Sachlage der löbl. Direction dieses sonach sehr heruntergekommenen Institutes allen Ernstes vor, den betr. Mitarbeiter des „Echo", dessen Name zu erfahren sein dürfte, als artistischen Director zu engagiren, damit nicht noch andere Provinzialstädte den Vorrang ablaufen.

* In Magdeburg will man ein neues Theater haben. Dasselbe soll auf Actien gegründet werden, und ist das nöthige Capital einstweilen auf 300,000 Thlr. angesetzt. Schon im nächsten Frühjahr hofft man den Bau beginnen zu können.

* Nach einer uns von betheiligter Seite zugehenden Berichtigung wird das Berliner „Echo" auch weiterhin fortbestehen und nur bez. der Beilage eine Veränderung erfahren.

* Ueber den Erfolg des „Tannhäuser" in Bologna gehen uns durch Hrn. Dr. phil. Hans Dütschke nachstehende lesenswerthe Mittheilungen zu: „Bei den vielfachen Schmähungen, die Richard Wagner von gewissen lieben Landsleuten erfährt, ist es von grösstem Interesse zu beobachten, mit welchen Empfindungen das fremde Italien die Werke des Meisters aufnimmt. Die Erfolge des „Lohengrin" in Bologna sind seit dem vorigen Jahre bekannt genug. Die Verehrer des Componisten gingen deshalb mit Recht einen Schritt weiter, als sie den „Tannhäuser" vor einigen Wochen den Bolognesern vorführten. Das „Teatro Communale" zu Bologna ist für Italien geradezu Autorität ersten Ranges in musikalischen Dingen, und die Aufnahme, die dort ein neues Kunstwerk findet, entscheidet für dessen Schicksal im ganzen Lande. Dass nun Wagner blos Freunde und Verehrer in Italien haben sollte, wäre eine falsche Behauptung. Ebenso leuchtet andererseits ein, dass bei dem ausgesprochen deutschen Charakter seiner Musik diejenigen Italiener, welche einer Verbindung mit dem deutschen Wesen abhold sind, auch eine Aufführung Wagner'scher Opern gern als Gelegenheit zu politischen Demonstrationen benutzen möchten. Dies war, wie mir versichert wird, auch in der That bei der ersten Darstellung des „Tannhäuser" in Bologna beabsichtigt (am 7. Nov.). Die Giunta, welche die Inscenirung des „Lohengrin" durchgesetzt hätte, war gestürzt worden und an ihre Stelle eine neue gewählt, welche schon als solche sich berufen fühlte, den Interessen ihrer Vorgängerin entgegenzutreten. Ihrer Opposition gab sie also auch bei der ersten „Tannhäuser"-Vorstellung Ausdruck, und dies veranlasste weiter jenes wunderbare Gerücht von einem völligen Fiasco der Oper im Besonderen und der Wagner'schen Musik im Allgemeinen, eine Zeitungsente, die auch nach Deutschland flog und dort natürlich von gewissen Leuten mit noch weit grösserem Wohlbehagen als in Italien aufgenommen wurde. Man lese nur, in welch höhnischem Tone z. B. „Il Presente" (Parma) sich äusserte: „Tannhäuser ist nicht mehr! Die Bahre des letzten Actes trug zwei Leichen: Elisabeth und Tannhäuser. Jene starb an gebrochenem Herzen, dieser erstickte am Pfeifen. Wie viel Eifer, Mühe und Geld weggeworfen!" etc. Damit stimmte denn freilich wenig zusammen, dass schon nach drei Tagen die Zeitungen von dem fast unglaublichen Applaus berichteten, welchen die 3. Aufführung am 10. Nov. erhalten hatte. Der Jubel der Wagner-Feinde war wieder einmal gründlich verfrüht (besser sollte man wohl sagen „verspätet"?). Der Sachverhalt war nämlich folgender: Bei der ersten Vorstellung wurde die Ouverture mit solchem Beifall aufgenommen, dass sie wiederholt werden musste. Dasselbe geschah mit Wolfram's Romanze im dritten Act. Bei der Erzählung Tannhäuser's jedoch ermattete das Publicum und gab, wie das in italienischen Theatern sehr gewöhnlich ist, seinen Unwillen durch Pfeifen und Rufe: „basta!" (genug!) zu erkennen. Dass man aber besonders „viva Rossini!" zu rufen begann, beweist doch wohl klar, dass die Opposition auch politische Zwecke verfolgte. Aus diesen Vorkommnissen nun gestalteten die Redacteure der „Opinione" und der „Gazzetta musicale" schleunigst die Nachricht von jenem glänzenden Fiasco der Wagner'schen Musik, eine Nachricht, die natürlich von jedem Wagner-Hasser, als welche in Italien vor Allem die anwesenden Deutschen zu gelten haben (NB. die gelesensten deutschen Zeitungen sind hier „Neue freie Presse", „National-Zeitung" und „Cölnische Zeitung"), begierig aufgegriffen und nach Kräften vergrössert wird. Endlich gelingt es Filippi, in der Mailänder „Perseveranza" vom 18. den Schleier zu lüften und die ganze Schale seines Zornes über jene beiden unglücklichen Zeitungen auszugiessen. Freilich hatte der Berichterstatter der „Opinione" der Aufführung gar nicht beigewohnt, sondern Alles nur vom Hörensagen vernommen. Dem Correspondenten der „Gazzetta musicale" wirft Filippi geradezu „Verdrehung der Wahrheit" vor. Allein wir dürfen Jenem das nicht so gar übel nehmen — hat er ja doch auch erst von Anderen gehört, was in Bologna vorgegangen war! Während sich also die Feinde Wagner's vergnügt ins Fäustchen lachten, vergassen sie leider, die Augen weiter offen zu halten und zu sehen, welchen Verlauf die Dinge nun in Bologna nahmen. Am 10. Nov. wurde die Oper schon zum dritten Male gegeben (merkwürdig in der That, nach einem so völligen Fiasco!) und dem Dirigenten Mariani in Anerkennung seines Strebens sogar eine Büste im Atrium des „Teatro Communale" gesetzt. Seitdem wächst der Applaus bei jeder Vorstellung, wie Filippi sich ausdrückt: „in proporzione geometrica", und ist der Art, wie ihn selbst „Lohengrin" nicht gehabt hat („che non avenne col Lohengrin"). Dieser einfachen Thatsache habe ich nichts weiter hinzuzufügen, als die Nachricht, dass ausser den schon genannten Stücken auch das ganze Finale des zweiten Actes in Bologna wiederholt werden musste, ein Vorfall, der meines Wissens in Deutschland noch nicht stattgefunden hat."

* Rheinberger's Oper „Die sieben Raben" ist in Carlsruhe zur Aufführung angenommen. Die dortige Hoftheaterintendanz beabsichtigt ihre Vorführung noch für die laufende Saison.

* Richard Wagner und seine Gemahlin befinden sich gegenwärtig auf einer Reise, welche bis jetzt die Städte Würzburg, Frankfurt a. M., Darmstadt, Mannheim, Basel, Strassburg, Wiesbaden etc. berührte. Der Meister wohnte in den vier zuerst genannten Städten den jeweiligen Opernvorstellungen bei. In Mannheim trieben ihn die Capellmeisterstriche bald aus der Vorstellung des „Fliegenden Holländer" hinweg.

**Gestorben.** In Warschau starb der Violoncellist Jos. Szablinski nach 45jähriger Thätigkeit im Theaterorchester. — Auf seiner Reise nach Amerika, wo er sich ganz der Kunst widmen wollte, starb Prinz Adolf von Sayn-Wittgenstein-Hohenstein, ein stimmbegabter Tenorist. — Am 18. Nov. verschied in Ilmenau Sabine Marquet, die einst als Heinefetter gefeierte Sängerin.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*Eingetroffen:*

A. W. Ambros, Sonate für Pianoforte, Op. 19.
J. Brahms, Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester mit willkürlicher Begleitung der Orgel, Op. 55.
E. Naumann, Serenate für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Contrabass, Flöte, Fagott und Horn, Op. 10.
Ed. Rappoldi, Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 1.
Jul. Zellner, „Melusine". 5 symphonische Stücke für Orchester, Op. 10.
— — Sonate für Pianoforte und Violoncell, Op. 11.
— — Concert für Pianoforte mit Orchester, Op. 12.
— — Quartett für Streichinstrumente, Op. 14.
— — Acht Stücke für Pianoforte zu vier Händen, Op. 15.

**Briefkasten.** *Dr. Th. H.* in *W.* Nachträglich die Mittheilung, dass Dr. D. mit der Redaction jenes Blattes Nichts mehr zu thun hat. — *R. H.* in *C.* In Deutschland dürfte das nachgefragte Trio nicht erschienen sein. — *Dr. C. F.* in *B.* Die Fortsetzung folgt in No. 50. Das gew. Paquet ist expedirt worden. — *L. S.* in *W.* Wir haben den „Rathkauf" des tüchtigen, aufstrebenden, intelligenten und liebenswürdigen Verlegers nicht verstanden. Fragen Sie doch direct an. — Mit der bezeichneten Novität lässt sich Ehre einlegen. — *M. B.* in *B.* Es ist uns ganz gleichgiltig, ob eines jener trefflichen Lieder eigens für den Mezzosopran Ihrer Freundin transponirt ist. Wir haben in dieser Beziehung unsere eigenen Ansichten.

---

# Anzeigen.

[507.]

## Der Beachtung von Gesangvereinen empfohlen!

Durch jede Musikalienhandlung oder auch direct aus dem Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig zu beziehen:

**Cornelius (P.),** Trauerchöre f. Männerstimmen, event. f. Alt- u. Männerstimmen, Op. 9. 3 Hefte cplt. à 20—25 Ngr.
—— *Beethoven-Lied* f. gem. Chor, Op. 10. Cplt. 25 Ngr.
—— 3 Chorgesänge f. Frauen- u. Männerstimmen, Op. 11. 3 Hefte cplt. à 25 Ngr.—1 Thlr.
Gesänge (Altböhmische) f. gem. Chor, herausgeg. v. C. Riedel. 2 Hefte cplt. à 20 u. 25 Ngr.

**Herzogenberg (H. v.),** *Columbus.* Dramatische Cantate f. Soli, Männerchor, gem. Chor u. grosses Orchester, Op. 11. Part. 9 Thlr. netto. Chorstimmen 2¼ Thlr. Orchesterstimmen 12 Thlr.
—— *Deutsches Liederspiel* (Text nach älteren und neueren Volksliedern) f. Solostimmen u. gem. Chor m. Begleitung des Pianoforte zu 4 Händen, Op. 14. Part. 2⅔ Thlr. Vocalstimmen 1 Thlr.

**Holstein (F. v.),** 6 Lieder f. gem. Chor, Op. 26. 2 Hefte cplt. à 25 Ngr.
Lieder (Altdeutsche geistliche) f. gem. Chor, herausgeg. v. C. Riedel. 4 Hefte cplt. à 20—25 Ngr.

**Rheinberger (J.),** 5 Lieder u. Gesänge f. gem. Chor, Op. 2. 2 Hefte cplt. à 25 Ngr.
—— *Stabat mater* f. Chor, Soli u. kleines Orchester, Op. 16. Part. 2½ Thlr. Singstimmen 27½ Ngr. Orchesterstimmen 2½ Thlr.
—— *Die Wasserfee* f. 4 Singstimmen od. kleinen gem. Chor u. Pianoforte, Op. 21. Cplt. 1 Thlr.
—— 4 Lieder des Gedächtnisses f. gem. Chor, Op. 24. Cplt. 1 Thlr.
—— *Lockung* f. 4 Singstimmen od. kleinen gem. Chor u. Pianoforte, Op. 25. Cplt. 1 Thlr.
—— 5 Lieder f. gem. Chor, Op. 31. 2 Hefte cplt. à 17½ Ngr.
—— *Das Thal des Espingo.* Ballade f. Männerchor u. grosses Orchester, Op. 50. Part. 1½ Thlr. Chorstimmen 20 Ngr. Orchesterstimmen 2⅓ Thlr. Clavierauszug m. Text 25 Ngr.

**Schütz (H.),** *Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi.* Chöre u. Recitative aus den 4 Passionen, herausgeg. v. C. Riedel. Part. 1⅔ Thlr. Stimmen 2 Thlr.
—— *Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi,* f. 5 Solostimmen, Chor, Streichorchester u. Orgel herausgeg. v. C. Riedel. Part. 1⅓ Thlr. (Stimmen noch unter der Presse.)

**Thieriot (F.),** *Am Traunsee* f. Baritonsolo u. Frauenchor m. Streichorchester, Op 19. Cplt. 1½ Thlr
—— 6 Lieder f. gem. Chor, Op. 21. 2 Hefte cplt. à 25 Ngr.—1 Thlr.

**Wagner (R.),** *An Weber's Grabe,* Männerchor. Cplt. 10 Ngr.

---

[508.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

**Musikalien, musikalischen Schriften etc.**

bestens empfohlen.

---

## Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Soeben erschienen:

# Gesammelte Aufsätze über Kunst, vorzugsweise Musik,

von

## Carl G. P. Grädener.

[509.]

Inhalt:

**I. Anregungen durch Anregungen.** 1. Brod. 2. Die Schiller-Goethe-Philologie. **II. Ueber Liedertafeln.** Ein Gespräch von Ohngefähr. **III. Ueber das Verhältniss des Publicums zum musikalischen Kunstwerk. IV. Ueber das Verhältniss der Kritik zum musikalischen Kunstwerk. V. Studie über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks. VI. Mozart's verdeutschter Figaro. VII. Echt oder unecht?** In Bezug auf eine Mozart zugeschriebene Claviersonate. **VIII. Fragmentarisches über musikalische Formgewandtheit. IX. Rede zur hundertjährigen Gedächtnissfeier Beethoven's. X. Anhang.** 1. Johannes Brahms und sein Sextett. 2. Alexander Oulibicheff und Ludwig Nohl: „Die Zauberflöte". Eine Parallele.

Preis 1 Thlr.

---

## Antiquarisch zu verkaufen:

Band 1—13 } der Prachtausgabe der **Bach-Gesellschaft,**
„ 6, 7, 9 }
Lief. 1—22 der **Händel-Gesellschaft** durch

[510.] ***Bernhard Friedel,***
Hofmusikalienhandlung, Dresden.

---

[511.]

## Offene Stellen für Musiker.

Gesucht: Ein Capellmeister für die Belfast Musical Society. Adr. **George Brett,** Athenaeum Rooms, **Belfast.** — Ein Flötist (Solist) für die fürstl. Hofcapelle zu Sondershausen. Adr. Hofcapellmeister **M. Erdmannsdörfer** daselbst.

# Grosses Concert

## zum Besten der Beethoven-Stiftung

[519.]

## im alten Theater zu Leipzig,

**Sonnabend, den 7. December 1872, Abends 7 Uhr.**

### Unternehmer:

Commissionsrath Robert Seitz, grossherzogl. sächs. Hof-Musikalienhändler.

### Dirigenten:

Die Herren **Joachim Raff** aus Wiesbaden, Hofcapellmeister **Dr. Julius Rietz** aus Dresden, Hofcapellmeister **Max Erdmannsdörfer** aus Sondershausen.

### Solisten:

Frau **Schramke-Falkner** aus Berlin, Herr Hofopernsänger **Eugen Degele** aus Dresden.

### Orchester:

Die Hofcapelle des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, verstärkt durch Leipziger Musiker. **Zusammen 70 Mann.**

### Chor:

Der **Riedel'sche Verein**, der akademische Gesangverein **Arion**, der Männergesangverein **Hellas** und andere kunstgeübte Dilettanten. **Zusammen 200 Personen.**

## Programm:

### I. Theil.

*Ouverture* (neu) zum 50jährigen Ehejubiläum des sächsischen Königspaares componirt von **Julius Rietz**. Unter Direction des Componisten.

*Arie:* „Höre Israel" aus „Elias" von **Mendelssohn**, vorgetragen von Frau **Schramke-Falkner** aus Berlin.

*Concertstück* für 4 Hörner mit Orchester von **Robert Schumann**, vorgetragen von Herrn Kammermusicus Pohle und den Herren Hofmusikern Bauer, Franke und Barthel aus Sondershausen.

*Claviersolo-Vorträge.*

### II. Theil.

*Prinzessin Ilse.* Eine Waldsage aus dem Harzgebirge von **Dr. Carl Kuhn**, für Soli, Chor und Orchester von **Max Erdmannsdörfer.** Unter Direction des Componisten. Prinzessin Ilse — Frau Schramke-Falkner. Der Graf — Herr Eugen Degele.

### III. Theil.

*Im Walde.* Symphonie von **Joachim Raff**. Unter Direction des Componisten.

---

Bestellungen auf Billets zum **Subscriptionspreise** werden bis Donnerstag den 5. December in der Hofmusikalienhandlung von Robert Seitz in Leipzig, Königsplatz No. 19, angenommen. An der Casse treten erhöhte Preise ein.

## Preise der Plätze:

| Platz | | Thlr. | Sgr. |
|---|---|---|---|
| **Parquet** | à | 1 | 10 |
| **Parterre-Logen**, ein einzelner Platz | à | — | 25 |
| **Parterre**, durchweg nummerirt | à | — | 20 |
| **Orchesterplatz**, nummerirt | à | — | 25 |
| **Amphitheater** No. 1—32 (Vordere Reihen) | à | 1 | 20 |
| **Amphitheater** No. 33—56 (Hintere Reihen) | à | 1 | — |
| **Erster Rang**, Sperrsitz | à | 1 | 10 |
| **Erster Rang**, Logen, 1 einzelner Platz | à | 1 | — |
| **Zweiter Rang**, Sperrsitz | à | — | 20 |
| **Zweiter Rang**, Logen, 1 einzelner Platz | à | — | 15 |
| **Dritter Rang**, Mittelplatz | à | — | 10 |
| **Dritter Rang**, Seitenplatz | à | — | 7½ |
| **Parquet**, Stehplatz | à | 1 | — |
| **Parterre-Logen**, Stehplatz | à | — | 25 |
| **Erster Rang**, Stehplatz | à | — | 20 |
| **Zweiter Rang**, Stehplatz | à | — | 12½ |

# Neue Musikalien.

[520.]

## Verlag von L. Hoffarth in Dresden.

**Burchard, Carl, Opern-Album** für Pianoforte zu vier Händen. Neue billige Ausgabe. Heft 1—10 à 10 Ngr.

**Ciccarelli, A., La Veglia delle Nozze.** Canzonetta di giubilo con accomp. di Pianoforte. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

**Degele, Eugen,** Op. 10. **Drei Gesänge** (Du bist wie eine Blume. — Ich möchte sterben wie der Schwan. — Hüttlein im Walde) für eine tiefere Stimme mit obligater Violine und Clavierbegleitung (Text deutsch und englisch). $27\frac{1}{2}$ Ngr.

**Döring, C. H.,** Op. 24. **Studien und Etuden** für das Pianoforte zur Anleitung und Ausbildung im gestossenen Octavenspiel. Neue Ausg. 1 Thlr. 20 Ngr.

**Fischer, C. A., Vier Hymnen** (Herr, hör mein Wort — Der Herr ist mein Hirt — Die Thoren sprechen in ihren Herzen — Befiehl du deine Wege) für eine Sopranstimme mit Begleitung der Orgel (oder des Pianoforte). 1 Thlr.

**Flade, Osw., Op. 4. Elementar-Violinschule.**
Heft 1a. Elementar-Uebungen. 15 Ngr.
Heft 1b. Elementar-Uebungsstücke. 15 Ngr.
Heft 2. Fünfzehn Etuden in 1. Lage zur Strich-, Ton- und Vortragsbildung. 15 Ngr.

**Jensen, Ad.,** Op. 35. **Sechs Lieder von Otto Roquette** (Fröhliche Gesellen — Morgens am Brunnen — O lass dich halten, goldne Stunde — An der Linden — Margareth am Thor — Abschied) für eine Singstimme mit Pianoforte.
Ausgabe für hohe Stimme 1 Thlr.
Ausgabe für tiefe Stimme 1 Thlr.
Einzeln à $7\frac{1}{2}$ und 10 Ngr.

**Merkel, Gust.,** Op. 54. **Allegro** in leichtem Stile für das Pianoforte zu vier Händen. 10 Ngr.

—— **Zehn leichte kurze Etuden** für Pfte. 10 Ngr.

**Morlacchi, F., „Agnus Dei“,** a. d. Missa No. 7.
für Sopran oder Tenor. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
für Alt oder Bariton. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

**Naumann, J. G., „Et incarnatus est“,** aus dem Credo der Missa No. 20, für Alt od. Bariton. 5 Ngr.

**Schmole, Georg,** Op. 4. **Barcarole.** Clavierstück. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

—— Op. 5. **Am Springquell.** Clavierstück. 10 Ngr.

—— Op. 6. **Walzer** für das Pianoforte. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

**Scholl, A.,** Op. 4. **Zwei Lieder** („Und wieder treibt es in den Tannen“ — Abendfriede) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.

—— Op. 5. **Zwei Lieder** (Frühlingsfreude — „In dunkles Abendroth“) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.

**Zillmann, Ed.,** Op. 9. **Abendklänge.** Romanze für Pianoforte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

—— Op. 10. **Am Stromesufer.** Tonbild für Pfte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

[521.]

# Bekanntmachung.

Die Stelle des hiesigen Stadtmusicus ist durch Abgang des bisherigen Inhabers derselben vacant geworden. Behufs Wiederbesetzung derselben werden Bewerber ersucht, ihre Anmeldungen unter Beifügung ausreichender Qualificationszeugnisse innerhalb vier Wochen der unterzeichneten Behörde zugehen zu lassen. Es wird bemerkt, dass mit der fragl. Stelle bis auf Weiteres ein fester Gehalt von 220 Thlr., theils aus der Staatscasse, theils aus städtischen Mitteln verbunden ist.

Arnstadt, 28. Oct. 1872. Der Stadtrath

**J. Hülsemann.**

---

[522.]

# Billige Octav-Ausgaben.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

***Chopin, F.,*** Op. 6 und 7. **Mazurkas** pour Piano. 15 Ngr.

—— Op. 9. **Trois Nocturnes** pour Piano. 10 Ngr.

—— Op. 10. **Douze grandes Etudes** pour Piano. 1 Thlr.

***Mendelssohn-Bartholdy, F.,*** Op. 60. **Die erste Walpurgisnacht.** Ballade für Soli, Chor und Orchester. Clavierauszug mit deutschem und französ. Texte. 2 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 63 u. 77. **Neun zweistimmige Lieder** (für 2 Sopranstimmen) mit Pianoforte. 1 Thlr. (Die zweite Singstimme ist noch extra beigelegt.)

***Schumann, Rob.,*** Op. 25. **Myrthen.** Liederkreis von Goethe, Rückert, Byron etc.
Ausgabe für Sopran. 1 Thlr. 10 Ngr.
—— — Alt. 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 112. **Der Rose Pilgerfahrt.** Märchen nach einer Dichtung von Moritz Horn, für Solostimmen, Chor und Orchester. Clavierauszug mit deutschem und französ. Texte. 2 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig. **Fr. Kistner.**

---

[523.]

# Musiklehrer und Dirigent.

Für die Stadt Lennep, Regierungsbezirk Düsseldorf, wird ein Musiklehrer und Dirigent gesucht, welcher zur Ertheilung gründlichen Unterrichts im Gesange, Clavier- und Violinspiel, sowie zur Leitung musikalischer Vereine durchaus befähigt ist.

Eine Einnahme von **mindestens 1000 Thalern** für das erste Jahr wird garantirt.

Anmeldungen sind an den Landrath Rospatt zu Lennep zu richten.

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Hierzu eine Beilage von **I. Guttentag** in Berlin.

Leipzig, den 6. December 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

**Organ**

**für Musiker und Musikfreunde.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

**E. W. Fritzsch.**

III. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 50.

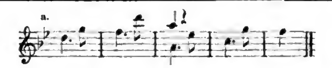


## Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.**

(Fortsetzung.)

In dem Verlaufe des Seitensatzes — der die bereits im Hauptsatze dargestellte Situation entwickelt auf Grund des bewussteren einander-Gegenübertretens der beiden Subjecte — lassen sich, wie man vielleicht schon aus der soeben gegebenen Schilderung desselben ersehen haben wird, drei Entwickelungsphasen unterscheiden. Die erste könnte man eine specifisch dramatische, die zweite eine specifisch lyrische, die dritte eine die beiden Weisen verschmelzende, dramatisch-lyrische nennen. In der ersten, bis zu Takt 102, beziehentlich 109 reichenden Phase wird die Situation in dramatisch-genetischer Form analysirt, zum Bewusstsein gebracht. In der zweiten, den Abschnitt bis zu Takt 149 umfassenden, setzt sich das Ergebniss dieser Entwickelung in langathmige Stimmung um; im dritten Stadium endlich (von Takt 150—158) consolidirt sich, vermännlicht sich, so zu sagen, die entbundene Fülle der Empfindung durch Wiederaufnahme jenes energischen Motivs, welches als Höhepunct der ersten Phase mit dem Ausdruck heftigen, ungeduldigen Schmerzes zugleich die höchste Anspannung des Reactionsvermögens verband. Die erste Phase selbst gliedert sich wiederum in folgender Weise. Dem zwei Mal ansetzenden, das zweite Mal (T. 84) gesteigerten sehnsüchtigen Aufstreben der Bläser




entspricht ein kleinmüthiges Zusammensinken (T. 88). Beide Momente erhalten ihren Ab- und Zusammenschluss in dem in Begleitung eines heftig sich emporringenden Ganges erscheinenden klagenden Ausruf (T. 92):




Dieser von dem Streichquartett zuerst allein intonirte und dann von den Bläsern mit zu Ende geführte Ausruf wird nun von den Bläsern (T. 96) selbständig ergriffen (sein Inhalt schlägt sich also auch in der passiven Innerlichkeit nieder) und gesteigert unter fortgesetzter Betheiligung des activ nach der Höhe strebenden Ganges wiederholt; auf dem Puncte, wo beide Gruppen die Rollen vertauschen, das gesammte Streichquartett den Ausruf wiederaufnimmt, während die Bläser die aufstrebende Figur ergreifen, ist dieses (anfänglich blos vom Streichquartett eingeführte) Entwickelungsmoment nunmehr Inhalt des Gesammtbewusstseins geworden und mündet in das nun die bisherige Entwickelung (vom Beginn des Seitensatzes an) zum Abschluss bringende *ff* des ganzen Orchesters:




Wenn man das Motiv a eine Frage, b die bezügliche Antwort darauf nennen kann, so bildet c das zusammengefasste Ergebniss jener zwei Entwickelungsglieder für das Gesammtbewusstsein, welches Ergebniss in seinem Verhältniss zum Vorhergehenden weder Frage noch Antwort, sondern in sich abgeschlossene Position ist. Die nächsten zwei Takte der Holzbläser stellen dieses Ergebniss in Beziehung auf die passive Seite des Selbstbewusstseins allein dar, den Widerhall dieses Ergebnisses in der letzteren. Der Ausdruck dieser zwei Takte ist daher ebenso beziehungsweise neutral und tendenzlos, wie der des Motivs c in seiner Art. In der Wiederholung dieses letzteren macht sich wiederum der Einfluss jener Aeusserung der passiven Innerlichkeit in der abgeschwächten Gestalt seines diesmaligen Auftretens (Es moll) geltend, wie denn die active Seite der Persönlichkeit gleich darauf selbst eine Wendung im passiven Sinne nimmt, sich resignirt in sich zurückzieht und in seiner activen Eigenschaft in der nun folgenden Episode Takt 110—113 nur gedämpft nachpulsirt. Diese Episode — ein blosses inneres Anschauen der Harmonie, der Einheit, wie wir sagten — zeichnet sich von ihrer Umgebung ab wie ein zartes lichtes Bild auf dunklem Grunde. Zu diesem Eindrucke trägt sowohl die für die, so zu sagen, auf B dur bisher eingestimmte Empfindung überraschend eintretende neue Tonalität (H dur, welches in entferntester Verwandtschaft zu B dur steht) in der Gestalt der bisher nur ganz vorübergehend verwendeten tonischen Harmonie (erste Lage) und in langen Dauerwerthen (halbe Noten, gegenüber der bisher festgehaltenen, einer schmerzlich erregten Gemüthsverfassung entsprechenden wechselvollen Bewegung), wie die Mischung der hellen, etwas scharf, Strahlen gleich, reizenden Farbe der Geigen und der mehr oder weniger saftigen und weichen Farben des Fagottes und der Flöte in eigenthümlich wirkenden Intervallen bei; während der Rhythmus der Violen und Violoncelle die Erinnerung an den dunklen Hintergrund wachhält. Die Episode grenzt sich nicht minder scharf ab von dem Nachfolgenden, indem die langgehaltenen Töne bei den Geigen unerwartet wieder in schnelle Bewegung sich auflösen, während die Bläser, ebenfalls im Contrast zu ihrem letzten Bewegungsmodus, sich nur noch in kurz abbrechenden, durch Pausen getrennten Achteln vernehmen lassen, — die Strahlen zerstieben; mit der Wendung nach B befinden wir uns wieder in der früheren dunklen Region.*) Ohne direct ausgesprochenen harmonischen Kern, ohne festen Grund und Boden, ohne bestimmte, positive Tendenz — das Bild des durch das Bewusstwerden der Unwirklichkeit des ersehnten Ideals in sich zerfallenen Gemüthes —, setzt sich die Bewegung schwankend nach der Höhe fort, bis sie auf dem matt klagenden Accent *ges* Halt macht, der dann in den abwärtsgehenden Sechszehnteln verschwebt. Das mit diesem *ges* (Intervall des verminderten Septimenaccordes *a-c-es-ges*) alternirende *g* (Vorhalt zum Sextaccord *d-f-b*) möchte in diesem Zusammenhange weniger die Bedeutung eines Dur-Gegensatzes gegen Moll haben, als eine Steigerung des *ges* darstellen. Die Entwickelung vollzieht sich im Folgenden stetig und unmittelbar verständlich; T. 132 (Eintritt der 32.-Bewegung) brechen die Wogen der Verzweiflung mit unaufhaltsam-elementarer Gewalt hindurch (von mimischer Plastik ist das sich riesig aufbäumende Motiv der Bässe). Jetzt gewinnt auch die (mit den Ausbrüchen heftigen Ungestüms wechselnde) Sehnsuchtsklage einen leidenschaftlich drängenden Ausdruck (T. 138), wenn sie auch ihres rein passiven Charakters sich *nicht* entäussert. (Der Vortrag erscheint hier besonders schwierig gegenüber der doppelten Forderung, dass in den Aeusserungen der Bläser ebensosehr die allgemeine leidenschaftliche Erregung zum Widerhall kommen und doch andererseits die durch ihren typischen Charakter bedingte Schwerkraft des Tones, die intensiv concentrirte Ausdrucksweise nicht verflüchtigt werden soll. Die beiden Instrumentalgruppen treten hier in ihren idealen Rollen scharf unterschieden aus einander. Die Darstellung muss dem entsprechend den Schein eines Tempowechsels [zurückhaltend — vorwärtsdrängend] zu erreichen suchen). — Ueber den übrigen Theil des Seitensatzes ist schon das Nöthige bemerkt worden.

(Fortsetzung folgt.)

*) Die Wendung nach B, wenn sie auch harmonisch nicht die Bedeutung einer unvermittelten Folge von B dur auf H dur haben kann, sondern sich auf dem alterirten Unterdominantdreiklang von B dur vollzieht:



wirkt dennoch in diesem Sinne, indem nämlich mit der Andeutung der B dur-Tonalität sofort die Vorstellung der ganzen B dur-Sphäre mit ihrer zu dem Inhalt der H dur-Episode in verhältnissvollem Contrast stehenden charakteristischen Bedeutung in uns wachgerufen wird.



# Feuilleton.

## Nach der Darstellung des „Lohengrin" in Florenz.*)

(Aus der „Strenna della Rivista Europea".)

Es ist ein Laie in der Musik und sogar ein der Musik ganz Unkundiger, der hier schreibt; es ist Einer unter den Tausend und Abertausenden, welche sich gestern Abend ein wenig misstrauisch in das „Teatro Pagliano" begaben und dann mit andächtigem Schweigen der Aufführung beiwohnten, welche eine italienische Sängergesellschaft und ein italienisches Orchester unter der verständnissvollsten Leitung eines grossen italienischen Capellmeisters in Florenz veranstalteten, der Aufführung einer Musik, welche für uns Italiener eine ganz ungewohnte und durchaus „nichtromanische" ist. Meine Stimme ist ein einfacher und treuer Widerhall Dessen, was ich, ein so kleiner Theil eines empfänglichen Publicums, gestern gehört habe, an einem Abende, der ein ewig denkwürdiger in meinem Leben bleiben wird. Sie wünschen, dass Ihr „Lohengrin" der Herold des Friedens und des geistigen Bündnisses werden möchte zwischen dem fleissigen Deutschland und dem schönen Italien; und ich heisse von Herzen und mit ganzer Seele den edlen Herold willkommen. Die unbefangenen und vorurtheilsfreien Musiker mögen nur ihren Geist offenhalten! Ich kann hier nur reden als schlichter, einfacher Mann von empfänglichem Sinne, dem vielleicht von Zeit zu Zeit verführerische Phantasiegebilde zulächeln. Ich habe also Ihren „Lohengrin" angehört in der Weise, wie ich ein phantasiereiches Gedicht gelesen haben würde. Dieses Gedicht liess und lässt mich noch ganz in Träumerei versinken. Ich suchte in der Musik nach einer Uebereinstimmung mit der Poesie der alten Sage und fand oder glaube sie vollständig gefunden zu haben. Die Erzählung ist einfach und erhaben, wie der Mythus, der sie schuf; in der Musik äussert sich diese Einfachheit und Erhabenheit noch offenbarer und prachtvoller. Der Gesang des Lohengrin ist die Stimme der Natur: da redet das Wasser, die Luft, da singen die Vögel, die Blumen; da klingt der Glanz der Morgenröthe, da stösst der Schatten der Nacht seinen schreckenvollen Schrei aus. Der Ausdruck des Alterthümlichen und die Stimmen der Natur, eben darin besteht der Zauber jener harmonischen Vereinigung kunstvoller Töne, welche „Lohengrin" heissen. Die Musik hat ihren Ursprung wieder gefunden; das dunkle Geheimniss, welches den Morgen des Menschengeschlechtes verbarg, zieht an uns vorüber in dem Gesange der mythischen Heldengestalten, welche Sie auf der Bühne zu neuem Leben wiedererweckt haben.

Aber, so wirft man ein, Ihre Musik ist eintönig, sie enthält keine wohl abgegrenzten Melodien, Alles darin ist vage und unbestimmt. Die Aufmerksamkeit ermattet. Wagner ist ein „wahrer Born von Kunst, aber er trifft nie das Herz". — In solchen und ähnlichen Ausdrücken pflegen die Gegner ihr Urtheil abzugeben. Aber ich meinerseits begreife nicht, welches Gewicht diese Anklagen enthalten sollen, oder muss sie für sehr leichtwiegend erklären. So sagt man z. B., dass sich Wagner wiederholt und dass er, hat er einmal ein glückliches Motiv gefunden, es nicht wieder aufgibt, es wieder vorbringt, erweitert, es in neuen harmonischen Formen wieder darstellt, aber stets mit demselben melodischen Charakter. Gesetzt, das wäre so, so scheint mir, dass Wagner froh sein kann, ein so erhabenes Ziel erreicht zu haben. Um ein Beispiel anzuführen, so kann ich für meine Person nie ohne die grösste innere Bewegung das Gebet des Moses, Desdemona's Schwanenlied und die Serenata des Barbier anhören. Diese Melodien sind für sich betrachtet unsterbliche Meisterwerke. Die eine gibt mir die Stimmung der Trauer des Volkes Israel, welches an der Schwelle einer verhüllten Zukunft steht, die andere zeigt mir den Schmerz eines jungen Weibes, die sich von Allem verlassen fühlt, sobald sie zu fürchten beginnt, dass ihr Geliebter sie verlässt. Die dritte ist mir der klagende Gesang eines empfindsamen Verliebten, — drei charakteristische Stücke, welche drei Hauptempfindungen im Momente ihres stärksten Ausdrucks in ihrem erhabensten Augenblicke wiedergeben. Vor diesem Augenblicke müssen Accorde erklingen, welche ihn vorbereiten, demselben nachfolgen, andere, welche den Eindruck festhalten. So ist es in dem vocalen Theil der Stücke und so also auch in dem instrumentalen. Wenn Ophelia im „Hamlet" auftritt, so klingt uns aus ihren ersten Worten schon ihr trauriges Ende entgegen. Ihre Stimmung ist eine durchaus gleichförmige, wie sich dieselbe auch demgemäss äussert, sie steigert sich nur da, wo das Gefühl die Oberherrschaft ganz erlangt hat und alle Schranken durchbricht. Und doch hat Niemand je daran gedacht, dem „Hamlet" Monotonie vorzuwerfen. Nichtsdestoweniger befolgt man in der Opernmusik, einer alt überlieferten Schulregel zu Gefallen, ein entgegengesetztes System. Damit nämlich hier der Componist seine ganze Bravour entfalten kann, lässt er seinen Opernhelden in den allerverschiedensten Tonstimmungen sich ergehen, selbst auf die Gefahr hin, den Charakter musikalisch zu vernichten, im Grotesken und Pathetischen, im Familiären und Grandiosen, ohne irgend ein logisches Band der Verknüpfung, selbst ohne Rücksicht auf das Wahrscheinliche, und ist zufrieden, wenn man nur am Ende eines solchen „Potpourris" den Erfindungsreichthum des grossen Maestro bewundern und auf der Stelle die hervorstechendsten und populärsten Stückchen nachpfeifen kann. Die so wirkungsvolle Arie ist aber viel mehr als der Culminationspunct einer Rede; er bedarf der Vorbereitung, und wenn dafür durch ein natürliches Crescendo der warmen Empfindung nicht gesorgt ist, so haben wir nur ein „Liedchen", welches an und für sich genommen eine ganz schöne Composition sein kann, von der man aber nur nicht begreift, was sie in der dramatischen Oper bedeutet, welche doch mit möglichster Klarheit die Wahrheit des Daseins poetisch darstellen will. Wer würde noch heute auf der Bühne die Arietten des Metastasio ertragen können? Aus demselben Grunde muss nun auch das moderne Melodrama jenes überladene und buntfarbige melodische Gewand zum guten Theil abstreifen, welches sie jetzt einem Mosaik so ähnlich macht. Ich bin gewiss weit entfernt davon, zu wünschen, dass auf dem classischen Boden des Gesanges man auf den Gesang verzichte. Ich wünsche nur, dass man nicht Missbrauch damit übe und, um den blossen Effect zu erhöhen, so leichtfertig Verschwendung treibe! Es erscheint also als vollkommen ungerecht, wenn Dieser oder Jener in Italien dem „Lohengrin" Eintönigkeit vorwirft. Lohengrin singt stets in derselben schwermüthigen Weise, aus dem sich von Anfang bis zu Ende das „Tristis est anima mea usque ad mortem" heraushört, gleich einem Engel, der vom Himmel herab in die Arme eines sterblichen Weibes gesunken ist. Der göttliche Held vom heiligen Grale ahnt sein Schicksal voraus. Sein Gesang ist eine einzige Klage, ausser da, wo die Seele in gerechtem Zorne aufflammt gegen die Falschheit Friedrich's und Ortrudens, in denen das Princip des Bösen personi-

*) Der Herr Uebersetzer dieses Briefes, Herr Dr. Hans Dütschke in Florenz, bemerkt hierzu:

„Bei dem grossen Interesse, welches Wagner's Werk heutzutage auch in Italien erregt, dürfte es für uns Deutsche nicht uninteressant sein, ausser den flüchtig verhallenden Stimmen, welche uns in Zeitungen und kürzeren Nachrichten die Aufnahme des „Lohengrin" in Italien gemeldet haben, auch einmal eine ernstere Rede zu vernehmen, die einem Vertreter der italienischen Wissenschaft angehört, also einem Repräsentanten der Nation, dessen Worte schwerer wiegen, als der Jubel der bunten Menge in den Theatern, und der ausser dem für alles Schöne empfänglichen Sinn des Italieners auch noch den Ernst strenger Kritik besitzt. Professor Angelo De-Gubernatis richtete in dieser Beziehung an Richard Wagner bezüglich der „Lohengrin"-Aufführung in Florenz ein längeres Schreiben, das auch kürzlich in der „Strenna della Rivista Europea" (1872) publicirt worden ist. Mit Erlaubniss des Verfassers habe ich seinen Aufsatz ins Deutsche übertragen und ersuche die geehrten Leser des „Musikalischen Wochenblattes" um Nachsicht mit dem Versuche. Die Uebertragung musste, bei der ungemeinen Künstlichkeit des Stils des Originals an einigen Stellen geradezu den Charakter einer blossen Umschreibung annehmen, was mir geboten schien, wenn nicht, wenigstens für deutsche Leser, die Klarheit des Gedankens bei der schmuckvollen Redeweise des Italieners geopfert werden sollte. — Was den Inhalt dieses Briefes anlangt, so wird derselbe ganz begreiflich wohl nicht in jedem Puncte von den Lesern dieses Blattes gebilligt werden können. Wesentlich neue Gedanken über „Lohengrin" bringt der Verfasser wohl überhaupt nicht für den einsichtsvollen deutschen Kenner der Wagner'schen Werke. Mir war es deshalb bei der Uebertragung jenes Briefes hauptsächlich darum zu thun, uns den Standpunct klar zu machen, von dem aus gerade der Italiener die Musik Richard Wagner's beurtheilt, was mir um so mehr Beachtung zu verdienen schien, da gerade wieder neuerdings sehr irrthümliche Ansichten über diesen Punct auftauchen."

ficirt erscheint, da steigert sich sein Ausdruck zu ungewöhnlicher Kraft und wird scharf und dramatisch. Friedrich und Ortrud singen in der entgegengesetzten Weise, düster, wild und teuflisch, wie ihre Natur es verlangt. Die Stimme der Elsa dagegen ist ein liebreizender Widerhall des „Lohengrin". Die Chöre sind energisch und kräftig wie das Volk, das sie singt. Der Herold trägt die königlichen Worte mit jenem feierlichen Accente vor, wie er dem Repräsentanten der königlichen Macht in jenen heroischen Zeiten wohl ansteht. Der einzige etwas stiefmütterlich behandelte, unbestimmte und farblose Charakter ist vielleicht der des Königs Heinrich, dessen Partie auch sonst zurücktritt. Eine derartige Mannichfaltigkeit aber von Charakteren schliesst doch wohl vom „Lohengrin" jeden Vorwurf der Monotonie aus. Wenn „Lohengrin" vor das respectable Publicum treten und mit jenem Liebesgegirre singen wollte, welches sonstige derartige musikalische Phantasiespiele zu begleiten pflegt, so würden wir eben nicht mehr den mysteriösen Helden vom heiligen Gral vor Augen haben, der Zauber der Wagner'schen Musik würde verschwinden. Er tritt in die Welt, nur seine einzige grosse Klage ausströmend; nicht klagende Lieder singt er, die den mannichfaltigen Geschmack der einzelnen Zuschauer befriedigen sollen. Elsa versteht ihn, und das genügt ihm. Wagner's Musik erfüllt nicht allein die Anforderungen der Poesie, sondern auch Principien der Philosophie. Und wenn diesen beiden göttlichen Ausströmungen des menschlichen Geistes Erfüllung widerfährt, so darf Wagner ohne zu grosse Vermessenheit sagen: Die Nachwelt wird mir Recht geben! Wer so gut die Vergangenheit versteht, kann nur ein grosser Poet und ein grosser Denker sein und muss seinen Platz zwischen den grossen Reformatoren erhalten. — Unzweifelhaft muss dereinst der Reform der Oper auch eine Reform des ganzen Theaterwesens entsprechen. Die Bühne ist zu eng, das Publicum zu gedrückt und eingezwängt, als dass nicht die Illusion des Zuschauers zu nichte gemacht und der Eindruck, den der an seinen Sitz wie an einen Ort der Strafe gefesselte Zuschauer empfängt, gestört werden sollte; man fühlt noch zu sehr in unseren Theatern, dass die ganze Sache etwas Gemachtes ist. Die alten Griechen verstanden sich besser als wir darauf, die scenische Illusion hervorzubringen, und könnten uns in dieser Beziehung Manches lehren. Auf unserer Bühne können nicht mehr die Götter einherschreiten in feierlich übermenschlicher Bewegung. Deshalb tanzen sie lieber jetzt den Cancan, wie in den lustig-frivolen Opern Offenbach's.

Sie, mein Herr, haben das grosse Verdienst, sich zuerst zum Herold Ihrer Kunstreform gemacht zu haben; und indem Sie jetzt Ihren Collegen in Italien offen die Hand darreichen, mit dem edlen Vorsatz, das, worin Ihnen vielleicht in Ihrem System zu weit gegangen zu sein scheint, zu verbessern und zu mässigen, begehen Sie einen Act grosser Weisheit. Ich wünsche demnach lebhaft, dass die jungen italienischen Musiker sich ihrem heilsamen Werke anschliessen. Es handelt sich nicht für sie darum, auf ihre Originalität, wofern sie solche besitzen, zu verzichten, sondern dieselbe nur in eine ernste Richtung zu bringen. Und gerade Sie, der Sie ein Mann von ernstem Streben sind, können ihnen dabei kostbare Rathschläge angedeihen lassen. Die Zeit capriciöser Irrungen und Grillen ist vorüber für alle Künste, auch für die Musik. Wer das Genie besitzt, Ihre hohen und poetischen Ideen zu verwirklichen, möge es thun. Jemehr er weiss, denselben Ausdruck zu geben, desto mehr wird er einsehen, wie tief und richtig dieselben sind. Und so rufe ich denn Ihnen aus Florenz über die Alpen hinüber meine dürftigen Worte zu, mit dem Wunsche, dass aus jeder Stadt Italiens Ihnen ein Ruf entgegentönen möge, der Sie und Ihre Gesinnungsgenossen versichere, dass Italien und Deutschland, wie sie bereits angefangen haben, sich in der Wissenschaft zu verstehen, so auch, nachdem sie Ihre Worte vernommen haben, wünschen, ihre zwar verschiedenen, aber nicht disharmonischen Klänge in den heiteren und göttlichen Gefilden der Kunst zu vermählen.

Mit aufrichtiger Bewunderung

Ihr

**Angelo De-Gubernatis.**

---

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Wien.

Von der Oper. — Gastspiel des Hrn. A. Niemann, des Frl. Schröder. — Eröffnung der Concertsaison. — Gesellschafts- und Philharmonische Concerte. — H. v. Bülow. — Orgelconcert.

(Schluss.)

Der äussere Erfolg Niemann's war diesmal in allen Rollen ein unbestrittener; im ersten Acte des „Tannhäuser" (Niemann sang die Rolle heuer nur ein Mal) hatte eine Minorität nicht übel Lust, eine momentane Heiserkeit des Gastes diesem selbst als Schuld anzurechnen, zischte daher; unerwarteter Weise sang aber nun Hr. Niemann vom zweiten Acte so frischkräftig und hochdramatisch, dass alle Opposition verstummen musste.

Was uns sonst in letzterer Zeit an Gaspielen bescheert wurde, war neben den von uns geschilderten Betz' und Niemann's nicht von Belang. Relativ am meisten Erfolg hatte die k. würtembergische Coloratursängerin Frl. Schröder, welche als Prinzessin Margarethe, Alice, Philine, Lucia, Gilda auftrat. Man kann das Organ eine Knabenstimme nennen; an und für sich etwas spröde und klein, gibt es im höchsten Register ein paar überraschend schöne, ja glänzende Töne.

Die Technik ist tüchtig und bedeutend ausgebildet, der Vortrag maassvoll-künstlerisch, die Coloratur nahe unfehlbar. Frl. Schröder zählt gewiss zu den besten Sängerinnen ihres Genres in Deutschland; man hat bei ihren Vorträgen das wohlthuende Gefühl, dass nicht leicht Etwas misslingen kann. Höhere dramatische Anforderungen darf man an Frl. Schröder nicht stellen.

An der Tagesordnung stehen noch die Gastspiele der anmuthigen Soubrette unseres Wiener Strampfer- und Wiedner-Theaters, der Frau Koch-Bossenberger und des Frl. Klauwell, einer sehr liebenswürdigen jungen Dame, welche kürzlich den Sprung von den deutschen Concertsälen auf eine Riesenbühne, wie die unseres Opernhauses wagte und leider in der ersten Rolle (Margarethe in den „Hugenotten") das Schicksal des Ikarus hatte. Vielleicht gestaltet sich der Erfolg der musikalisch gebildeten Sängerin bei abnehmender Befangenheit günstiger.

In den Concertsälen Sturm und Drang, eine Production löst die andere ab, ohne Publicum und Kritik auch nur einen einzigen Tag zu Athem kommen zu lassen.

Den Reigen eröffnete ein Würdiger, ein echter Priester der Kunst, Hr. Hans v. Bülow. Da er in der vorigen Saison drei ganze Abende den Werken Beethoven's gewidmet hatte, konnte er begreiflicher Weise heuer diesen Meister unvertreten lassen, dagegen war das Programm in anderer Beziehung sehr interessant zusammengestellt. Hervorgehoben werden muss namentlich die echt künstlerische Unparteilichkeit in Bülow's Programmen. Obwohl selbst begeisterter Vorkämpfer Richard Wagner's und in der Instrumentalmusik der neudeutschen Schule, lässt er doch den Musikern der conservativen Richtung, sobald sie nur wirklich auf Bedeutung Anspruch machen können, mit Freuden ihr volles Recht. So spielte Bülow in seinem ersten heurigen Concerte (er gab deren vier) vier der interessantesten Compositionen von Brahms, nämlich das Esmoll-Scherzo, die zwei phantasievollen Balladen Op. 10, welche wir wegen ihres wahrhaft poetischen Inhaltes mancher späteren gefeierten Brahms'schen Composition vorziehen, endlich die bekannten Händel-Variationen, letztere mit viel mehr Feinheit und Klarheit, als der Comp-

selbst. Ausserdem waren in diesem ersten Concert eine alte und eine neue Suite (Bach in F dur, No. 4 der englischen; Raff in E moll) einander gegenübergestellt. Zwei Stücke aus Liszt's „Soirées de Vienne", Mozart's F dur- Sonate



(richtiger Allegro und Andante — denn das zopfige, in Mozart's Kataloge nicht enthaltene Rondo entspricht durchaus nicht den interessanten ersten Sätzen und ist gewiss eine Zuthat von fremder Hand —), dann Bach's „Chromatische Phantasie" vervollständigten das Programm. Das Recitativ der „Chromatischen Phantasie" gelangte unter Bülow's Händen zur grossartigsten Geltung, hier klang eine erschütternde Dramatik durch, man erkannte den mit der musikalischen Tragödie der Neuzeit vertrauten Bühnenleiter.

Dagegen zeigte sich in der Darstellung der F dur-Suite der unfehlbare Dialektiker, der diese einfachen Tonsätze (man denke an das Menuett, die „Allemande") gleichsam als ein geistreiches Frag- und Antwortspiel behandelt, ihnen dadurch immer neue Schlaglichter, neue Reize verleihend. Mochte man vielleicht auch hier eine schlichtere, naivere Auffassung mehr am Platze finden, so ist andererseits nicht zu vergessen, dass Bülow da das volle Interesse eines grossen Publicums festzuhalten verstand, wo hundert andere buchstabengläubige Pianisten es herzlich gelangweilt hätten. Wir erinnern unter Anderem an die reizenden Tonabstufungen in dem rührenden Gesange der Sarabande, die uns in der Bülow'schen Interpretation ganz modern, etwa wie ein Schumann'sches Albumblatt ansprach.

Hans v. Bülow's zweites Concert war eine Chopin-Soirée, das dritte zu gleichen Theilen Schumann und Mendelssohn geweiht, im vierten und letzten fand sich eine etwas gemischte Gesellschaft aus zwei Jahrhunderten zusammen.

Die Chopin-Soirée mag Manchen ermüdet haben. Gerade dieser Componist will in sehr kleinen Portionen genossen werden, wie er selber im kleinsten Genre (Nocturne, Polonaise, Mazur u. s. w.) am grössten ist. Einen ganzen Abend nur Chopin zu hören, ist einem fortwährenden Genusse von Gourmandisen zu vergleichen: das verdirbt Einem zweifelsohne den musikalischen Magen.

Für die Kritik bot das Concert hohes Interesse. Die Sonate No. 3, H moll (auf dem Programm als 2. Sonate bezeichnet, welcher Titel der B moll-Sonate zugehört), die Variationen über eine französische Romanze Op. 12 in B, das Concert-Allegro Op. 46, *A dur*, sind in Wien so gut wie unbekannt und in diesen Werken neben Abstrichen, rein Virtuosenhaftem, die feinsten, ergreifendsten Züge enthalten. Wir nennen nur aus der Sonate das wundervolle Largo, welches gleichsam *in nuce* den ganzen Schumann birgt, und den kühnen Aufschritt des Finales auf dem unisonen Fis.

Bülow war an diesem Abend besonders glücklich disponirt, in die Mazuren (aus Op. 41, 50, 56) brachte er einen höchst reizenden Wechsel von Schwärmerei und Ausgelassenheit, die G dur-Nocturne Op. 37 spielte er mit einer Weichheit, die wir ihm nicht zugetraut, im Allegro de Concert endlich gab er sein uns bekanntes Grösstes an Kraft und Bravour.

Abwechselnder gestaltete sich der Schumann-Mendelssohn-Abend, doch entsprach das Programm nicht in Allem der Individualität des Spielers. Höchst geistreich und kraftvoll spielte er Schumann's „Faschingsschwank aus Wien" Op. 26 und Mendelssohn's „Variations serieuses", sehr tonschön Schumann's Romanzen und Novelletten, wogegen er aus dem glühenden Nachtgemälde, welches Schumann 1836 „Concert sans orchestre" nennen musste, um dafür in Wien einen Verleger zu finden, und das heute unter seinen Clavierwerken als „Dritte grosse Sonate in F moll" prangt, eine Art scharf schraffirte Federzeichnung machte. Übrigens fügte Bülow der Sonate in dem kürzlich aus Schumann's Nachlasse bei Rieter-Biedermann erschienenen Scherzo vivacissimo, $^{6}/_{8}$, F moll, das Autograph in Brahms' Händen) den fünften Satz bei; die Sonate hat im Original bekanntlich nur ein Scherzo (in Des). Von Mendelssohn standen noch auf dem Programm eine der Capricen Op. 33, Präludium und Fuge E moll (aus Op. 35), das Fis moll-Capriccio Op. 5, zwei Charakterstücke Op. 7 (in denen wir freilich heute nicht viel „Charakter" finden, es sei denn Czerny'schen) und fünf „Lieder ohne Worte". Namentlich reizend spielte Bülow von den letzteren das in G aus dem 5., und das sog. „Liebeslied" (in As) aus dem 4. Hefte.

Bülow's viertes und letztes Concert fand Dienstag d. 19. vor. M. im neuen Saal Bösendorfer, Wien, innere Stadt, Herrengasse, Fürst Lichtenstein-Palais, statt. Vom künstlerischen Standpunct ein entsetzlich nüchterner Raum, vier fast kahle, gelbweisse Wände ohne die kleinste Arabeske, welche an die neue Bestimmung des Saales erinnerte.

Der Saal musste freilich aus der ehemaligen fürstl. Reitschule zu Concertzwecken gleichsam improvisirt werden, dennoch hätte man zu halbwegs künstlerischer Ausschmückung gewiss Zeit und Geld finden können.

Die verwünschten kahlen Wände liessen uns den ganzen Abend nicht in die rechte Stimmung kommen. Das Programm war, wie erwähnt, etwas gemischt. Im Mittelpuncte der Soirée stand Franz Schubert (mit der nachgelassenen A dur-Sonate Op. 9), der die alten Herren Bach (von Liszt transscribirte Orgelfuge H moll), Scarlatti („Katzenfuge"), Mozart (Menuett in D und Gigue in G), die jüngere und jüngste Generation Liszt („Venezia e Napoli"), Raff („Metamorphosen", Polka, Valse), Rheinberger (Toccata G moll), Juline Zellner (Werk 13) und Gotthard (Gavotte) gewissermaassen vorzustellen hatte.

In der Schubert'schen Sonate war das Finale überhetzt, auch traf Hr. v. Bülow für manche einfach-herzliche Stelle nicht den rechten Ton; unser einheimischer, an Technik so weit hinter Bülow zurückstehender Pianist Epstein hat uns die Sonate vor vier Jahren weit mehr zu Dank gespielt.

Wer uns doch sagen könnte, wie sich in das Finale dieser Sonate das Andante Thema aus Schubert's A moll-Sonate Op. 164 eingeschlichen? Sollte wieder nur eine beabsichtigte Reminiscenz obwalten, wie die den B dur-Entract aus „Rosamunde" mit dem A moll-Quartett (und dem Impromptu Op. 142) verbindende? Wir glauben eher, dass irgend eine Verlegerspeculation die Hand im Spiele hat, und kommt uns Manches in der Sonate (z. B. der unschöne Tastensturm (?) im Andante) nicht recht richtig vor. Die Glanznummern des Abends seitens der Ausführung waren die geistreiche Rheinberger'sche Toccata, Mozart's Gigue und das dreisätzige Werkchen von Jul. Zellner. Das Finale derselben ist nichtssagend, eine Häufung leerer Clavierfiguren; das Andante dagegen poetisch empfunden, das Scherzo trefflich gemacht und sind beide Sätze nicht so sclavisch von Schumann abhängig, als die meisten übrigen Zellneriana.

Das Concert war sehr gut besucht, und wurde der geniale Künstler wie immer durch reichsten, stürmischen Beifall ausgezeichnet.

Bülow hatte die Saison am 2. Nov. d. J. eröffnet, diesem ersten Virtuosenconcerte folgte am 3. Nov. das erste grosse Chor- und Orchesterconcert, veranstaltet vom Wiener Männergesangverein. Dasselbe bestand in einer Todesfeier Mendelssohn's († 4. Nov. 1847) und war daher das Programm durchwegs aus Compositionen dieses Meisters zusammengestellt. In der ersten Abtheilung: die Ouverture „Meeresstille" (vom Hofopernorchester recht schlenderisch ausgeführt), drei Lieder, von Frau Dustmann mit etwas übertriebenem Ausdruck gesungen, und die viel hundert Mal gehörten, in der Wirkung aber doch nicht umzubringenden Chöre: „Wasserfahrt" und „Abschied vom Walde", vorgetragen vom Männergesangverein. Die zweite Abtheilung füllte ganz die Musik zu Sophokles „Antigone" mit verbindendem (sehr langweiligen) Gedicht von Kuffner.

Von jedem Unparteiischen wurde diesmal das Ungesunde des Kunstgenres, dieses Aufputzes antiker Tragödien mit moderner Musik, peinlicher als je empfunden. „Antigone" ermüdete trotz aller Pietät für den Wort- und Tondichter.

Die Gesellschaftsconcerte haben heuer in der Person des bedeutenden Componisten Johannes Brahms den dritten Dirigenten seit Herbeck's Abgange zur Hofoper. Brahms hat mit dieser

neuen Direction ein dornenvolles Amt übernommen, welches von Haus aus der Individualität des Künstlers wenig zusagt. Nie hat sich die Wiener Singakademie (1864) übler befunden, als unter dem schweigsamen, die Wiener nicht verstehenden, von ihnen noch weniger verstandenen norddeutschen Brahms.

Seither haben sich indess die Verhältnisse sehr zu Gunsten Brahms' geändert. In den musikalisch gebildeten Kreisen Wiens (durch langjährigen Aufenthalt) eine *persona grata* geworden, bringt man ihm ein Vertrauen, eine Willigkeit entgegen, wie nur erklärten Lieblingen. Welcher andere Dirigent dürfte es wagen, die weniger kunstbegeisterten, als unterhaltungssüchtigen Damen des Singvereins bei Einstudirung schwieriger Chordetails in den Proben zu Sechs und Sechs einzeln herausstellen zu lassen und sie nicht früher zu entlassen, bevor die betreffenden Stellen haarscharf richtig herausgearbeitet sind. Hellmesberger, selbst Rubinstein wäre ausgelacht worden ob solcher Anforderung. Der Fall zeigt zugleich, wie ernst Brahms seine neue Aufgabe auffasst. Seine Direction unterscheidet sich durch die eiserne Ruhe, die künstlerische Strenge vortheilhaft von der stürmisch-willkürlichen Subjectivität Rubinstein's, der nervösen Aufgeregtheit Hellmesberger's. Nur von der zaubergewaltigen Energie, der in die Tiefe dringenden Genialität Richard Wagner's haben wir in Brahms' Direction kein Atom finden können. Nach dem früher Gesagten hatten wir alle Ursache, von den heurigen Chorleistungen des Singvereins, dem überdies die neue Ladegast'sche Orgel und (auf Brahms' als Cabinetsfrage gestellten Wunsch) das volle Hofopernorchester zur Seite stehen, Vorzügliches zu erwarten, und in der That wurde schon im ersten Gesellschaftsconcert diese unsere Erwartung zur erfreulichen Gewissheit.

Wir haben den Singverein schon feuriger singen gehört, aber seit Herbeck's Rücktritt nicht mehr so gefeilt und correct.

Das Programm bestand aus dem „Dettinger Te deum" von Händel, der grossentheils veralteten Mozart'schen Concertarie: „Ch'io mi scordi di te" (mit Orchester und Clavier), gesungen von Frau Wilt, zwei vom Singverein reizend vorgetragenen altdeutschen Chorliedern: „Maria übers Gebirge geht" und „Innsbruck, ich muss dich lassen", endlich Schubert's vierhändigem Clavierduo Op. 140, Cdur, in Joachim's Instrumentirung, welche dem Original manchen mehr Schumann'schen als Schubert'schen Klangreiz zufügt, ohne es zu höherer Bedeutung erheben zu können. Anlass zu dieser Instrumentirung gab bekanntlich Schumann, der bei Besprechung des Schubert'schen Duos durchaus den Clavierauszug einer Symphonie vor sich zu haben glaubt, indem er den Stil unclaviermässig, auf das Orchester berechnet erklärt u. s. w.

Im ersten Gesellschaftsconcerte wirkte, das „Te deum" begleitend, zum ersten Male die neue Orgel des Musikvereins mit; in einem eigens veranstalteten Orgelconcerte paradirte das kostbare Instrument in einer ganzen Reihe von Vorträgen. Dieses Concert ist ein wenig unter unseren Erwartungen geblieben, ebenso wie die Spielweise des von Hrn. Ladegast (dem Erbauer der Orgel in Weissenfels a. d. Saale) als Vertrauensmann berufenen Orgelvirtuosen Hrn. Fischer aus Dresden. Wir hatten der commissionellen Collaudirung der neuen Orgel am 8. v. M. beigewohnt und waren von dem Klange einzelner der 52 Stimmen (jede wurde apart versucht), besonders der Flöten und Violoncellregister, entzückt gewesen. Dennoch schien es unserem Laienverstande, dass durch allzustarke Betonung von Imitationsklangeffecten die Vollschallwirkung des vollen Werkes beeinträchtigt werde, und das Orgelconcert hat unsere Befürchtungen leider gerechtfertigt.

Mag sein, dass die ungünstige, nach architektonischen, nicht akustischen Grundsätzen geschehene Aufstellung der Orgel Schuld daran trug, dass es nie zu einer mächtigen, erschütternden Totalwirkung*) kam, oder vielleicht hat auch das Instrument noch nicht die rechten Meister gehabt.

Hrn. Fischer's Spiel bekundete bedeutende Technik, war sauber und correct, zugleich aber so schlicht-bürgerlich, dass den mächtigsten Tonstücken, der Dmoll-Toccata von Sebastian —, dem Orgelconcerte (Dmoll) von Friedemann Bach, factisch der Geist ausgeblasen wurde. Die Toccata fiel so gänzlich ab, dass das auf dieses Eröffnungsstück Bezug nehmende Gelegenheitsgedicht von Weilen, das da vom „Rollen des Donners", vom „Rauschen des ewigen Meeres" sprach, zur Ironie wurde. Unter den Händen unseres einheimischen Orgelprofessors Hrn. Bruckner effectuirte der Orgelklang als solcher mehr, als es der Dresdener Gast vermochte; im Uebrigen verunglückte aber gerade diese in die Haydn'sche Volkshymne mündende Bruckner'sche Improvisation (in welcher sich allerlei aussermusikalisches Geräusch mischte) gänzlich. Hr. Fischer spielte noch Mendelssohn's Bdur-Sonate (die ihm am besten gelang) und Liszt's Fuge über den Namen Bach, mit welcher der Componist (?) in Cassel am Clavier Furore gemacht haben soll, die aber auf der Orgel eines geistreicheren Interpreten bedürfte, um halbwegs geniessbar zu werden. —

Die Zwischennummern des Concertes waren Schubert's „Allmacht", prachtvoll von Frau Wilt, und die angeblich Stradella'sche Arie, etwas sentimental von Hrn. Walter gesungen, dass die zwei Chorlieder des ersten Gesellschaftsconcertes, vorgetragen vom Singverein und als schon bekannt die Concertdauer sehr überflüssig auf drei Stunden ausdehnend.

Ein weit freundlicherer Stern als dem Orgelconcerte leuchtete der ersten diesj. Production unserer Philharmoniker, in den Ausführungen eines der genussreichsten Concerte, denen wir je beigewohnt.

Sämmtliche Orchesternummern: Beethoven's „Leonoren"-Ouverture No. 2, Schumann's Bdur-Symphonie, eine neue Serenade für Streichorchester (No. 2, Fdur) von Volkmann und die Begleitung zu Beethoven's Violinconcert, wurden mit Schwung, Kraft und höchster Vollendung zu Gehör gebracht.

Volkmann's mit lebhaftestem Beifall aufgenommene Novität ist sehr hübsche Filigranarbeit, gedrechselt aus vier knappen Sätzchen, die ersten drei: Allegro, Scherzo, Walzer duftig-zart, ein reizender Wechsel Schumann'scher Romantik und magyarischer Lebenslust, das Finale (Marsch) äusserlicher, aber immerhin fröhlich abschliessend. Das Solo im Beethoven'schen Concert spielte der k. würtembergische Kammervirtuose und Concertmeister Hr. Ed. Singer (ein geborener Ungar, aber musikalisch in Wien gebildet, zugleich einer der von Rich. Wagner erwählten Geigenführer bei der heurigen Aufführung der neunten Symphonie in Bayreuth) mit etwas kleinem Ton (den wohl seine spröde Geige am Gewissen hatte), aber voll Geschmack, Toureinheit und technisch vollendet. Obwohl wir uns für die Interpretation der Perle aller Violinconcerte in den ersten Satzen immer Joachim, für das Finale Ferdinand Laub denken, wurde Hrn. Singer's schöne Leistung doch durch reichsten Applaus gekrönt. —

Da sich die Absendung dieses Musikbriefes einige Tage verzögerte, so sind wir nun im Stande, noch über ein paar, nicht in der Titelüberschrift enthaltene musikalische Ereignisse zu berichten.

Das Interessanteste darunter war das am 24. Nov. im grossen Musikvereinssaale vom Wiener Musikerbund zum Besten verarmter Tonkünstler veranstaltete Monstreconcert. Ein Riesenorchester von ca. 200 Musikern (144 Streicher: 40 erste und 40 zweite Violinen, 24 Violen, 20 Violoncelle, 20 Contrabässe; dem entsprechend die Harmonie, nämlich: 9 Flöten und Piccoli, je 6 Oboen, Clarinetten, Fagotte, 12 Hörner u. s. w.), gebildet aus den verschiedenen Orchestern der Hofoper, des Hofburg-, Carl-, Wiedner-, Josephstädter-, Stadt-, Strampfer-Theaters und der Capelle Strauss, führte unter abwechselnder Leitung der HH. Heissler und Kremser Beethoven's „Egmont"-Ouverture, Berlioz' brillante Orchestertranscription des Rákoczy-Marsches (aus seiner „Damnation de Faust") und Richard Wagner's Kaiser-Marsch auf; ein Chor, zu welchem sich Mitglieder der verschiedenen Wiener Gesangvereine und die Hofopernchoristen zusammenfanden, sang die vierte Scene aus Max Bruch's „Frithjof" (Solo Hr. Dr. Kraus), die HH. Grün und Hellmesberger spielten den ersten Satz des Mozart'schen Concertes für Violine und Viola (Esdur), Frau Schumann Mendelssohn's Gmoll-Concert. Mit Rücksicht auf die so heterogene Zusammensetzung des Orchesters

*) Im Einzelnen klingt die Tiefe der Orgel schöner als die Höhe, einige der hohen Register erinnern vorderhand noch bedenklich an den schrillen Klang der Musette.

darf man den Leistungen desselben alles Lob spenden, und entschädigte der berauschend imposante Massenklang für den Ausfall mancher feineren Nuance. Für den Rákoczy- und den Kaiser-Marsch hätte man sich die Wände des grossen Musikvereinssaales allerdings um das Dreifache hinausgeschoben gewünscht: für diese colossalen Tonmassen, von solch riesigem Instrumentalkörper vorgetragen, wäre selbst unsere grosse Winter-Reitschule (das grösste, jetzt sehr selten mehr benutzte Concertlocal Wiens) ein Prokrustesbett gewesen.

Wir verfügten uns absichtlich auf einen sog. „schlechten" Platz, d. h. in die dem Orchester entgegengesetzte Saalecke, und hier war der Eindruck wahrhaft elektrisirend.

Der Kaiser-Marsch erlebte in Wien seine erste würdige Aufführung, denn Das, was man 1871 allabendlich dem Publicum unseres Josephstädter-Theaters in simpelster Instrumentation vorführte, hatte mit dem Wagner'schen Original Nichts mehr gemein, als den Namen.

Eine Musteraufführung war es indess auch diesmal nicht entfernt, Alles wurde zu langsam, oder vielmehr in zu wenig modificirtem Tempo genommen, der Schlusschor blieb — wohl aus politischen Gründen — weg, und mit ihm entfiel für die Meisten die Verständlichkeit der dichterischen Grundidee des imposanten Tonbildes.

So unübertrefflich schwungvoll und durchgeistigt wie heuer am 22. Mai in Bayreuth werden wir den Kaiser-Marsch freilich nie und nimmer mehr hören.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass auch die Wiener Aufführung des Kaiser-Marsches mit Jubel- und Hochrufen aufgenommen wurde. Galt ja der Ausdruck der Sympathie dem Meister und der von ihm ausgedrückten Idee zugleich.—

Der Mozart'sche Concertsatz langweilte; vielleicht waren die Herren nicht gut disponirt; wir haben das Stück 1863 von Hellmesberger und Laub unendlich wirkungsvoller spielen gehört. Auch die Bruch'sche Scene interessirte, herausgerissen aus dem Zusammenhang mit dem Uebrigen, wenig, und Hr. Kraus sang mit hörbarer Unlust.

Nach der wie immer gleich einem Gewitter in die Massen einschlagenden „Egmont"-Ouverture spielte Frau Clara Schumann mit der an ihr gewohnten Noblesse und musikalischen Vollendung Mendelssohn's Gmoll-Concert. Leider offenbarte sich an der edlen Künstlerin eine merkliche Abnahme an Kraft gegenüber Leistungen früherer Jahre.

Schon in dem von Frau Schumann wenige Tage früher gegebenen eigenen Concert hatten wir diese traurige Beobachtung gemacht. Das Programm bot nichts Neues, alle Nummern desselben (Beethoven's Sonate Op. 101, Schumann's „Davidsbündler" u. s. w.) waren von Frau Schumann wiederholt in Wien gespielt worden. Die sonstigen Vorzüge des Schumann'schen Spieles brauche ich Ihnen wohl am wenigsten des Näheren auseinanderzusetzen.

Frau Schumann erschien diesmal nicht allein in Wien, sondern in Gemeinschaft mit der Frau des Geigerkönigs Joachim. Als Frl. Amalie Weise an unserer Hofoper wenig beachtet, hat die Dame erst als Frau Joachim ihre eigenthümliche Stimme (so recht zwischen Alt und Sopran in der Mitte liegend) und die grossen Vorzüge ihrer noblen, geistvollen Gesangsmanier entfaltet. Besonders gefiel der Vortrag dreier kleiner Lieder („Sonett" und „Wiegenlied" von Brahms, „Geheimes" von Schubert), dagegen erwiesen sich „Kolma's Klage" von Schubert und „Blondel's Lied" von Schumann als unglückliche Wahl für den Concertsaal.

Von den weiteren Schumann'-Joachim'schen Productionen, sowie den Leistungen der jungen Pianistin Ida Bloch (begeisterten Lisztianerin), des Hellmesberger'schen, Florentiner-Quartettes u. s. w. hören Sie das nächste Mal.

Hr. Hellmesberger hat am 21. Nov. seine Quartettsoiréen sehr glücklich mit einem nicht neuen, aber stets wirkungsvollen Programm: Mozart's Quartett Adur, Brahms' Gmoll-Quartett Op. 25, Beethoven's Quartett Esdur Op. 127 eröffnet.

An Klangwirkung blieben allerdings die Mozart'schen Variationen diesmal stark hinter dem von den Florentinern Erreichten zurück; in Beethoven's Werk 127 hat dagegen Hellmesberger's feuriger, durchgeistigter Vortrag kein Quartett der Welt als Rivalen zu scheuen. Hr. Brahms spielte den Clavierpart seines Gmoll-Quartettes tonschön und sauber, aber mit nicht so viel Ausdruck, als es der Bedeutung des Werkes, bekanntlich einer Perle der Kunstgattung, entsprochen hätte. Den Violoncellpart hat bei Hellmesberger wieder Hr. Röver übernommen, aus dem einfachen Grund, weil Hr. Popper (Gatte der reizenden Sophie Menter) als junger Ehemann heuer nicht Zeit noch Lust hat, sich an dem Unternehmen zu betheiligen.

Dr. Theodor Helm.

## Berichte.

**Basel**, 24. Nov. Wie anderwärts ist auch hier die Concertsaison in vollem Gange, und sind bereits drei Abonnementconcerte, ein populäres Concert, das Concert zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds, eine Gesangvereinsaufführung, eine Kammermusiksoirée sowie zwei Concerte des Florentiner Quartettes zu verzeichnen: Grund genug für einen Referenten, sich möglichst kurz zu fassen. — Beginnen wir mit den aufgeführten grösseren Orchesterwerken: Symphonien in Cmoll von Beethoven, in Bdur von Schumann, in Ddur von Haydn und in Dmoll von Volkmann, Suite No. 1 von Lachner, so haben wir deren Executirung unter Direction des Hrn. Reiter lobend anzuerkennen. Jedenfalls war das Bestreben wahrzunehmen, stets das für unsere Verhältnisse möglichst Beste zu leisten. — Der Sologesang war in den bisherigen Concerten ausschliesslich durch hiesige Kräfte vertreten, wenn wir Frau Spranger, diesen Winter am hiesigen Theater engagirt, dazu rechnen dürfen. Letztere sang die Concertarie von Mendelssohn, und zwar weitaus besser, als wir bis jetzt gewöhnt waren, Concertvorträge von hiesigen Theatersängerinnen zu hören; ihr Liedervortrag hat dagegen weniger befriedigt. Aus den Gesangvorträgen des Frl. Reiter ist die Händel'sche sog. Nachtigallenarie mit obligater Flöte (Hr. Neuhofer) besonders hervorzuheben; auch in der Semiramis-Arie von Rossini erwies sie sich als eine ganz respectable Coloratursängerin, nur entbehrte der Vortrag der für ein solches Paradestück nöthigen Verve. Frau Walter-Strauss hörten wir in der Mozart'schen Concertarie mit obligatem Clavier und in einer Arie aus „Jean de Paris" von Boieldieu. Wenn die letztere auch am meisten beim Publicum durchschlug, so müssen wir doch der Ausführung der Mozart'schen Arie den Preis zuerkennen. Sympathischer Klang der Stimme, ausdrucksvoller, schön phrasirter Vortrag und vollkommene Beherrschung der Technik vereinigten sich dabei zu einem künstlerisch abgerundeten Ganzen, wesentlich unterstützt durch die sich aufs Feinste anschmiegende Clavierbegleitung des Hrn. Walter. Dankbar haben wir auch die mehrmalige Mitwirkung des Hrn. Engelberger (Bass) anzuerkennen, welcher zwar nicht Sänger von Fach ist, aber nichtsdestoweniger mitunter ganz Vortreffliches leistet, sodass wir uns zu dessen Besitz gratuliren dürfen. — Von aufgetretenen Instrumentalisten erwähnen wir Hrn. Freund aus Pest, welcher in dem Esdur-Concert von Liszt, Notturno und Phantasie von Chopin durch eine bedeutende Technik und durchgeistigten Vortrag warmes Interesse erregte. — Auch unsere wackeren Orchestermitglieder, die HH. Bargheer und Kahnt, zeichneten sich vortheilhaft aus, Ersterer mit dem Mendelssohn'schen Violinconcert, Letzterer mit Violoncellsoli von Bach und Schumann. Ein Concertante für 4 Violinen von Maurer gab auch noch anderen Orchestermitgliedern (HH. Concertmeister Mayer, Rentsch etc.) Gelegenheit, ihr Licht leuchten zu lassen, wobei man freilich die für unsere Zeit sehr überwundene Composition mit in den Kauf nehmen musste. — Der Gesangverein brachte das wundervolle „Schicksalslied" von Brahms und den achtstimmigen 114. Psalm von Mendelssohn zur Aufführung und hat damit einen guten Anfang gemacht, der ihn ermuntern wird, auf dem eingeschlagenen Weg rüstig weiter zu schreiten. — Schliesslich fühlen wir uns dem famosen Florentiner Quartettverein Becker zu besonderem Dank verpflichtet, dass er sich durch den spärlichen Besuch im Frühjahr nicht abschrecken liess, nochmals hierher zu kommen und

uns an zwei Abenden in chronologischer Reihenfolge Quartette von Haydn bis Schumann vorzuführen, selbstverständlich unter stürmischem Beifall des diesmal zahlreich versammelten Publicums.
m.

**Danzig**. Die Wintersaison wurde wie alljährlich Ende September durch den Beginn der Opernvorstellungen eröffnet, deren Besuch, trotz einer Erhöhung der Eintrittspreise, ein dauernd lebhafter gewesen ist. Der Grund ist hauptsächlich der, dass die Direction in Fr. v. Poellnitz eine Kraft gewonnen hat, deren Vielseitigkeit über alle Schwierigkeiten hinweghilft, denen unsere Bühne in den letzten Wintern unterworfen war. Wenn diese Sängerin auch nicht mehr die materiellen Mittel besitzt, die sie vor Jahren hatte, so lässt ihre Art und Weise in Spiel und Gesang Alles vergessen, was man gerne besser haben möchte. Von den neuengagirten Damen, Frl. Kösling, Egner, Schüler etc., wäre besonders die erste ihres sympathisch berührenden Organs wegen zu erwähnen. Das Herrenpersonal hat nur im Fach des Bariton (Hr. Krecj) eine Aenderung erfahren; wir glauben jedoch, dass der Sänger trotz mancher guter Eigenschaften nicht im Stande sein wird, die Erinnerung an seinen Vorgänger (Hr. Rühsam) zu verwischen. Die Leitung der Oper ist, wie in vorigen Jahren, wieder in den Händen des tüchtigen Capellmeisters Hrn. Kriebel. — Der Reigen der Concerte wurde in dieser Saison durch den Concertunternehmer *en gros* Hrn. B. Ullman eröffnet, wie wir glauben, nicht zu seiner besonderen Freude, da der Besuch nicht so bedeutend war, wie er ihn hätte brauchen können. Ueberhaupt war der Eindruck seiner Vorführungen ein derartiger, dass er bei Niemand tiefere Spuren zurückliess und daher nirgend den Wunsch nach einer Wiederholung wachrief; alle Vorträge hatten einen sensationellen Charakter, am wohlthuendsten wirkten noch die Vorträge des Frl. Regan. — Am 29. Oct. concertirte Frau Wüerst, die vom vorigen Jahre her im besten Andenken stand, in Gemeinschaft mit Hrn. Scharwenka aus Berlin. Leider schwebte ein Unstern über dem Concerte, da Frau Wüerst in Folge von Heiserkeit und Hr. Scharwenka durch einen klanglosen Flügel ausser Stand gesetzt waren, Das zu geben, was sie unter besseren Umständen gegeben haben würden. Hr. Scharwenka, der hier noch unbekannt war, documentirte sich als ein Spieler, der auf tüchtiger Grundlage ein edles Streben zeigte, und jedenfalls eine gute Zukunft für sich hat; desgleichen zeigte er sich als Componist von einer liebenswürdigen Seite (Polnische Nationaltänze Op. 3). Ein zweites Concert, welches angekündigt war, musste wegen erhöhter Indisposition der Frau Wüerst unterbleiben. — Am 11. Nov. hielt der Geigenheros Wilhelmj seinen Siegeseinzug, denn es bedurfte nur einer geringen Anzahl von Takten, um die Herzen des gesammten Auditoriums im Sturme einzunehmen. Man war natürlich sehr bald geneigt, zwischen ihm und Joachim, den wir in diesen Jahren bereits zwei Mal nach allen Richtungen hin bewundern gelernt hatten, eine Parallele ziehen zu wollen, allein der Versuch musste bald aufgegeben werden. Wilhelmj's Ton ist in allen Lagen gleich markig und dabei so edel und rein, dass man kaum glauben möchte, es sei ein so unscheinbares kleines Instrument, aus dem er ihn hervorzaubert. Wir sind begierig auf Beethoven's Concert, das er im zweiten Concert (23. Nov.) spielen will; denn im ersten nahm er Gelegenheit, besonders seine brillante Technik zu zeigen (Paganini, Concert), wiewohl er in Schumann's „Abendlied" und einem kleinen Satze von S. Bach erkennen liess, dass er auch auf diesem Felde Vollkommenes leistet. Frl. Olena Falkman aus Stockholm, die ihn unterstützte, besitzt eine wohlklingende Stimme, die jedoch nicht sehr umfangreich ist und besonders nach der Höhe zu sehr vorsichtig gebraucht wurde, was wohl nur der Befangenheit der Dame zuzuschreiben war, unter welcher natürlich der Vortrag litt. Unser Erstaunen war gross, auf dem Programm die Pagenarie aus den „Hugenotten" zu erblicken, noch grösser, als die vermeintliche Sopransängerin statt dessen Gluck's Altarie „Che faro senza Euridice" intonirte, und wären wir sehr begierig gewesen zu hören, wie sich die Sängerin mit der ursprünglich angesetzten Arie abgefunden haben würde. Von den drei anderen in verschiedenen Sprachen gesungenen Liedern gefiel uns am besten der Vortrag des schwedischen, am wenigsten der von Schumann's „Ich grolle nicht". — Es bleibt überhaupt ein misslich Ding, neben einem Riesen wie Wilhelmj auf Erfolg rechnen zu wollen, deshalb war der Beifall für die Mitwirkenden viel weniger gross, als er es vielleicht unter anderen Verhältnissen gewesen sein würde. Hr. Leitert, der ein recht fertiger Spieler zu sein scheint, musste auch darunter leiden, da man unbewusst und absichtslos zu Vergleichen gezwungen wurde, die nicht zu seinen Gunsten ausfielen. Er spielte das in letzter Zeit so oft gewählte Op. 57 von Beethoven zur Eröffnung, wurde jedoch nach wenigen Takten durch ein plötzlich eingetretenes Hinderniss, das einem grossen Theile des Publicums Anlass zu höchst unnöthigen Aeusserungen gab, gezwungen aufzuhören, und dies mag Schuld gewesen sein, dass der Vortrag der ganzen Sonate ein etwas unruhiger, nicht zum vollen Genusse kommen lassender wurde. Einen sehr angenehmen Eindruck machte die Berceuse von Schumann; hingegen konnten wir nicht fassen, dass der Spieler statt Chopin's Op. 31 uns, wenn auch in brillanter Ausführung, eine zusammenhanglose Paraphrase (zweier bereits genügend behandelter Themata) für die linke Hand auftischte. — Leider haben wir zu berichten, dass der langjährige Leiter unserer Oper und der Symphonieconcerte, der Capellmeister Denecke, nach kurzem Krankenlager mit Tode abgegangen ist. Wir verlieren in ihm einen ausgezeichneten Dirigenten, der neben eiserner Ruhe Umsicht und tüchtige Fachkenntniss besass; sein Andenken wird Allen, die ihn kannten, unvergesslich bleiben. Fr.

## Concertumschau.

**Altona**. Orgelconcert des Hrn. A. Kleinpaul am 21. Nov.: Orgelwerke zu zwei Händen von J. S. Bach, C. G. P. Grädener und C. Gurlitt und zu vier Händen von C. Gurlitt, Gesangsoli (Frl. F. Hagemann), Violoncellvorträge des Hrn. Gowa (Werke von Boccherini und Bach). — 1. Concert der Altonaer Singakademie: „Paulus" von Mendelssohn. Solisten: Frl. Helene Otto, Frl. Anna Müllenhoff, HH. W. Müller und Ad. Schulze (aus Berlin).

**Amsterdam**. 1. Philharmonisches Concert: 1. Symphonie von Schumann, Entr'acts aus „Rosamunde" von Schubert, „Abenceragen"-Ouverture von Cherubini. Den solistischen Theil stellte in trefflichster Weise und von ausserordentlichem Beifall belohnt Hr. I. Seiss aus Cöln mit Werken von Chopin (Emoll-Concert), Rubinstein (Concertsatz), Seiss, Raff und Schumann.

**Barmen**. Abonnementconcert der Gesellschaft „Concordia" am 30. Nov.: Waldsymphonie von Raff, „Schicksalslied" von Brahms, Ouverture zu „Dame Kobold" von Reinecke, Claviervorträge des Frl. Brandes.

**Basel**. 4. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: 8. Symphonie von Beethoven, „Lodoiska"-Ouverture von Cherubini, Capriccio für Orchester von H. Grädener, Violoncellvorträge des Hrn. B. Cossmann (Amoll-Concert von Schumann und Hmoll-Concertstück von B. Cossmann).

**Braunschweig**. 2. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik: Andante aus der Tragischen und zwei Sätze aus der Hmoll-Symphonie, sowie zwei von J. N. Cavallo instrumentirte Impromptus von Schubert, Gesangvorträge des Hrn. C. Behrens, Claviervorträge des Frl. E. Brandes.

**Bremen**. Künstlerverein am 28. Nov.: Septett von Beethoven, Vocalwerke von J. Beschnitt, F. Eyrich, R. Schumann („Der träumende See", „Frühlingsglocken"), J. Rheinberger („Das Thal des Espingo"), Silcher und C. Plötz.

**Breslau**. Todtenfeier in der Kirche zu St. Elisabeth: Vocalwerke von J. H. Schein, H. Heidler, A. Fischer, Dr. Faist, Hellwig u. A., Orgelcompositionen von A. Fischer und S. Bach. — Concerte der Lüstner'schen Concertcapelle am 18., 22. und 26. Nov.: Symphonien von Schumann (Bdur) und Haydn (Bdur), Ouverturen von Reinecke („Friedensfeier"), Goldmark (zu „Sakuntala"), Wagner (zu „Tannhäuser"), Cherubini (zu „Medea") und Weber (zu „Oberon"), „Ein Märchen", Phantasiestück von Wüerst, Scherzo für Orchester von Goldmark, Unga-

rischer Marsch von Schubert-Liszt, Ungarische Rhapsodie von Liszt-Müller, „Aufforderung zum Tanz“ von Weber-Berlioz. — 5. Versammlung des Tonkünstlervereins: Clavierquartett Op. 66 von A. Rubinstein, Sopranlieder von C. Mahlberg, A. Rubinstein und J. Brahms, Streichquintett Op. 163 von Schubert.

**Büdingen** (Oberhessen). 1. Concert des Musikvereins: „Der Rose Pilgerfahrt“ von R. Schumann. Solisten: Frau Klingelhöffer, Frl. A. Kayser aus Darmstadt, Frl. B. Rohr aus Basel, HH. F. Kahl aus Frankfurt a. M., Ulrich und Flach.

**Carlsruhe.** Am 24. Nov. von Hrn. Hoforganisten A. Barner veranstaltetes Kirchenconcert mit Werken von Händel, Bach, Beethoven, Tartini, Mendelssohn, W. Kalliwoda und J. G. Töpfer.

**Celle.** 1. und 2. Abonnementconcert des Hrn. Capellmeister Reichert: Symphonien No. 6 von Beethoven und in C dur von Schubert, Serenade No. 3 für Streichorchester von R. Volkmann, „Les Préludes“ von Liszt, Ouverturen von Gade („Im Hochland“) und Schumann (zu „Manfred“), „Lohengrin“-Vorspiel von Wagner, Variationen aus dem A dur-Quartett von Beethoven (in mehrfacher Besetzung), „Aufforderung zum Tanz“ von Weber, Violinconcert von de Bériot. (Sogar für manche viel grössere Stadt sehr nachahmenswerth!)

**Coblenz.** 1. Abonnementconcert des Musikinstitutes: „Hebriden“-Ouverture von Mendelssohn, Duett aus „Jessonda“ von Spohr, G dur-Symphonie von Haydn, „Alexanderfest“ von Händel. Vocalsolisten: Frl. Sartorius, HH. Schneider aus Cöln und Lettinger.

**Cöln.** 4. Gürzenichconcert: C dur-Symphonie von Schubert, „Lodoiska“-Ouverture von Cherubini, „Gesang der Geister über den Wassern“ von F. Hiller, Gesangvorträge des Frl. Voss aus Berlin, Claviervorträge des Hrn. Reinecke aus Leipzig (u. A. das eigene 2. Concert). — 1. Matinée für Kammermusik des Hrn. R. Heckmann unter Mitwirkung des Frl. Hertwig aus Leipzig und der HH. Kurkowsky und F. Grüters: Trio für Pianoforte, Clarinette und Viola von Mozart, B dur-Trio von Rubinstein, Violin- und Claviersoli. — Tonkünstlerverein: G moll-Clavierconcert von Brahms, Claviertrio von O. Bach.

**Düsseldorf.** 3. Kammermusiksoirée der HH. Th. Ratzenberger und Genossen: Claviertrios von Mendelssohn (D moll), Beethoven (Op. 11) und Schumann (F dur), Pianofortephantasie Op. 17 von Schumann, Violinsoli von S. Bach und F. Kiel.

**Frankfurt a. M.** 1. Abonnementconcert des Philharmonischen Vereins: C dur-Symphonie von Weber, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck, „Schön Ellen“ von Bruch, Clavierconcert von Hummel und Violinconcert von David. — 4. Museumsconcert: D dur-Symphonie von Haydn, Ouverture No. 3 zu „Leonore“, Gesangvorträge des Hrn. Gura aus Leipzig, Violinvorträge des Hrn. R. Heckmann aus Cöln. — Kammermusik der Museumsgesellschaft: E moll-Quartett von R. Volkmann, Divertimento in Es dur für Violine, Viola und Violoncell von Mozart, Quartett Op. 18, No. 3, von Beethoven.

**Giessen.** 1. Abonnementconcert des Concertvereins: 4. Symphonie von Schumann, „Rosamunde“-Ouverture von Schubert, Gesangvorträge der Frau M. Weiffenbach (Arie von Rossi und Lieder von C. Berg und R. Schumann), Violinsoli von Spohr („Gesangscene“) und Vieuxtemps, gespielt von Hrn. H. Heermann.

**Gotha.** Concert des Hofpianisten Hrn. H. Tietz am 25. Nov.: Claviercompositionen von Weber (As dur-Sonate), Mendelssohn, Bach, Beethoven, Schumann, Rubinstein, Chopin und Liszt.

**Graz.** 1. und 2. Mitgliederconcert des Steiermärkischen Musikvereins: I. zur Erinnerung an Mendelssohn: „Hebriden“-Ouverture, A moll-Symphonie, G moll-Clavierconcert (Frl. K. Phrym aus Wien), ein- und mehrstimmige Lieder von Mendelssohn. II. D dur-Symphonie von Mozart, „Meistersinger“-Vorspiel von Wagner, Adagio und Allegro aus Rubinstein's 2. Clavierconcert (Hr. Treiber), Violoncellsoli von Goltermann, Boccherini, Schubert und Popper (Hr. Popper).

**Gr. Glogau.** Geistliches Concert des Hrn. Fischer am 24. Nov.: Sechsstimmiges Vorspiel zu „Aus tiefer Noth“ und Passacaglia für Orgel von Bach in der Bearbeitung für zwei Spieler durch E. Fischer, Chorgesänge von Seyfried, Faisst, W. Franck und S. Bach, Altböhmische Weihnachtslieder im Tonsatz von C. Riedel etc.

**Halle a. d. S.** Soirée für Kammermusik des Hassler'schen Vereins unter Mitwirkung der HH. Röntgen, Haubold, Hermann, Thümer und Hegar aus Leipzig: Streichquartette von Haydn (G dur) und Schubert (D moll), Streichquintett von Beethoven, Lieder für gemischten Chor aus der letzten Zeit des Minnegesanges. — Am 23. Nov. Aufführung von J. Brahms' „Deutschem Requiem“ durch die Singakademie.

**Hamburg.** Concert des Hrn. Jul. Stockhausen unter Mitwirkung des Frl. Marstrand und des Hrn. Marwege: Satz 1—3 aus der Suite für Pianoforte und Violine von C. Goldmark, Adagio und Variationen Op. 34 von Beethoven, Bourrée und Double für Violine von J. S. Bach, Gesangscompositionen von Schubert, Brahms und Schumann. — Tonkünstlerverein: Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 1, von Ph. Rüfer.

**Hannover.** 2. Soirée des Vereins für Kammermusik: Es dur-Trio von Schubert, Quartett Op. 18, No. 5, von Beethoven, Quintett von Schumann. — 3. Abonnementconcert: D moll-Symphonie von A. Dietrich, Ouverture Op. 124 von Beethoven, Claviervorträge des Hrn. Barth aus Berlin, Concertarie von Mendelssohn.

**Leipzig.** Gewandhausconcert zum Besten der Armen: 4. Symphonie von Beethoven, „Manfred“-Ouverture von Schumann, Gesangvorträge des Frl. Bosse, Claviervorträge des Frl. A. v. Sograff. — 4. Euterpeconcert: D moll-Symphonie von A. Dietrich, Symphonischer Satz für Orchester von H. v. Herzogenberg, „Coriolan“-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. Link.

**Magdeburg.** Symphonieconcert am 29. Nov.: Symphonie von Beethoven, Ouverturen zu „König Georg“ von Ehrlich, zu „Don Juan“ von Mozart und zur „Schönen Helena“ von Offenbach (!) etc. — Abonnementconcert des Cäcilienvereins am 29. Nov.: Werke von L. Schroeter („Freut euch, ihr lieben Christen“), J. Eccard („O Freude über Freud“), J. L. Hasler („Dixit Maria ad angelum“), S. Scheidt (Weihnachtslied), A. Hammerschmidt („O domine Jesu“), J. S. Bach („Komm, Jesu, komm“), Haydn (Symphonie in D dur), Mozart („Preis dir, Gottheit“), J. Maier („Nun will ich Maria preisen“), R. Schumann („Tambourinschlägerin“) und Mendelssohn („Der wandernde Musikant“). — Concert in der Ulrichskirche mit Werken von A. G. Ritter, M. Teschner, Händel, D. H. Engel, J. S. Bach etc.

**Mannheim.** 2. Musikalische Akademie: 4. Symphonie von Raff, „Coriolan“-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. B. Schwarz aus Carlsruhe, Violinvorträge des Frl. F. Friese.

**Naumburg a. S.** Musikalische Abendunterhaltung des Hrn. F. Schulze unter Mitwirkung des Frl. A. Preuss (Gesang) und der HH. Concertmeister Röntgen, Hegar und Jul. Röntgen aus Leipzig: Suite für Pianoforte und Violine von C. Goldmark, Sonate für Pianoforte und Violoncell von J. Röntgen, Es dur-Trio von Schubert; Frl. Preuss bekundete mit Compositionen von Meyerbeer, Wüerst, Taubert und Zopff ihre Kenntniss neuerer Gesangslitteratur.

**Nürnberg.** 2. Soirée der HH. Kömpel aus Weimar, H. Müller aus München und J. Weidenbach: Sonate Op. 69 von Beethoven, Es dur-Trio von Schubert, Violin-, Violoncell- und Claviersoli.

**Paris.** Am 10. Nov. Concert des Pianisten Hrn. R. Feldau aus Odessa: C moll-Claviertrio von Mendelssohn, Solostücke von Schumann (u. A. Novelletten), Chopin, Rubinstein, Liszt und Mozart. Die Leistungen des Hrn. Feldau fanden in der dortigen Presse einen seltenen Beifall.

**Pest.** 2. Orchesterconcert des Hrn. Hans Richter: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ mit R. Wagner's Schluss, Violinconcert von Beethoven (Hr. Singer), 4. Symphonie von Mendelssohn. — Von den HH. v. Bülow, Edm. Singer und B. Cossmann am 20., 23. u. 25. Nov. veranstaltete Soiréen: I. Mozart, E dur-Trio; Beethoven, A dur-Sonate für Clavier- und Violoncell; Schubert, H moll-Rondo; Bach, Claviersuite; Schumann, D moll-Trio. II. Mendelssohn, D moll-Trio; Boccherini, Violoncellsonate; Mozart, Claviersonate; Tartini, „Le trille de diable“; Beethoven, B dur-Trio. III. Beethoven, Dur-Trio; Bach, A dur-Sonate für Violine und Clavier; Beethoven, Sonate Op. 110;

Mendelssohn, Sonate für Clavier und Violoncell; Schubert, Bdur-Trio. — 2. Quartettabend der HH. J. Sabathiel und Genossen: Haydn, Cdur-Quartett; J. Brahms, Hdur-Trio (Clavier: Hr. Deutsch); Beethoven, Quartett Op 59, No. 1. — Musikalische Privatsoirée am 24. Nov., veranstaltet von HH. Rozsavölgyi & Co.: Trio Op. 40 von J. Brahms (HH. W. Deutsch, J. Blau und H. Richter); Violinsoli von L. Stark (Romanze) und Leclair, gespielt von Hrn. E. Singer; Variationen und Fuge für Pianoforte über ein Thema von Händel von Brahms, vorgetragen von Hrn. H. v. Bülow; Tenorgesänge von Nyári Th. Graf (Hr. Pauli); 36 Variationen für Pianoforte zu vier Händen Op. 11 von F. Wüllner (HH. Deutsch und J. N. Dunkl).

**Quedlinburg**. Concert der HH. F. Grützmacher und C. Hess aus Dresden: Sonate Op. 69 von Beethoven, Violoncellsoli von Molique (Concert), Mendelssohn, Schumann und Schubert, Claviersoli von Mendelssohn, Chopin und Weber.

**Rheydt**. Männergesangvereinsconcert am 24. Nov.: „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Symphoniesatz von Mozart, „Am Rhein" und „Alcestis" von Brambach, Gesangvorträge des Frl. Sartorius aus Cöln etc.

**Solothurn**. Concert des Cäcilienvereins und der Liedertafel am 25. Nov. unter Leitung des Hrn. Schepp: Chöre von M. Bruch („Maichor" aus „Hermione", „Morgenstunde"), A. Rubinstein („Die erwachte Rose"), M. Hanisch („Nachtgesang"), R. Wagner („Pilgerchor", „Matrosenchor", „Lenzlied" [aus der „Walküre"] und C. Reinecke („Träumender See", „Lob des Frühlings"), „Prinzessin Ilse" für Soli, Chor und Orchester von M. Erdmannsdörfer.

**Stuttgart**. 3. Abonnementconcert im Königsbau: Adur-Symphonie von Beethoven, „Genoveta"-Ouverture von Schumann, Gesangvorträge des Hrn. Nachbaur (u. A. „Gute Nacht, mein herziges Kind" von Abt!), Violoncellconcert von Goltermann.

**Urach**. Concert der „Concordia" am 24. Nov.: Einleitung zum 3. Act von „Lohengrin", „O du mein holder Abendstern" und „Spinnerlied" von R. Wagner, „Preciosa" von Weber etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin**. In die Reihe der Mitglieder der Hofoper wird vom 1. Januar ab Frl. Adele Assmann aus Barmen treten. Die k. bayr. Kammersängerin Frl. Sophie Stehle hat am 2. d. M. mit sehr bedeutendem Erfolge ihr Gastspiel als Elisabeth im „Tannhäuser" begonnen. Sie wird noch in „Faust", „Schwarzer Domino", „Afrikanerin" und „Lohengrin" auftreten. — **Florenz**. Frl. A. Orgeni feierte bei ihrem ersten hiesigen Auftreten, in der Rolle der Lucia von Lammermoor, einen seltenen Erfolg, der sich durch Hervorrufe während und nach den Acten erkennbar machte. — **Innsbruck**. Im Nationaltheater machte ein Debutant, Hr. J. Epstein, als Maurico nicht übles Glück. — **Prag**. Mit Interesse sieht man dem demnächstigen Gastspiel des Frl. Schenk aus Breslau entgegen. Schade, dass ihr Debut in den „Hugenotten" geschehen soll! — **Wien**. Frl. Gindele ist durch ein neues Engagement an das Hofoperntheater gefesselt.

## Kirchenmusik.

**Leipzig**. Thomaskirche am 30. Nov.: „Zu Bethlehem ein Kindelein", Motette von M. Prätorius; „Er ist gewaltig und stark", Motette von Rob. Volkmann. Nicolaikirche am 1. Dec.: „Heilig" von L. Spohr. — **Carlsruhe**. Schlosskirche am 10. Nov.: „Was Gott thut" von H. Giehne; „Welt, ade!" von Joh. Rosenmüller. Am 17. Nov.: „Kommt, lasset uns anbeten" von M. Hauptmann; „O Gott, lass deine Güt und Liebe" von C. Ph. E. Bach; „Heilig, heilig ist Gott" von Bortnianzky. Am 24. Nov.: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" von H. Giehne; „Mitten in der Höllen Angst" und „Ob uns der Sünden viel" von Mendelssohn. — **Dresden**. Kreuzkirche am 30. Nov.: „Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name", Motette von M. Hauptmann; Pastorale (Fdur) für Orgel von Bach; Es ist ein Ros entsprungen", Motette von Reissiger. — **Weimar**. Stadtkirche am 26. Nov.: „O vos omnes" von Vittoria. Am 1. Dec.: „Surge" von Palestrina. — **Wien**. K. k. Hofcapelle am 24. Nov.: Missa in C von Mozart mit Einlagen von Salieri und Sacchini. Am 1. Dec.: Missa in B von Haydn mit Einlagen von Haydn und Preindl. Altlerchenfelder Kirche am 24. Nov.: Messe in Ddur von R. Führer mit Einlagen von Ludw. Rotter und Cherubini. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 1. Dec.: Messe von Fr. Schubert mit Einlagen von Krall. Dominicanerkirche am 1. Dec.: Messe in C von Cyrill Wolf mit Einlagen von Randhartinger und Hlauzal.

## Opernübersicht.

(Vom 24. bis 30. November.)

**Leipzig**. Stadtth.: 24. Freischütz; 27. Vampyr; 29. Freischütz — **Augsburg**. Stadtth.: 26. Jüdin; 28. Weisse Dame. — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 24. Lohengrin; 25. Weisse Dame; 27. Orpheus und Eurydice; 29. Belmonte und Constanze; 30. Afrikanerin. Friedrich-Wilhelmst. Th.: 24. u. 28. Banditen; 25. Somnambulen, Erwachen des Löwen; 26. Orpheus in der Hölle; 29. Somnambulen, Schöne Galathea; 30. Urlaub nach dem Zapfenstreich. — **Bremen**. Stadtth.: 24. Dinorah; 27. Undine; 30. Czaar und Zimmermann. — **Breslau**. Stadtth.: 24. Hugenotten; 26. u. 30. Figaro's Hochzeit; 28. Troubadour. Lobe-Th.: 25. u. 26. Orpheus in der Hölle; 28. Fra Diavolo; 30. Fleurette, Hochzeit beim Laternenschein (Offenbach). — **Chemnitz**. Stadtth.: 24. u. 30. Lohengrin; 26. Freischütz; 28. Postillon von Lonjumeau. — **Cöln**. Stadtth.: 27. Barbier von Sevilla; 29. Zauberflöte — — **Dresden**. Königl. Hofth.: 28. Meistersinger. — **Elberfeld**. Stadtth.: 25. Nachtlager von Granada. — **Frankfurt a/M**. Stadtth.: 26. Robert der Teufel. — **Hamburg**. Stadtth.: 24. Norma; 25. La Traviata; 26. Meistersinger; 28. Regimentstochter; 29. Czaar und Zimmermann. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 24. Templer und Jüdin; 25. Nachtwandlerin; 28. Norma. — **Kiel**. Stadtth.: 24. Waffenschmied; 27. Martha; 29. Czaar und Zimmermann. — **Magdeburg**. Stadtth.: 24. Margarethe. 26. Maurer und Schlosser; 29. Wildschütz. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 24. Martha; 27. Jüdin. — **Nürnberg**. Stadtth.: 27. Schöne Galathea; 28. Fidelio. — **Prag** Deutsches Landesth.: 24. Prinzessin von Trebisonda; 27. Troubadour; 29. Erwachen des Löwen; 30. Meistersinger. Král. zemske ceské divadlo: 25. Zaklesy prince; Kryspin a Kmotra. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 24. Tell; 28. Lucrezia Borgia. — **Wien**. K. k. Hofoperntb.: 24. Sardanapal; 25. Jüdin; 26. Figaro's Hochzeit; 28. Rienzi; 29. Cosi fan tutte; 30. Afrikanerin. Carl-Th.: 30. Cannabas (Suppé). Theater an der Wien: 26. u. 27. Schwarzer Corsar; 29. Schöne Helene. Strampfer-Th.: 24., 25., 26., 28., 29. u. 30. Javotte (Jonas). — **Würzburg**. Stadtth.: 24. Liebestrank; 26. Hugenotten; 28. Joseph und seine Brüder; 29. Jüdin.

## Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Halle a. S., Concert der Singakademie.)

— — „Schicksalslied". (Barmen, Abonnementconcert der Gesellschaft „Concordia".)

— — Claviertrio in Hdur. (Pest, 2. Quartettabend der HH. Sabathiel und Genossen.)

— — Trio für Pianoforte, Violine und Horn. (Pest, Abendunterhaltung der HH. Rozsavölgyi & Co.)

Brambach (J.), „Am Rhein" und „Alcestis" für Chor und Orchester. (Rheydt, Männergesangvereinsconcert.)

Bruch (M.), „Schön Ellen". (Frankfurt a. M., 1. Abonnementconcert des Philharmonischen Vereins.)
— — Violinconcert. (Meiningen, 3. Abonnementconcert.)
Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Leipzig, 4. Euterpeconcert. Hannover, 3. Abonnementconcert.)
Erdmannsdörfer (M.), „Prinzessin Ilse" für Soli, Chor und Orchester. (Solothurn, Concert des Cäcilienvereins und der Liedertafel.)
Goldmark (C.), „Sakuntala"-Ouverture und Scherzo für Orchester. (Breslau, Concerte der Lüstner'schen Concertcapelle.)
— — Suite für Pianoforte und Violine. Naumburg a. S., Musikalische Abendunterhaltung des Hrn. F. Schulze. Hamburg, Concert des Hrn. J. Stockhausen.)
Grädener (H.), Capriccio für Orchester. (Basel, 4. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)
Herzogenberg (H. v.), Symphonischer Satz für Orchester. (Leipzig, 4. Euterpeconcert.)
Hiller (F.), Clavierquintett. (Leipzig, 3. Kammermusik im Gewandhaus.)
Lachner (F.), Suite No. 6. (Meiningen, 3. Abonnementconcert.)
Liszt (F.), „Les Préludes". (Celle, Abonnementconcert des Hrn. Reichert.)
Raff (J.), Waldsymphonie. (Barmen, Abonnementconcert der Gesellschaft „Concordia").
— — Symphonie in Gmoll. (Mannheim, 2. Musikalische Akademie.)
— — Claviertrio No. 4. (Meiningen, Musikabend der Künstlerklause.)
Reinecke (C.), Ouverture zu „Dame Kobold". (Barmen, Abonnementconcert der Gesellschaft „Concordia".
Rheinberger (J.), „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester. (Bremen, Künstlerverein. Leipzig, Concert im Alten Theater zum Besten der pädagogischen Central-Bibliothek.)
Röntgen (J.), Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Naumburg a. S., Musikalische Abendunterhaltung des Hrn. F. Schulze.)
Rubinstein (A.), Streichquartett in Dmoll. (Meiningen, Musikabend der Künstlerklause.)
— — Clavierquartett Op. 66. (Breslau, 5. Versammlung des Tonkünstlervereins.)
— — Trio in Bdur. (Cöln, 1. Matinée des Hrn. Heckmann.)
Rüfer (Ph.), Sonate für Pianoforte und Violine. (Hamburg, Tonkünstlerverein.)
Volkmann (R.), Serenade für Streichorchester No. 3. (Celle, Symphonieconcert des Hrn. F. Reichert.)
— — Streichquartett in Emoll. (Frankfurt a. M., 3. Kammermusik der Museumsgesellschaft.)
Wagner (R.), „Meistersinger"-Vorspiel. (Graz, 2. Mitgliederconcert des Steiermärkischen Musikvereins.)

## Journalschau.

Echo No. 48. Cherubini's „Medea", beurtheilt und analysirt zur Zeit ihres Erscheinens. — Kunstnachrichten. — Beilage: Besprechungen (Compositionen von L. Hoffmann [Op. 19 und 29]). — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 48. Besprechung von R. Wagner's „Schauspieler und Sänger". — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 49. Besprechung von J. Raff's 4. Claviertrio, Op. 158. — Berichte und Notizen.

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In Wien beabsichtigt man die Errichtung eines würdigen Beethoven-Denkmals. Dasselbe soll auf den grossen Platz vor dem Akademischen Gymnasium zu stehen kommen.

* Bekanntlich sind in den Programmen der Berliner Concerte für Kammermusik Namen lebender Componisten grosse Seltenheiten. Wir erinnern nur an das Joachim'sche Quartett, das nicht einmal die energische Vertretung des Componisten wagt, für welchen der Hr. Primgeiger ganz sicher Sympathie haben wird: der Werke von J. Brahms. Es verdient um so rückhaltslosere Anerkennung, wenn ein jüngerer Künstler es übernimmt, mit einem Beispiel in dieser Beziehung voranzugehen. Der Pianist Hr. E. A. Veit nämlich wird im Laufe der nächsten Zeit drei Kammermusiksoiréen veranstalten, deren Programme nicht theilweise, sondern vollständig der Vorführung jüngerer Autoren, speciell der Componisten Bendel, J. Brahms (u. A. Clavierquintett), R. Franz, Goldmark, E. Grüel, Härtel, W. Herzberg, Kiel, A. Klughardt, Raff, Rheinberger, Rubinstein, Tappert und Weyermann dienen sollen.

* Aus Berlin wird geschrieben: Gegen Hrn. Haase, als Director des Leipziger Stadttheaters, schweben einige interessante Processe. Während er sich berechtigt glaubt, alle diejenigen Opern und Stücke, die seine Vorgänger honorirt haben, für deren Wiederholungen unter seiner Direction nicht wieder bezahlen zu müssen, sind die Genossenschaft der deutschen Autoren und besonders Richard Wagner sehr mit Recht der entgegengesetzten Meinung und haben beide gegen Hrn. Haase für die Aufführungen vieler Stücke und Opern, inclusive der gesetzlichen Strafen wegen unberechtigter Darstellung, im Ganzen die Summe von 70,000 Thalern eingeklagt.

* Rich. Wagner's Reise berührte in den letzten Tagen auch Cöln. Dem Cölner Meister Hiller blühte unterdess in Leipzig verschiedentliche Gelegenheit zur Bekanntgabe neuerer Compositionen seiner unverdrossenen Feder.

* Capellmeister C. Reinecke aus Leipzig hat sein neues Clavierconcert in Emoll in letzter Zeit u. A. in Cöln und Rotterdam gespielt. Ob mit Erfolg, vermögen wir noch nicht zu sagen.

* Zum Nachfolger des Hrn. Müller-Berghaus in der Stellung des Dirigenten des Chemnitzer Stadtorchesters wurde einstimmig Hr. Concertmeister A. Ritter in Würzburg gewählt, welcher dieses Amt in nächster Zeit antreten wird.

* Die k. sächs. Hofopernsängerin Frau Otto-Alvsleben wird sich nach Ablauf ihres Contractes, d. h. vom Mai n. J. ab, hauptsächlich dem Concert- und Kirchengesang widmen.

* Wie die „Tribüne" wissen will, trägt Frau Lucca Verlangen, die fetten Fleischtöpfe Amerikas mit ihrer früheren Stellung in Berlin zu vertauschen. Sie soll sich in dieser Angelegenheit sogar an den Kaiser gewendet haben, doch sei ihr von diesem das Ersuchen um Erlassung der Conventionalstrafe ohne Gnade abgeschlagen worden.

**Gestorben.** Südfrankreich verlor kürzlich in Abbé Charbonnier einen seiner verdienstvollsten Kirchencomponisten und Orgelspieler; derselbe starb in Aix.

### *Musikalien- und Büchermarkt.*

*In Sicht:*

S. Jadassohn, Serenade in vier Kanons für Orchester.
Tschaikowsky, Streichquartett Op. 11.
E. F. Richter, Drei geistliche Lieder für gemischten Chor, Op. 43.

# Kritischer Anhang.

**Albert Tottmann.** Christnacht (Gedicht von R. Prutz), für gemischten Chor mit Sopran- oder Tenorsolo und Pianofortebegleitung (ad libit.), Op. 19. Leipzig, Hofmeister. Partitur 12½ Ngr. Stimmen 5 Ngr.

Dieses Werk reiht sich den schon früher in diesem Blatte besprochenen gleichartigen Compositionen „Die stille Wasserrose" und „Ostern" an. Ursprünglich als Lied für eine Singstimme (No. 6 der Sechs Lieder) geschrieben, nimmt sich dasselbe gleichwohl in seiner vorliegenden Gestalt vollkommen wie ein Originalchorwerk aus. Der Satz ist fliessend, geschmeidig, dabei interessant und beweglich, die Haltung des Ganzen ebenso ansprechend wie edel. Das nicht sehr umfangreiche Werk kann

daher Gesangvereinen, deren Kräfte grösseren Aufgaben nicht gewachsen sind, bestens empfohlen werden; es wird ebenso von den Sängern mit Lust und Liebe gesungen werden, wie ein dankbares Publicum finden. Dabei gestattet dasselbe einen zweifachen Ausführungsmodus, indem es auch *a capella* gesungen werden kann. Sodann lässt sich nach der Vorschrift des Componisten der Vortrag auch dadurch mannichfaltig gestalten, dass die erste und zweite Strophe von einer Solostimme (Sopran oder Tenor) gesungen werden und erst bei der dritten der Chor einsetzt. — Ein Stichfehler befindet sich auf der zweiten Seite (resp. pag. 4) im zweiten Takte im Tenor, der ohne Zweifel *d* statt *h* haben muss. St.

---

### Compositionen für Orgel:

**Jul. André.** Op. 49, 51, 33, 55 (Heft 18—21 der Orgelsachen). Offenbach a. M. Joh. André.

Jedes dieser 4 Hefte enthält „neun Tonstücke verschiedenen Charakters", welche nach Auswahl theils als Vor-, theils als Nachspiele beim öffentlichen Gottesdienste verwendet werden können, theils für festliche Gelegenheiten bestimmt sind (sechs Stücke davon sind für Trauerfeierlichkeiten). Die grössere Zahl dieser Compositionen sind für Orgel mit zwei Manualen und grösseren Tonumfang gedacht, und die angegebene Registrirung setzt mehrentheils für die Ausführung ein grösseres Werk voraus, natürlich mit Rücksichtnahme etwaiger Aenderungen. Theils im strengen, theils im freien Stile mit Verständniss und Geschmack gearbeitet, sind diese Tonstücke mit grossem Geschick dem Instrumente gemäss gesetzt, und wenn einige davon weniger zu kirchlichen Zwecken passend erscheinen, so ist anzunehmen, dass der Componist diesen Gebrauch nicht ausschliesslich voraussetzte, sondern auf die Verwendung von Seiten der Freunde seiner Muse in England gerechnet hat, wo ja vielfach die Orgel als blosses Concertinstrument in öffentlichen Sälen und auf den Besitzungen von Privaten zu finden ist. Darauf scheinen auch der durchgehends mittlere Schwierigkeitsgrad der Stücke, sowie die Widmungen hinzudeuten.

---

**J. B. Benz.** Zehn Choralvorspiele und eine Fuge, Op. 18. Speier und Zweibrücken, F. Kleeberg. 1872.

Die hier gebotenen Choralvorspiele dienten nach der Vorbemerkung des Verfassers als Vorlage bei den Anstellungsprüfungen der Schuldienstaspiranten seines Bezirkes. Wenn auch in Folge dessen kurz und ohne grosse Schwierigkeiten, sind diese Vorspiele nichtsdestoweniger ganz vortrefflich gearbeitet, und die Fuge, für den erwähnten Zweck nicht bestimmt, ist ein zwar ebenfalls nicht schweres, aber schönes und in seinem Schlusse brillantes Tonstück. Das Heftchen ist ganz passend beim Unterricht in Seminarien und Musiklehranstalten zu verwerthen.

---

**E. Fromm.** Sechs Orgelstücke. Schleswig, Jul. Bergas.

Diese gut gearbeiteten Tonsätze eignen sich durch ihren Charakter vorzugsweise zum kirchlichen Gebrauch. Nicht einverstanden ist Ref. mit dem eigenthümlichen Taktwechsel in No. 4 der Stücke. Dieser „feurig" vorzutragende Tonsatz geht erst im regelmässigen $^{6}/_{8}$-Takt, bis plötzlich ohne Angabe der Taktänderung vollständiger $^{3}/_{4}$-Takt eintritt, welcher wieder der ersten Taktart Platz macht und dies wiederholt sich. Durch die hiermit erzeugte Verschiebung des rhythmischen Accentes tritt im Fluss des Tonstückes zweimal eine Hemmung ein, welche jedenfalls besser vermieden worden wäre, da dieselbe keineswegs dem Tonsatze zum Vortheile gereicht, sondern denselben in ein unmotivirtes Schwanken bringt. Im Ganzen zeigen diese Stücke schöne Stimmführung und gute thematische Arbeit.

---

**B. Jucker.** Neun Choralvorspiele, Op. 7. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Wenn dem Componisten auch die Routine im Orgelsatze nicht abzusprechen ist, so machen die fast in jedem dieser Stücke wiederkehrenden Passagen in Terzen (resp. Decimen-) und Seitenbewegung den Eindruck allzugrosser Gleichförmigkeit, und obgleich die Verarbeitung der betreffenden Choralmelodien theilweise eine vortreffliche ist, was sich vorzüglich durch die Verschmelzung der beiden Melodien in No. 6 „Dies ist der Tag" von H. Egli mit dem Pastorale aus Händel's „Messias" erweist, so hätten die vorkommenden Schwierigkeiten immerhin eine strengere Arbeit wünschenswerth gemacht, um dadurch zugleich den Anforderungen an eine Festgabe (zum funfzigjährigen Dienstjubiläum des verstorbenen Prof. J. G. Töpfer in Weimar) vollkommen gerecht zu werden. Die angegebene Registrirung ist blos auf einem grossen Werke ausführbar, da theilweise bis zu vier Manualen verzeichnet ist und ausserdem die mehrentheils bei neueren Werken vorkommenden Collectivzüge in Betracht genommen sind; dies bedingt natürlich nicht die Unausführbarkeit dieser Vorspiele auf kleineren Werken, doch wird jedenfalls dann der Effect ein bedeutend geringerer sein, da die Compositionen eigentlich speciell mit dem angegebenen Wechsel der Registrirung gedacht sind. E. W. S.

---

**Briefkasten.** *F. A.* in *E.* Wir erhandeln die Programme für unsere Concertumschau nicht in der gewünschten Weise. Sie wollen die geschehende Sendung also nicht falsch auffassen. — *A. M.* in *A.* Verlag von Böhme in Hamburg. Mit Text 7 Thlr., für Clavier allein 3½ Thlr. — *P. L.* in *Z.* Von einem lebenden Orgelspieler Namens Buxtehude ist uns nichts bekannt. Sie haben sich sicher um einige Jahrhunderte verhört. — *P. R.* in *M.* Bericht soll Aufnahme finden, wenn wir Ihren vollen Namen darunter setzen dürfen. Für unsere alleinige Verantwortlichkeit ist der Inhalt theilweise zu bedenklich. — *Dr. Th. H.* in *W.* Unterbrechung von einer Nummer. — *St.* in *B.* Wir kennen jenen Kaiser-Marsch noch nicht. Dass er gedruckt vorliegt, ist noch lange kein Zeichen seiner Güte. Die Aufschlüsse bez. der Aufführung eines anderen Werkes durch Ihren Verein sind uns denn doch nicht ganz glaubhaft. — *F. E.* in *C.* Uns scheint, als könnten Sie mit der Berücksichtigung, die Mendelssohn in Ihrer Stadt wird, zufrieden sein. Oder besuchen Sie die Aufführungen in Ihrer Schlosskirche gar nicht? — *L. N.* in *B.* Vortrefflicher Vorschlag! Man kann Hunderte von Compositionen geschrieben haben und braucht dennoch durchaus keine weitere Bedeutung zu besitzen. Ihr Capellmeister dient hierfür als sprechendes Beispiel. Die Photographie ging zurück.

---

# Anzeigen.

Im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig erschien:

# Christnacht.

[538.] *Gedicht von R. Prutz*

für

**gemischten Chor mit Sopran- oder Tenorsolo**

und

**Pianofortebegleitung (ad libitum)**

von

## Albert Tottmann.

**Op. 19.**

Partitur $12\frac{1}{2}$ Ngr. Stimmen 5 Ngr.

---

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

# Neue Bearbeitungen classischer Werke

**für 2 Pianoforte zu 4 Händen**

[539.] von

## G. Krug.

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| *Bach, Joh. Seb.*, **Concerto für 2 Bratschen,** 2 Gamben, Violoncell, Violone und Cembalo. B dur . . | 1 | $12\frac{1}{2}$ |
| —— **Tripel-Concert No. 1 für eine Violine und 2 Flöten** mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncello, Violone und Continuo. G dur . . . . . . . . | 1 | 20 |
| —— **Tripel-Concert No. 2 für Clavier, Violine und Flöte** mit Begleitung von Violine, Viola, Violoncello und Violone. D dur . . . . . . . . . . . . . . | 1 | $12\frac{1}{2}$ |
| —— **Tripel-Concert No. 3 für 3 Claviere** mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass. D moll . . | 1 | 15 |
| *Händel, G., F.*, **Concerto grosso No. 1** für 2 Oboen, 4 Violinen, Viola, 2 Violoncelli und Basso continuo. B dur . . . . . . . . . . . . . . . . | 1 | — |
| —— **Concerto grosso No. 2** für Oboe, 2 Flöten, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Fagotte, Violoncelle und Basso continuo. G moll . . . . . . . . . . . . . . . . | — | 25 |

Bei dem Mangel an interessanten neuen Werken für 2 Pfte. werden die vorstehenden, hier überhaupt zum ersten Male in dieser Gestalt erscheinenden classischen Tonschöpfungen gewiss überall eine freudige Aufnahme finden. Die Bearbeitungen, das Original möglichst treu wiedergebend, sind allen guten Spielern mittler Technik zugänglich.

---

[540.]

# Walzer

für

**Pianoforte zu vier Händen**

componirt von

## Alois Reckendorf.

Op. 2.

**Preis 25 Ngr.**

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

---

# Neue Musikalien

[541.] aus dem Verlage von

## J. Rieter-Biedermann

**in Leipzig und Winterthur.**

*Bach, Joh. Seb.*, **Drittes Violinconcert** (in D moll). Für Violine u. Pfte. bearbeitet und herausgegeben von Ferd. David. 2 Thlr.

—— **Viertes Violinconcert** (in G moll). Für Violine u. Pfte. bearbeitet u. herausgegeben von Ferd. David. 1 Thlr. 5 Ngr.

*Bargiel, Woldemar*, Op. 39. **Drei Frühlingslieder** f. dreistimmigen weibl. Chor mit Pfte.-Begl. (Zweite Folge.) 1 Thlr. 25 Ngr.

*Engel, D. H.*, Op. 47. **Leichte Stücke** f. Pfte. zu 4 Hdn. über die schönsten Volkslieder verschiedener Nationen. Heft I. 1 Thlr.

—— Op. 48. **Leichte Stücke für Pianoforte und Violine** über die schönsten Volkslieder verschiedener Nationen. Heft I. 1 Thlr. 5 Ngr.

*Händel-Album.* **Ausgewählte Stücke** aus G. F. Händel's Oratorien für die Orgel bearbeitet und zum Gebrauche an Conservatorien, Lehrerseminarien etc. mit Pedalapplicatur versehen von A. W. Gottschalg und Rob. Schaab. Heft I. Judas Maccabäus. Heft II. Trauerhymne, Athalia à 1 Thlr.

*Haydn, Jos.*, **Symphonien** f. Orchester, revidirt von Franz Wüllner. No. 4 (in Es dur). Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr. 15 Ngr.

*Seeling, Hans*, Op. 15. **Drei Mazurkas** für Pianoforte. (Nachgelassenes Werk.) 20 Ngr.

—— Op. 16. **Phantasiestück** f. Pfte. (Nachgelassenes Werk.) 20 Ngr.

—— Op. 17. **Scherzo** f. Pfte. (Nachgelassenes Werk.) 20 Ngr.

*Sieber, Ferd.*, **Achttaktige Vocalisen** für den ersten Gesangunterricht in Schule und Haus nebst einer Anleitung zum Studium derselben. (Sechste Folge der Vocalisen.)

Heft 1. 36 Vocalisen für Sopran. Op. 92. 1 Thlr. Anleitung 20 Ngr. netto.

Heft 2. 36 Vocalisen für Mezzo-Sopran. Op. 93. 1 Thlr. Anleitung 20 Ngr. netto.

Heft 3. 36 Vocalisen für Alt. Op. 94. 1 Thlr. Anleitung 20 Ngr. netto.

---

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

## J. Pickenhahn in Leipzig,

**Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.**

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[542.]

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 13. December 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

**Organ für Musiker und Musikfreunde.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 51.

Inhalt: 

## An die geehrten Abonnenten.

*Das „Musikalische Wochenblatt" eröffnet am 3. Januar 1873 seinen vierten Jahrgang. Tendenz, stoffliche Reichhaltigkeit, Abonnementsbedingungen etc. bleiben dieselben; nur in der äusseren Ausstattung des Blattes wird durch Vergrösserung des Formates eine kleine Veränderung eintreten. Ebenso ist wiederum mit der Pränumeration des vollständigen Jahrganges das Anrecht auf einen später erscheinenden*

*Humoristisch-satirischen Kalender für Musiker und Musikfreunde*

*verbunden; derselbe wird die Jahreszahl 1874 tragen.*

*Wegen der immer noch restirenden Abonnementsprämien zu Jahrgang II und III muss der Unterzeichnete recht sehr um Nachsicht bitten. Er hofft jedoch zuversichtlich, die gerechte Ungeduld der werthen Jahresabonnenten in der nächsten Zeit befriedigen zu können. — Das Register zum laufenden Jahrgang soll, wenn irgend möglich, noch in diesem Monat zur Auslieferung gelangen.*

*Bestellungen auf den neuen Jahrgang des „Musikalischen Wochenblattes" wolle man zur Umgehung von Stockungen in der Zusendung gefälligst recht bald ausführen.*

*E. W. FRITZSCH.*

## Das Wesen des Tragischen und Rich. Wagner's „Tristan und Isolde".

Von **Heinrich Porges**.

(Schluss.)

Wenn wir nun auch als die nächste Ursache des tragischen Unterganges Romeo's und Julia's die Feindschaft ihrer Familien erkannt haben, so würden wir doch das Werk des Dichters sehr oberflächlich beurtheilen, wenn wir annehmen wollten, die tragische Vernichtung wäre nur eine Folge dieses äusseren Zwiespaltes. Wären die inneren Erlebnisse nicht derart, dass sie nothwendig einen tragischen Ausgang bedingten, so würden wir in dem Untergange der Helden nicht ein erschütterndes Schicksal, sondern höchstens ein beklagenswerthes Unglück sehen. Der wahre Grund des tragischen Verhängnisses kann also nur in der Liebe Romeo's und Julia's selbst liegen, indem in ihr die innere Tragik unseres Daseins offenbar wird. Auf diese deutet auch Kant mit dem merkwürdigen Ausspruche hin, dass ihm die Natureinrichtung, nach der in den organischen Reichen eine Trennung von zwei Geschlechtern stattfinde, jederzeit als erstaunlich und wie ein Abgrund des Denkens für die menschliche Vernunft aufgefallen sei. Es fragt sich nun: Was ist die Ursache, dass der Mensch, wenn die Liebe ihn erfasst, zugleich so tief die tragische Entzweiung empfindet, die schon mit allem Leben selbst gesetzt zu sein scheint? Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Lösung dieses Problems in der von uns erkannten engen inneren Verwandtschaft des tragischen mit dem

religiösen Erlebnisse suchen. Wenn auch dem ersten Anblick die individuelle Leidenschaft der Liebe und das religiöse Gemüthserlebniss als äusserste Gegensätze sich darstellen, so zeigt es sich dennoch dem tiefer dringenden Auge, wie beide Erlebnisse einen wesentlichen Berührungspunct mit einander haben. Denn was die Liebenden zu erreichen suchen, was in ihrem Innern mit ahnungsvollem Entzücken als Ideal sie erfüllt, ist eben nichts Anderes, als Das, was der wahrhaft Religiöse sein Eigen nennt: der Zustand der höchsten und ungetrübtesten Seligkeit. Aber eben hierdurch erhält die Leidenschaft der Liebe nothwendig den Charakter des Tragischen, weil wir in ihr durch höchste Steigerung des Lebenstriebes, gleichsam als ein Geschenk der Natur, dieselbe Seligkeit erlangen zu können wähnen, wie sie uns in Wahrheit nur durch eine vom Geiste ausgehende Wiedergeburt unserer ganzen Persönlichkeit zu Theil wird. Und hier können wir wiederum sehen, wie fest begründet das von uns früher gewonnene Resultat ist, dass in jeder Tragödie das Göttliche als Naturmacht mit dem Göttlichen als geistiger Macht in Zwiespalt gerathe.

Die Richtigkeit dieser Anschauung tritt auch selten mit so überzeugender Klarheit hervor, wie in R. Wagner's „Tristan und Isolde". Es ist dieser Tragödie der Vorwurf gemacht worden: sie sei eine Verherrlichung des sinnlichen Lebenstriebes. Unserer gewonnenen Einsicht nach wissen wir, wie es überhaupt zum Wesen des Tragischen gehöre, dass der sinnliche Lebenstrieb (sei es nun durch das Streben nach Genuss, oder nach Macht) seine Schranken überschreite, wie er aber eben dann zu einem tragischen Ausgange dränge, wenn er von vornherein auf ein Ziel gerichtet ist, das innerhalb des wirklichen, sinnlichen Daseins nicht zu erreichen ist. Das angeführte Urtheil über den „Tristan" möchte nur dann als ein begründeter Vorwurf erscheinen, wenn zugleich der Nachweis geführt würde, dass die Helden dieses Dramas nicht einem idealen Ziele zustrebten, sondern n u r von dem Triebe nach blossem Sinnengenuss erfüllt seien. Wäre dies der Fall, so müsste ein solches Werk mit Recht vom ethisch-künstlerischen Standpuncte aus verworfen werden. Denn dieser fordert mit unnachsichtlicher Strenge, dass der Mensch nicht unter sich selbst herabsinke, und dies thut er unzweifelhaft, wenn er den sinnlichen Genuss als solchen zum Zwecke seines Daseins macht. Dass nun dies im „Tristan" der Fall sei, — dass das b e w u s s t e Streben der Helden auf sinnlichen Liebesgenuss gerichtet ist, wird Niemand zu beweisen vermögen. Wenn der diesem Drama gemachte Vorwurf wirklich einen Sinn haben sollte, so müsste er die Einrichtung der Natur selbst treffen wollen. Er würde dann allerdings nicht mehr in der nichtigen und oberflächlichen Form eines Vorwurfes erscheinen (wer will sich anmaassen, mit dem Wesen der Welt selbst rechten zu wollen?), sondern er würde in d e m Sinne ausgesprochen werden, wie er in den oben angeführten so ernsten Worten Kant's sich kundgibt: wie nämlich dies vor allem Anderen die Tragik unseres Lebens aufzeigt, dass die Erhaltung nothwendig an den sinnlichen Liebestrieb geknüpft ist. Wer nicht so tief in das Wesen der Welt geblickt hat, um zu wissen, wie darin als typisches Urphänomen der ungeheure Conflict zwischen Nothwendigkeit und Freiheit hervortritt, thäte allerdings besser, seine dürftigen Anschauungen über derartige Probleme als Privatgeheimniss zu bewahren.

Ich bin übrigens durchaus nicht Willens, es in Abrede zu stellen, dass am Schlusse der Liebesscene des zweiten Actes eine höchste Steigerung des sinnlichen Lebenstriebes stattfindet. Aber hierbei darf man das Eine nicht ausser Acht lassen: wie die sinnlich empfundene Liebeslust sich erst dann mit Alles überwachsender Gewalt Bahn gebrochen, nachdem sich die Liebenden in seligem Selbstvergessen gleichsam ihrer Individualität entäussert, und mit dem Wesen der in ihnen lebenden Gattung, ja mit dem Wesen der Welt selbst Eins geworden zu sein glaubten. So erscheint hier die sinnliche Lust trotz ihrer gewaltigen Intensität durchaus nicht als das eigentliche Ziel, sondern *bildet* das, allerdings unvermeidliche, Resultat eines Triebes, der nicht blos auf diese, sondern auf den Kern aller Dinge gerichtet ist. Tristan und Isolde sind zwei Persönlichkeiten, die, mehr als es vielleicht je der Fall gewesen, es empfinden, wie in dem Verhältnisse der Geschlechter, „diesem Abgrunde des Denkens", das Räthsel der Welt selbst verborgen liege. Aber dies macht sie ja eben zu tragischen Helden, dass sie das ewige Welträthsel als w i r k l i c h e Menschen lösen wollen, dass in ihnen das Streben wachgeworden, einen Lebenszustand zu erreichen, bei dem sie hellsichtigen Auges den Urgrund alles Seins erblicken und gleichzeitig auch als die in ihnen selbst wirkende Urkraft empfinden. Aus dieser doppelten Quelle geht das Entzücken hervor, das sie am Schlusse der Liebesscene erfüllt: für sie ist in diesem Momente der Gegensatz von Sinnlichkeit und Vernunft wirklich aufgehoben; es ist, als hätte sich ihnen die gemeinschaftliche Wurzel beider Gebiete, von der Kant meint, dass sie dem Auge des Denkers immer verborgen bleibe, enthüllt, und nichts scheint sie mehr von der das All durchfluthenden, Alles erhaltenden ewigen Macht zu trennen. Aber eben in dem Umstande, dass von ihnen das Walten dieser Macht doch vorwiegend als höchste s i n n l i c h e Lust empfunden wird, eben durch das ungeheure Ueberwiegen des Triebes der Gattung in ihrem Drängen zum äusseren Dasein tritt auch der tragische Bruch ein. Das eisig-starre Entsetzen, das Tristan und Isolde erfasst, wenn Marke mit seinem Gefolge sie überrascht, dieses Entsetzen hat seinen tiefsten inneren Grund in der erschreckenden Erkenntniss, wie der Mensch durch höchste Steigerung des in ihm waltenden Lebenstriebes nicht zu dem Wesen der Welt gelangt, sondern einem täuschenden Schein sich hingibt, wenn er wähnt, dadurch der Qual des Daseins ledig zu werden. Aber dies haben wir ja eben als das Charakteristische aller tragischen Helden erkannt, dass sie das Wesen der Welt als sinn-

liches Erlebniss sich zu Eigen machen wollen; doch gerade durch das ungeheure Unterfangen, das göttliche Sein in die Schranken der sinnlichen Wirklichkeit hineinzubauen, wird der Gegensatz Beider aufs Aeusserste gesteigert, und in dem Momente, wo das Ziel scheinbar erreicht ist, bricht das ganze Gebäude zusammen, und dieses Zusammenbrechen ist es, was wir die tragische Katastrophe nennen. —

Wagner hat im „Tristan“ den Urconflict der Menschheit, wie er in den Geschlechtern zu Tage tritt, in neuer und tiefdringender Weise gestaltet, indem er das Wesen der Liebe mit vollem Bewusstsein als Weltproblem erfasste. Dabei sind die Charaktere Tristan's und Isoldens seine eigenste Schöpfung. Auch der flüchtigste Blick auf das Gedicht Gottfried's von Strassburg genügt, um zu sehen, wie neu Wagner den Mythos erfasste und wie sehr er den Charakter der Helden vertieft hat. Mit einem Ernst ergreift er seinen Stoff, der in geradem Gegensatz zu der gemüthlichen und allerdings bezaubernd liebenswürdigen Ironie Gottfried's steht. Da Tristan und Isolde nicht, wie Romeo und Julie, zwei erst in ihrer Entwickelung begriffene Naturen, sondern schon zur vollen Entfaltung ihrer Persönlichkeit gelangte Charaktere sind, so scheinen sie dazu prädestinirt zu sein, um uns den Kampf zu zeigen, der im Innern des Menschen erwacht, wenn die Liebe ihn erfasst. Beide erfüllt der mächtige Trieb der menschlichen Natur nach unbedingter Freiheit und Selbstbestimmung; für Beide ist es unerträglich, sich irgend einem Zwange unterwerfen zu sollen. Darum vermochte es der Dichter in so ergreifender und anschaulicher Weise, uns den ungeheuren Widerstand darzustellen, den der bewusste Geist dem unbewussten Walten der Natur entgegengestellt. Denn ebendeshalb, weil in der Liebe dem Menschen sein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Weltganzen zum Bewusstsein kommt, empfinden wir ihre erste Aeusserung als Abhängigkeit von einer fremden Macht. Wer sieht nicht, wie in Tristan und Isolden, wenn sie im ersten Acte im entscheidungsschweren Momente einander gegenüberstehen, das aus der Tiefe sich heraufdrängende Gefühl der Liebe an der ehernen Mauer des trotzigen Selbstsinnes, der Beide erfüllt, wie zu Eis erstarrt.

Ein Punct ist aber besonders für die richtige Beurtheilung des „Tristan“ von der grössten Wichtigkeit. Die Erlebnisse, die Wagner in seinem Drama gestaltet, erwachen nur dann im Innern des Menschen, wenn dieser mit der denkenden Kraft des Geistes das Räthsel des Daseins zu lösen sucht. Der „Tristan“ tritt damit in die Reihe von Schöpfungen, wie Goethe's „Faust“ und Shakespeare's „Hamlet“, mit denen er auch noch dadurch innerlich verwandt ist, dass Wagner ebenso wie die genannten Dichter als Künstler durchaus auf realistischem Boden steht. Denn obgleich die Erlebnisse der Hauptcharaktere des „Tristan“ vorwiegend sentimentalischer Natur sind, d. h. nur dann im Gemüthe zu Tage treten, wenn es in sich den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit tief empfindet, so ist dennoch die künstlerische Gestaltung dieser Erlebnisse immer mit der grössten realistischen Kraft ausgeführt, indem der Dichter mit vollem Erfolge dahin strebt, sein Kunstwerk als ein nur in sich selbst ruhendes, nach allen Seiten hin geschlossenes Ganze hinzustellen. Sein Vorgehen unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem des sentimentalischen Dichters, welcher Letztere mit seiner Persönlichkeit nicht hinter dem Kunstwerke verschwindet, sondern im Gegentheil immer unsere besondere Theilnahme beansprucht, wie dies auf dem Gebiete der Poesie an Schiller's und auf dem der Musik an Liszt's Werken deutlich zu erkennen ist. Auf Wagner's „Tristan“ lässt sich ein Urtheil anwenden, das Schiller über Goethe's „Werther“ ausspricht, indem er hervorhebt, dass man an diesem Producte sehen könne, wie ein naiver Dichter (Goethe) einen sentimentalischen Stoff („Werther“) behandle. Ganz das gleiche Verhältniss findet auch beim „Tristan“ statt, und wenn im „Werther“ die selbst vollführte Vernichtung des eigenen Daseins als nothwendige Folge der inneren Erlebnisse erscheint, so zeigt sich auch hierin eine tiefe Verwandtschaft mit dem Lebensgehalte, wie ihn Wagner in seinem Werke gestaltet hat.

Wenn fast in einer jeden Tragödie die freiwillige Vernichtung des eigenen Lebens eine wichtige Rolle spielt, so sehen wir, wie Wagner im „Tristan“ diesen Seelenvorgang in neuer und immer tieferer Weise gestaltet hat. Schon im ersten und zweiten Acte sind die Helden bis zu jenem Puncte geführt, wo sie sich den Banden entringen wollen, mit denen das Leben sie gefesselt hält. Und man kann mit Recht sagen: dass ein jeder Act des „Tristan“ wie ein für sich bestehendes Drama erscheine, indem in einem jeden eine entscheidende Katastrophe eintritt; aber dies ist wohl ein Beweis für die Grösse Wagner's als tragischer Dichter, dass er am Schlusse seines Werkes die grauenhafte Macht des Schicksals zu so riesenhaft dämonischer Gewalt anwachsen lässt, dass gegen dieses wirkliche Hereinbrechen der tragischen Vernichtung alle früheren Erlebnisse nur wie ein drohendes Hereinragen desselben erscheinen. — Ich schliesse hiermit die vorstehenden wenigen Bemerkungen über diese Tragödie, die ich für eines der grössten Meisterwerke aller Zeiten halte, und in der sowohl dichterisch wie musikalisch eine Verbindung des höchsten Kunstverstandes mit einer Tiefe des Gehaltes und nie versiegenden Schöpferkraft uns entgegentritt, dass man von diesem Werke sagen kann: es erscheine darin Alles ebenso von selbst geworden, wie im Voraus bedacht. Die Begründung dieses hier nur im Allgemeinen ausgesprochenen Urtheils habe ich in einer schon vor längerer Zeit vollendeten und demnächst erscheinenden kritisch-analytischen Arbeit zu führen unternommen, worin auch die Frage nach der Berechtigung des Dichters zur Verwendung des „Liebestrankes“ eine eingehende Erörterung findet. Hierauf verweise ich also alle Jene, die ein ernsteres Interesse an dem in Rede stehenden Werke haben.

---

## Kritik.

**Josef Huber.** „Die Rose vom Libanon". Dramatische Dichtung in 3 Aufzügen von Peter Lohmann. Partitur 18 Thlr. netto. Clavierauszug vom Componisten. Stuttgart, Stürmer.

(Schluss.)

Die fünfte Scene des 2. Actes (der Fürst, Maja) erfordert keine eingehende Besprechung. Die betreffenden Motive und bei der Erinnerung an Abdul der „Hoffnungsgedanke" (Beispiel 24) führen die Scene musikalisch. Unerklärlich spukt in derselben das Asaad-Motiv (Beispiel 23) herum, wenn auch nur ansatzweise; es ist offenbar gar nicht an Asaad gedacht; dieses muss naturgemäss in allen möglichen freimusikalischen Wendungen vorkommen; da auf diese Weise sehr leicht Missverständlichkeit entsteht, springt die Schwäche des Grundmotivs in die Augen. Die sechste Scene (der Fürst, Abdul, Maja) enthält wieder interessante musikalische Züge. So stellt sich durch die Entwickelung der Motive die Erinnerung an den Fürsten, Abdul und Maja's Hoffnungsstimmung folgendermaassen im Orchestervorspiel:

42.




Die siebente Scene des zweiten Actes (Abdul, Maja) ist eine der innigst componirten des Dramas. Declamation, Orchester, Alles trifft hier das Richtige. Wir können uns leider auf Details nicht einlassen, sondern citiren nur eine interessante Weiterentwickelung der als letztes Notenbeispiel (42) angeführten Stelle, welche in der neuen Metamorphose Abdul's durch die Liebe zu Maja entflammte heroische Opferfreudigkeit bezeichnet.

Die ersten zwei Takte wie in No. 42, die Melodie aber in der Oboe, dann folgender schöner Dialog zwischen Saiten und Bläsern:

43.




Das jüngste Thema wird vom gesammten Orchester kräftig abgeschlossen, dann folgt als Antwort auf Abdul's Worte: „Lass mich in Thaten und Gedanken (— die Pfade schreiten himmelan —)" in melodischer Fortsetzung derselben und neuer Entwickelung des Abdul-Themas (42) ein sehr inniger Gesang der Violinen (S. 111 und 112 des 2. Theiles der Partitur), der sich über zwölf Takte ausbreitet, dann aber (bei Abdul's Abgange und Abschied von Maja) der Stelle No. 43 Platz macht, die jetzt weiter und glänzender ausgeführt wird, worauf dann das Liebes- (Maja-) Motiv und der (letzte) Abdul- (Aufschwungs-) Gedanke, endlich ein zweites Asaad-Motiv (siehe Beispiel 44) in sinnigster echt musikalischer Verbindung (aber immer Verbindung zu ganzen, grösseren Themen, nie polyphoner Gegen-

überstellung) die Scene schliessen und zugleich den achten und letzten Auftritt einleiten.

Die ganze Entwickelung der Scene beruht hauptsächlich auf dem Motive der Orchestereinleitung,

44.



das wir schon im Jubelchore der Krieger Asaad's vernahmen, also gleichfalls charakterisirt, und den Maja-Motiven. Auch diese Scene ist überwiegend glücklich und mit schönem Fluss componirt (u. a. edel und wirksam Asaad's Preis der Schönheit Maja's). Neue Gedanken entstehen, z. B. das etwas Schumann'sch angehauchte:

45.




Nicht den Anforderungen strenger, plastisch-gegensätzlicher Charakteristik entspricht es, wenn sich das Orchester zu der stolzen Strafrede der edlen Maja genau so verhält, wie zu den leidenschaftlichen Ausbrüchen der schlimmen Maysuna im ersten Act:

46.




ist doch einander ganz analog. Sollte dies in der Absicht des Tondichters gelegen haben? — —

Den Schluss der Scene bildet die nicht eben neue, aber bei geschickter Anwendung immer wirksame Harmoniefolge:

47.

breit zerlegt und namentlich auf dem Quart-Sextaccord von A moll lange aushaltend, die Geigen im Tremolo, Bratsche, Violoncell, Bass das Asaad-Motiv wehmüthig emporheben und zum Abschlusse bringen. —

Der dritte Act beginnt mit einem Orchester-Vorspiele, einem Art Orgelpuncte, ruhend auf dem Paukentriller *g*, gebildet aus stürmischen Sechszehntelgängen der Geigen (verwandt der Maysuna-Einleitung des ersten Actes: Beispiel 12) und dem letzten Asaad-Motiv (Beispiel 44); dann folgt, die erste Scene eröffnend, ein Chor der Krieger, welche die jüngst erfochtenen Siege feiern, kürzer und weniger glänzend, als die Jubelchöre des 1. und 2. Actes. Unmittelbar daran reiht sich ein Orchester-Nachspiel, aus den Elementen der Einleitung und der Chorbegleitung des zweiten Actes gefügt (im Colorite ähnlich der Ritterchorbegleitung im 2. Acte von „Lohengrin"). Vom Auftritte Asaad's an steht die Musik nicht ganz auf der Höhe der dichterischen Situation. Es geht Alles zu abgewogen und abgemessen vor. Die abgeleiteten Asaad-Motive (Beispiel 44) und das im Drama sehr oft verwendete

48.



bauen die Scene.

Die durch das letztcitirte Motiv aufgeregten Orchesterwogen beruhigen sich und führen unmittelbar in die zweite Scene (Monolog des Asaad), ein lyrisches Meisterstück, wenn auch im Colorit Euryanthens Cavatine „Glöckchen im Thale", in der Melodisirung Schumann verwandt. Zuerst erscheint das aufsteigende Asaad-Motiv in folgender neuen Gestalt (in der Singstimme verkürzt):




dann setzt sich der Gesang in dem Motiv Notenbeispiel 45 fort, das wir Schumann verwandt nannten.

Die Begleitung ist fast ausschliesslich dem Streichquartett anvertraut, nur vorübergehend treten Holzbläser und Hörner schattirend hinzu. Aus den Motiven 49, 45 und 44 bildet sich Alles, jeder Texteswendung wird ihr Recht, das Ganze zeichnet die weich und schwärmerisch sehnend gewordene Stimmung Asaad's trefflich. Nicht ganz das gleiche Lob kann über die Musik der dritten und vierten Scene ausgesprochen werden, namentlich in letztgenannter.

Dem Zusammensturz der collosalen Macht Asaad's die rechten glühenden Farben zu geben, das vermochte J. Huber's Palette nicht. — Der Anfang der 3. Scene ist ganz analog dem Monologe Maysuna's aus dem ersten Acte (Scene 4), auch die ihr Erscheinen (Scene 3 und 4 des ersten Actes) vorbereitenden Sechszehntelfiguren finden sich wieder ein. Maysuna zeigt sich hier in der Angst, im Unglück gerade so voll düster schmerzlichen Strebens, wie zu Anfang des Dramas.

Die Entwickelung der Scene, soweit sie Asaad angeht, ist grösstentheils auf das als Beispiel 48 citirte Drang-Motiv basirt.

Ganz folgerichtig gedacht ist es, dass Asaad immer wieder auf seinen Gesang „Rose des Libanon" (Beispiel 49), wenigstens dessen Thema zurückkommt (S. 28, 30, 52 u. s. w. des dritten Theiles der Partitur). Die Liebe zu Maja ist jetzt gleichsam die fixe Idee, die Asaad ganz erfüllt und ihn theilnahmlos dem Zusammenbrechen seines so mühsam aufgerichteten Heldenwerkes zuschauen lässt. In der 4. Scene mischen sich die verzweiflungsvollen Ausrufe der fliehenden Krieger mit der peinlichen, gleichsam apathischen Recitation Asaad's. Gänzlich verbrauchte Orchesterchromatik bei der allgemeinen Flucht der Krieger (S. 45 und 46, 3. Theil). Als Asaad allein geblieben, Verklingen des Motives 44 und des in Triolen zerlegten C moll-Dreiklanges




(Bass unisono), der im *pp* immer wieder eintritt.

Die letzte zu Asaad's „Rose vom Libanon"-Gesang (No. 49) zurückführende Orchesterstelle




(vergl. Beisp. 38) erscheint wie ein Nachklang des Schlusses der Liebesscene im „Lohengrin"; sind ja die Textworte, das untergegangene Glück beklagend, fast dieselben.

Asaad's Liebesgesang (Thema 49): „Fern aber in den Dattelhainen, von Seelengluthen mild erwärmt, erwachsend aus des Herzens Tiefe, ersteht das Neue, heilerfüllt" wird wärmer, inniger, als die erste Anrufung der „Rose vom Libanon" betont und zieht das Maja-Motiv (2) in die Melodie hinein; bei Asaad's Abgange *folgt* wieder die als Beispiel 51 genannte Orchesterstelle, welche in das Maja-Motiv und dann in glanzvollem Crescendo in das bei 42 genannte Thema übergeht, welches wir aber jetzt, auf seinen melodischen Grundkern zurückgeführt, als nichts Anderes, als das ins helle siegreiche Dur durchgedrungene Fürsten-Motiv der Einleitung (Notenbeisp. 1) erkennen. Wir sehen, die Situation hat sich völlig zu Gunsten des Fürsten und der Seinigen geändert. Die sehr kurze fünfte Scene zeigt die Schaaren des Fürsten, Abdul an der Spitze, zum Kampfe bereit; der Fürst segnet sie. Alles beherrscht das Thema aus 42 und 43, oder vielmehr das metamorphosirte Motiv 1. Kurze energische Ausrufe des Chors, bekräftigende Orchesternachspiele, überleitend in die sechste Scene, in ihrer ersten

Hälfte ein Monolog der Maja; wir würden denselben, in welchem die Liebende dem Geliebten ihre Segenswünsche in den Kampf nachsendet, ein (schwaches) Seitenstück des Gebetes der Elisabeth im „Tannhäuser" nennen, wenn der Dichter des Dramas als Leugner des persönlichen Gottes überhaupt ein „Gebet" kännte. Indess bedient sich Peter Lohmann etwas inconsequent hier allerdings des Ausdruckes: „Sonst welke das Herz, das durch alle Zeiten für dich, das in Sorgen für dich gebetet".

Maysuna hat den Monolog Maja's belauscht, sie glaubt nun an eine gegenseitige Liebe Maja's und Asaad's (nicht Abdul's), und ihr Entschluss, Asaad zu tödten, ist gefasst. Sie führt den Entschluss zu Ende der 7. Scene (Asaad und Maja, dann Maysuna) aus. Von derselben, welche fast alle bisher Asaad, Maja, Abdul und Maysuna zukommenden Motive (besonders aber Beispiele 48, 44, 37, 49, 2, 42, 1, 50 u. s. w.) der Situation entsprechend erweitert und ausführt, ist eben wegen des complicirten, festgefügten Baues keine richtige (musikalische) Vorstellung zu geben, man müsste denn die ganze Scene abschreiben. Wir verzichten auf jede Detailschilderung und greifen (aus der musikalisch nicht allzu wirkungsvollen Scene) nur eine interessante Harmonisirung des Maja-Motivs heraus:










Der Schluss der Scene gehört ganz Wagner, wir finden die vibrirenden Geigensecunden der „Tannhäuser"-Ouverture (S. 91, 92, 3. Theil der Partitur), sowie die im Rhythmus

53.

in den tiefsten Bässen klopfende Note und die spannenden Pausen aus „Lohengrin" (wie am Schluss der Brautscene und anderwärts).

Als Asaad, der Ruhmesbahn fluchend, stirbt, reisst sich zum letzten Male das Drang-Motiv, das Motiv des Ehrgeizes (48) empor, um schrill abzubrechen und zu erlöschen.

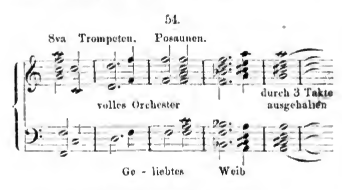
Weiter die Triolenaccorde (50) und die Pulsschläge (53), dann ausgehaltene schmerzliche Accorde in ganzen Noten, die Situation zeichnend. Dazu Maja's Worte: „Ruhet für immer, müde Seelen, ruhet aus von langer Last".

Die hier anknüpfende Einleitung zur achten und Schlussscene (von Peter Lohmann als die 9. bezeichnet, da er die 7. Scene in zwei Abschnitte theilt) ist dem Componisten recht vom Herzen gegangen, wenn er sich auch zum Theil des Mendelssohn'schen (in der Behandlung der Trompeten) und Beethoven'schen, später wieder ganz des Wagner'schen Idioms bedient. Ein „freudiger Marsch" zieht heran, als Kernpunct das Motiv 1. der Einleitung des 1. Actes bringend (das, wie wir gesehen, schon im Nachspiel der 4. Scene des 3. Actes zum Triumph durchgedrungen), aber Maja's Friedens- und Siegeshoffnung (Beisp. 24) zur Erfüllung bringend.

Anwachsender Siegesjubel (das Orchester geführt wie z. B. der Adur-Anhang der Mendelssohn'schen Amoll-Symphonie), immer kräftiger das Sieges-Thema betonend, bis endlich dasselbe im vollen Chor erbraust (hier zum ersten Male treten Frauen- und Männerchor zusammen: nämlich zuerst Chor der Erwartenden: Frauenstimmen, dann Chor der Kommenden: Männerchor, endlich Jubelchor Aller), der zwar in der Factur sehr an den (von Wagner später hinzu-

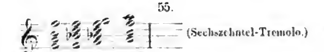
componirten) letzten Chor der jüngeren Pilger aus „Tannhäuser" erinnert, im Uebrigen aber glänzend und durch die von der Tiefe zur Höhe dringende Scala der Bässe, der Violoncelle, der Violen sehr charakteristisch gehalten ist.

Der endlich aufgetretene Abdul spricht nun das Motto des Chors und des Dramas selbst aus, wenn er auf dem kräftigen (ganz Wagner'schen) Abschluss des Helden-Themas antwortet:




„Durch Nacht zum Licht empor,
Es muss aus Leiden so die Freude spriessen!"

(vgl. hier nochmals Notenbeispiel 1 mit 53). Maja gedenkt, Thränen im Auge, des Vergangenen, der Opfer, mit denen der Sieg erkauft wurde, worauf der Chor nochmals energisch das Wort ergreift und dann das „Durch Nacht zum Licht" im Orchester in den Harmonien




unter rastlosem Empordringen der Scala der Bässe ausklingt. Zum letzten Male der Siegesgedanke, dann Fallen des Vorhanges unter vier Takte vibrirenden Sechszehnteln des Streichquartetts mit Zutritt der vom ganzen übrigen Orchester auf dem Sextaccord von F dur ausgehaltenen Harmonie: dieser Schluss cyklisch dem als Beispiel 5 mitgetheilten Anfange entsprechend.

Dr. Th. Helm.

---

## Biographisches.

### Carl Hill.

(Mit Portrait.)

Oft hören wir die Klage, dass die Gesangskunst in der Gegenwart verloren gegangen sei, dass es keine wirklich guten Sänger mehr gäbe. Wir können dies nur bedingungsweise zugeben. Mit der Geschmacksrichtung der neueren Zeit hat sich das Studium geändert, die Virtuosität steht nicht mehr in erster Linie, wir verlangen jetzt vom Gesange vor Allem Charakteristik, Verschiedenheit der Klangfarben, innere Wärme, und würden vielleicht von einer Catalani in dieser Hinsicht nicht befriedigt werden. Ebenso liegt die geringere Zeitdauer der Stimmen weniger in dem Mangel technischer Ausbildung, als vielmehr in der viel grösseren Anstrengung, in den früher nicht gekannten Ansprüchen an die Sänger. Durch den erleichterten Verkehr, durch die zusammengerückten Entfernungen der grösseren Städte wird es jetzt möglich, in kurzer Zeit die Sänger überall hinzuberufen, wo sie gerade gebraucht werden, und so gibt es für einen beliebten Sänger keine Ferien mehr, sondern nur während dieser doppelte Anstrengungen, und durch die Wintersaison stete Gefahr für das überreizte Organ.

Um so erfreulicher ist es, wenn wir einem Sänger begegnen, der allen Anforderungen der Neuzeit entspricht, ohne in uns die Sorge um Vergänglichkeit seiner Stimmmittel zu erregen. Wissen wir doch kaum, ob wir in dem Hofopernsänger Carl Hill mehr die Gottesgabe der prachtvollen Baritonstimme, oder die technische Vollendung bewundern sollen, die sich in tadelloser Tonbildung, in reinster Intonation und in trefflichster Aussprache kund thut, oder das tiefinnerliche Durchdringen der musikalischen wie der poetischen Aufgaben. Sein neuester grosser Erfolg im Gewandhausconcert mit dem Cyklus der „Dichterliebe" von Schumann, dem ein gleich glänzender in Utrecht voransging, nöthigt uns gewissermaassen, seinem Leben und Werden nachzufragen.

Carl Hill wurde in Idstein, einer kleinen Stadt des früheren Herzogthums Nassau, geboren und war der Sohn eines Arztes. Er erhielt schon dort den ersten, obwohl sehr mangelhaften Clavierunterricht. In Wiesbaden, wohin seine früh verwittwete Mutter mit dem Knaben übersiedelte, der dort das Gymnasium besuchte, genoss er gediegenen Musikunterricht, auf dessen gewissenhafte Benutzung die treffliche Mutter mit Strenge hielt. Im 17. Jahr entwickelte sich seine klangvolle Stimme. Der Baritonist Jeshewiz, Sänger am herzogl. Hoftheater, war sein erster Gesanglehrer. Dass aber Carl Hill ein vielbegehrter und berühmter Sänger wurde, verdankt er dem in Frankfurt a. M. sehr verehrten Musikdirector Rühl. Zwar war Hill vom Gymnasium zum Postfach übergegangen, sang aber unbeschadet dessen in fast allen Städten des Rheinlandes und in Holland, bei Musikfesten, in Oratorien, Concerten, und rühmt noch jetzt die Liberalität der fürstl. Turn- und Taxis'schen Verwaltungsbehörde, die ein Auge zudrückte, wenn er sich während seiner Kunstreisen von einem Collegen vertreten liess. Es kam das Jahr 1866 und stellte ihm durch das Aufhören der Turn- und Taxis'schen Posten die Alternative, als preussischer Beamter vielleicht in einen entlegenen kleinen Ort versetzt zu werden, oder sich ganz der Kunst zu widmen. Er wählte das Letztere und betrat 1868 die Bühne am Hoftheater zu Schwerin, in der Partie des Jacob („Joseph und seine

Brüder"). Seine Erfolge waren auch hier so bedeutend, dass der kunstsinnige Grossherzog ihn zum Kammersänger ernannte, und zwar mit Gehalt- und Pensionszusicherung, und ihm nachmals für seine Verdienste einen Orden verlieh. Hill sang dort 46 Bass- und Baritonpartien und excellirte besonders als Fliegender Holländer, Heiling, Jäger, Jacob, als Don Juan und als Leporello, zuletzt im „Haideschacht" als Stirson. Auf fremden Bühnen gastirte er mit grösstem Erfolg in Frankfurt a. M., Wien, Hamburg, Lübeck und Leipzig. Ungünstige Verhältnisse in letztgenannter Stadt — das Gastspiel fiel gerade in die Zeit vor Laube's Weggang von der Leipziger Bühne — verhinderte die Aufführung des „Fliegenden Holländers" mit Hill.



Carl Hill.

Der treffliche Sänger sagt selbst, dass er seine echt künstlerische Ausbildung zum grössten Theil dem günstigen Geschicke verdanke, welches ihn unter die Leitung eines Capellmeisters wie Aloys Schmitt und eines Intendanten wie v. Wolzogen gab. Die Anforderungen Beider steigerten nur seine geistigen Fähigkeiten und schonten das köstliche Material, welches die erste Jugendkraft und Frische für alle Zeit zu behalten scheint, sodass wir hoffen dürfen, dass einer der herrlichsten Sänger unserem Vaterlande ausnahmsweise lange erhalten bleiben wird.

# Tagesgeschichte.

## Musikbriefe.

### Dresden.

In der Oper herrscht eine beträchtliche Monotonie des Repertoires. Wer an einigen plötzlich entstandenen Lücken im Personal Schuld trägt, mag vor der Hand unerörtert bleiben. Jedenfalls sind die Lücken da und wirken lähmend genug. Bereits aber dämmert die Morgenröthe der Besserung. Dienstag haben wir „Figaro" zu erwarten, „Abu Hassan" von Weber und „Der häusliche Krieg" von Schubert sind ebenfalls in Sicht. Ein Frl. Pessiak von Wien gastirte als Agathe, litt indess noch an befangenster Anfängerschaft und kam trotz bildschöner jugendlicher Erscheinung und guter Stimme nicht zu einem befriedigenden Eindruck.

Wichtig in jeder Art war das Monstreconcert des hiesigen Allgemeinen Musikervereins. Derselbe umfasst fast alle Kräfte Dresdens, die **nicht** der k. Capelle angehören. Da letztere z. B. bei einem eventuellen Wagner-Concert nie die Erlaubniss zur Mitwirkung erhalten würde — eher würden einige Rädelsführer, die Sothanes begehrten, geköpft —, so war es wichtig: wie der Musikerverein, um den Leiter des trefflichen Mannsfeldt'schen Orchesters geschaart, schwierigere Musik spielen würde. Nun, unter Leitung des Hofcapellmeister Krebs gelang das Concert prächtig, wahrhaft ausgezeichnet. Dass Beethoven's Cmoll, eine Krebs'sche Siegesouverture (1871), Liszt-Weber's Polonaise und Mendelssohn's von Mary Krebs meisterhaft gespieltes Gmoll-Concert anstandslos gingen, mag nicht Wunder nehmen. Aber einen gewissen „Walkürenritt" eines neueren Autors R. Wagner (der gar nicht leicht ist — weder Autor noch Ritt —) spielte man und zwar so überraschend schön, dass Freude war in Israel und bei den Philistern. Das gigantische Tonstück, von Hrn. Mannsfeldt als Attentäter herbeigeschafft, lieferte den Wink, wie wirs mit einem grossartigen Wagner-Concert anzufangen haben. — Nächstdem spielte ein junger Geiger, Felix Meyer, recht lobenswerth Max Bruch's Concert.

Im Tonkünstlerverein fand am 29. Nov. eine Nachfeier der k. goldnen Hochzeit statt; Blassmann spielte mit Herren der k. Capelle Brahms' schwungvolles Quartett. Eine Symphonie von Friedemann Bach und ein neues wohlklingendes Octett für Blasinstrumente. (?)

Die Lauterbach'sche 2. Quartettsoirée brachte ein Novum. „Stille Wasser sind tief" möchte man sagen: unserem lyrischen Concertmeister sieht man die Courage nicht eben an; und der Zigeunerkönig Joachim, der so martialisch dreinschaut, bleibt hübsch im sicheren Revier Haydn-Beethoven! Lauterbach's Wahl war auf Goldmark gefallen. Das gehörte Opus zählt zu den seltenen Werken mit successiver Steigerung. Der erste Satz wirkte Vielen zu zersplittert, unruhig, das Adagio gefiel sehr; das Scherzo, geistsprühend, mit einem reizenden *cantus firmus*, der ihm einen schönen Halt und Mittelpunct verleiht, nicht minder; am meisten das Finale.

Der Wagner-Verein hielt dieser Tage eine Sitzung, in der Hofrath Dr. Pusinelli den Quartalbericht aus Bayreuth verlas. Dresden sandte bislang zwei Mal 500 Thlr. an die Hauptcasse. Es fanden Vorberathungen statt, wie ein grösseres Concert anzufassen sei.

Noch ist eines neuen Pianisten zu gedenken: Paul **Pabst**, der in einem eigenen Concert schönstens bestand. Er ist der Neffe des hiesigen Hofraths Dr. Pabst, der Sohn des Königsberger Componisten. Seine Schule ist **lisztiger** Weise auf die Neuzeit fundirt, und eine Phantasie über die „Meistersinger" unterschied sich von den meisten Phantasien dadurch, dass sie Phantasie enthielt. Frau Kainz-Prause sang recht schön Lieder, Hr. A. Pauly geigte mehrere Stücke, darunter eine Bach'sche Solofuge, vortrefflich. Aber Ton — Ton, diese *Mixtura magica* aller berühmten Geiger, entströmt seiner Geige nicht. Sollte er ein Schüler F. David's sein, so wird dieser Maestro, wie er es so oft gethan, seine Hände waschen müssen: in Unschuld nämlich. Es bestätigt sich, dass Frau Otto-Alvsleben die hiesige Bühne quittirt, um nur noch als Concert- und Oratoriensängerin (ihre stärkste Seite!) zu fungiren.

Das soeben verlaufene 2. Symphonieconcert der k. Capelle erbrachte als Neuheit die „Normannen"-Ouverture von A. **Dietrich**. Das Werk ist in der Conception sehr bedeutend — meiner Meinung nach. **Schön** möchte ich nur das 2. Thema nennen. Der Autor gruppirt seine Erfindung nicht klar, durchsichtig. Die dissonirenden Imitationen des breiten Anfangs z. B. liegen zu hart neben einander. Auch die Rhythmik gab zu wenig scharfe Cäsuren. Das könnte freilich auch an der Aufführung liegen. Als Stimmungsbild wirkt das Opus anregend, und zwar so sehr, dass man die edle Gepflogenheit bedauert, nach der neue Werke, und seien es die complicirtesten, nach einmaligem Hören zum Orcus wandeln. Wie logisch! Ein Haydn'sches Quartett, das in allen seinen Reizen dem Säugling an der Mutterbrust eingetränkt ward, dessen Schönheit so klar liegt als wie ein blauer Sommertag: das bringt man alljährlich wieder. Aber die Mühe and der Fleiss der Gegenwart, vielleicht in formverschrobenen oder überspannten Ausdrücken abgefasst — die kümmern uns nicht! Wir **schauen rückwärts** — und müssen doch vorwärts gehen! — Sonst erschien noch in beregtem Concert Schumann's 3. Symphonie und von J. S. Bach die Hmoll-Saite für Streichorchester und Flöte: wunderbar vollendet von der k. Capelle gespielt, namentlich auch hinsichtlich der Flöte von Moritz Fürstenau, der dem Flötensolo der Polonaise einen ungemein zarten und geistvollen Ausdruck gab.

Am 14. d. M. gibt Frau Dr. Schumann mit Frau Joachim ein Concert hierselbst. Lauterbach und Grützmacher sind (bst! sagen Sies ja nicht weiter!!) zu Ullman gereist!

**Ludwig Hartmann.**

### Wien.

„**Abu Hassan**", **Operette in einem Act von Carl Maria v. Weber. Zum ersten Male im Hofoperntheater zu Wien aufgeführt am 17. Nov. 1872.**

Die Wiener Hofoper hat eine theils etwas verstaubte, theils noch heute werthvolle Reliquie des grossen deutschen Meisters ausgegraben, dieselbe aber keineswegs in die rechte Fassung gebracht. Die Besetzung war nicht ganz glücklich, und das neue Opernhaus hat sich zum ersten Male für das kleine Genre, das Singspiel, die Spieloper, ungeeignet erwiesen. Bekanntlich ist in Wien eine Actiengesellschaft zusammengetreten, um ein neues Theater für die Komische Oper zu erbauen. Aufführungen, wie die des „Abu Hassan", des „Häuslichen Kriegs" im neuen Opernhause kann man als die stärkste Reclame für das genannte Unternehmen erklären; umsomehr, als man an dem Luxuspallaste am Ring durch eine specifisch-maschinistische Vorrichtung mit Gewalt einen Tempel der komischen Muse herstellen wollte. Es wurde nämlich vom Hofdecorateur Brioschi ein eigener nach drei Seiten geschlossener Pavillon in die Bühne des neuen Opernhauses hineingestellt, um dieselbe angemessen zu verkleinern und dadurch einen der Handlung entsprechenden Raum zu gewinnen. Das Mittel half nur halb, der Wechselrapport zwischen Sänger und Hörer und mit ihm alle Verständlichkeit der Mimik, der feineren Spielnuancen (mit denen das Singspiel steht und fällt) wurde nicht erreicht. Der Text des „Abu Hassan" ist, wie wir in Max Maria Weber's Biographie seines Vaters nachlesen können, eine harmlose Satire auf damalige (1810) missliche Geldverhältnisse des Librettisten C. F. C. Hiemer und des Tondichters. Der Stoff der „Tausend und Einer Nacht" entnommen; die Fabel höchst einfach: Zwei junge Eheleute (Abu Hassan und Fatime) in der guten Stadt Bagdad stellen, von Gläubigern verfolgt, sich wechselseitig todt, um von dem grossmüthigen Kalifen die Begräbnisskosten geschenkt zu erhalten. Der Streich gelingt über Erwarten, indem zwischen Kalif und Kalifin eine Wette entsteht, wer denn eigentlich gestorben ist, und als man beide Eheleute todt findet, war früher das Zeitliche gesegnet: der Herrscher verspricht dem Beantworter der letztgenannten Fragen tausend Zechinen. Dieselben erhält der todtgeglaubte Hassan, welcher sich als Erstverstorbener meldet.

den die huldreichen Worte des Kalifen wieder auferweckt hätten, welcher Vorgang sich bei Fatime durch die Rede der Kalifin wiederholt. Der Kalif verzeiht den gespielten Betrug, und Hassan erhält die versprochenen Zechinen. In die simple Geschichte sind ein paar pikante Züge aus der „Hochzeit des Figaro" eingewoben. Fatime weiss nämlich den (in sie verliebten) Hauptgläubiger ihres Mannes, Omar, dadurch unschädlich zu machen, dass sie ihn eine zärtliche Zusammenkunft hoffen lässt. Sich eben zu letzterer anschickend, vernimmt sie die Stimme des herannahenden Gatten, sperrt Omar, um ihn zu schützen, in ein Seitencabinet, dessen Schlüssel der sich furios als Othello geberdende Hassan dringend von Fatime verlangt. Hassan's erheuchelte Wuth, Omar's wirkliche Angst und das Schelmengekicher der muthwilligen Fatime bilden zusammen die Elemente eines sehr hübschen Terzettes (des sog. Schlüssel-Terzettes), der frischesten musikalischen Nummer der Operette. Wer erkennt übrigens nicht in den mitgetheilten Scenen den Grafen und Susanne, später den Grafen, die Gräfin und Cherubin aus „Figaro". In der Musik hat Weber mehr sein Lieblingswerk „Die Entführung aus dem Serail" nachgebildet. Namentlich die Tenorpartie des zärtlichen Hassan ist unbedingt Belmonte in zweiter Auflage. Doch regt sich überall schon, wenn auch nur wie aus der Ferne, der Weber'sche Geist. Schon in der leicht geschürzten, lustigen Ouverture (Presto, A moll) sprüht derselbe ganz unverfälscht; das klingt wie eine Vorahnung zu „Preciosa". Gleiche Laune finden wir in dem polternden Chor der Gläubiger: „Geld, Geld" (der dem bis über die Ohren in Schulden steckenden Weber besonders von Herzen gegangen sein mag), in dem erwähnten Schlüssel-Terzett und der drastischen parodistischen Trauerarie der Fatime (an der Scheinleiche des Gatten), einem Seitenstück zu Mozart's so wenig bekanntem köstlichen Lied „Die Alte". Musikalisch reizend ist Hassan's schwärmerische Romanze mit der alterthümlich-naiven Begleitung von Guitarre und Fagott und das ungemein liebliche Eingangsduett der beiden Gatten, dessen Reiz leider ein grosses Publicum (da es so kurz) nicht recht zu fassen vermag. Hell schmettert der Schlusschor drein. Das Ganze ist von leichten Stäubchen des Rococo gesäumt, mitunter wohl auch überdeckt; aber wirklich gesundes, noch nicht frivol vergiftetes Blut pulsirt gegenüber den raffinirten Weisen eines Offenbach und Consorten. „Abu Hassan" lässt den vollreifen Weber, der erst zehn Jahre später wieder mit einem Bühnenwerke und gleich mit seinem wichtigsten, dem „Freischütz", hervortreten sollte, nur ahnen; dennoch bewährt es des Meisters komische Kraft in manchem genialen Detailzug, und wir werden dessen gewiss, dass er auch dem heiteren deutsch-nationalen Singspiel die schönsten Gaben dargebracht hätte, wäre er nicht von seinem Hippogryphen zeitlebens im „alten romantischen Land" festgehalten worden. Die Aufnahme der Operette war eine sehr freundliche, der Erfolg jedoch mehr von Pietät als classischem Kunstgeschmack dictirt. Hr. Müller genügte in der Titelrolle, einer für Hrn. Walter wie geschaffenen Partie, durchaus nicht. Frl. Hauck war eine liebenswürdige Fatime, hatte aber ausser mit Heiserkeit noch mit der deutschen Prosa zu kämpfen. Die übrigen Solisten verdienen keine Erwähnung, Chor und Orchester liessen nichts zu wünschen übrig, als hie und da ein discreteres Pianissimo. — Derselbe Tadel trifft die sich anreihende Aufführung von Schubert's „Häuslichem Krieg", gleichfalls zum ersten Mal im neuen Opernhause. Da die Operette von früher her sattsam bekannt, haben wir über sie kein Wort zu verlieren. Durch ihren grösseren musikalischen Reichthum und die während ihrer Erschaffung bereits errungene Vollreife des Autors ist sie gegenüber „Abu Hassan" sehr im Vortheil. Dennoch entzückten auch diesmal nur die zahlreichen musikalischen Einzelschönheiten, während der Formalismus des Ganzen, vor Allem der läppische Text, ermüdete. Die Aufführung war von Seiten der Solisten (Frau Friedrich-Materna: Helene, Frl. Hauck: Gräfin, Hr. Müller: Astolf, Hr. Mayerhofer: Graf), bis auf die Darstellerin der Isella (Frl. Wanda), recht gelungen, die Chorleistungen die glänzendsten und frischesten, aber nicht gefeiltesten, die dem Werk je in Wien zu Theil geworden. Die Schubert'sche Operette wurde mit desselben Componisten „Rosamunden"-Ouverture, die Herbeck energisch, aber mit viel Affectation dirigirte, eingeleitet. Die schwungvolle Leistung des Orchesters wurde mit stürmischem Beifall gekrönt.

Dr. Th. H.

## Berichte.

**Leipzig.** Das am 7. Dec. im Alten Theater von Herrn Commissionsrath Rob. Seitz zum Besten der Beethoven-Stiftung veranstaltete Concert bot ein überaus reichhaltiges, wohlgeordnetes und interessantes Programm, dessen Hauptwerke, aus Novitäten bestehend, dadurch ein noch erhöhtes Interesse in Anspruch nahmen, dass sie von den anwesenden Componisten persönlich geleitet wurden, und das Orchester durch die fürstl. Sondershausen'sche Capelle vertreten war. Als erste Nummer führte Hofcapellmeister Jul. Rietz aus Dresden seine neue, anlässlich des 50jährigen Ehejubiläums des sächs. Königspaares componirte Festouverture in Esdur vor, ein Werk voll architektonischer Feinheit, welches ebensowohl die beschaulich-weihevollen Momente als den nach mancher Sturmperiode siegreich erstandenen männlich edlen Jubel in sinniger Weise veranschaulicht. Bei dieser Gelegenheit darf nicht verschwiegen werden, dass die äussere Klangwirkung der Ouverture unter dem durch die zu beiden Seiten der Bühne placirten Sänger ausgeübten Druck auf die Schallconcentrirung des Orchesters, welches, anstatt der Breite nach, nach der Tiefe zu aufgestellt werden musste, zu leiden hatte. Es versteht sich wohl von selbst, dass der Componist, dessen hohes Verdienst um die ehemalige energische Leitung der Gewandhausconcerte beim Leipziger Publicum noch im besten Andenken lebt, mit lautem Jubel begrüsst und nach Schluss der Ouverture mit reichem Beifall, und Hervorruf gekrönt wurde. Als zweite Nummer sang Frau Schramke-Falkner aus Berlin die Arie „Höre Israel" aus Mendelssohn's „Elias" mit schöner, klangvoller Stimme, die jedoch mit etwas schwerfälliger Declamation, sowie namentlich im höheren Register etwas unfreiem, gezwungenem Tonansatz zu kämpfen hatte. Vermöge der ihrem Vortrage innewohnenden sympathisch berührenden Innerlichkeit wurde jedoch auch ihre Leistung beifällig aufgenommen. Das hierauf folgende Concertstück für vier Hörner mit Orchester von Rob. Schumann scheint uns, bei aller Verehrung des Meisters, wohl mehr aus äusserlichem Anlass componirt worden zu sein, welcher der bravourartigen Schaustellung der Soloinstrumente, die bei aller technischen Schwierigkeit nicht einmal dankbar und (mit wenigen Ausnahmen) ihrer Natur entsprechend behandelt sind, mehr Bedeutung einräumt, als dem musikalisch gedanklichen Inhalte. Vorgetragen wurde das Stück von den Herren Pohle, Bauer, Franke und Barthel aus Sondershausen mit höchst anerkennenswerther technischer Fertigkeit; das Missglücken mehrerer äusserst schwierigen Figuren besonders im ersten Satze können wir wirklich nicht so hoch anrechnen, da das Gelingen derartiger Dinge selbst bei den ausgezeichnetsten Hornvirtuosen von der Temperatur des Instrumentes und vom augenblicklichen Zufall abhängen dürfte. — Den Schluss des ersten Theiles bildeten drei Clavierstücke (a. Ballade, G moll von Chopin; b. „Warum"? und c. „Grillen" aus den Phantasiestücken von Schumann), welche Hr. Eduard Goldstein aus Odessa mit sauberer Technik und feiner Nuancirung vortrug. (Da übrigens diese einzigen Claviervorträge des Abends besondere Umstände betreffs des Hin- und Rücktransportes des Flügels und dadurch ziemlichen Zeitverlust verursachten, so wäre in Ansehung des ohnedies so reichhaltigen Programmes das Ausbleiben dieser Programmnummern wünschenswerth gewesen.) — Der zweite Theil führte uns eine grössere Vocalcomposition von Max Erdmannsdörfer, dem verdienst- und talentvollen Dirigenten der fürstl. Sondershausen'schen Capelle, „Prinzessin Ilse", eine Waldsage aus dem Harzgebirge, für Soli, Chor und Orchester, vor. Die Dichtung von Karl Kuhn, welche die Erlösung der Prinzessin Ilse aus dem Ilsenstein durch die beharrliche Treue ihres Geliebten zum Vorwurf haben soll, ist leider zu verschwommen und die Pointe wegen der mangelhaften Motivirung geradezu unverständlich, um unser

Interesse für das Gedicht zu erwecken. Ungleich höher steht die Musik, welche ein schönes, zum Romantischen hinneigendes Compositionstalent offenbart. Es tritt uns in dieser Musik Orchesterfarbenreichthum und eine blühende Phantasie entgegen, welche, wenn sie sich noch mehr abklärt und die Specialisirung der charakteristischen Elemente und wiederum die Concentrirung dieser Verschiedenheit im Einzelnen zu einer Einheit im Allgemeinen beherrschen lernt, zu schönen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Die permanente Anwendung der Harfe, auch wo sie zur Stimmungscharakteristik nicht nothwendig, sondern eher störend ist, musste mit der Zeit etwas übersättigend wirken. Die Prinzessin Ilse war in den Händen der Frau Schramke-Falkner wohl aufgehoben; für die Partie des Grafen war wegen plötzlicher Erkrankung des Hrn. Eugen Degele, Hofopernsängers aus Dresden, Herr Alwin Zehrfeld aus Leipzig 24 Stunden vor der Aufführung bereitwilligst eingesprungen, und verdient seine wackere Leistung um so mehr Anerkennung; den Harfenpart führte Frau v. Kovácsics aus Weimar mit Sicherheit aus. Die ganze Aufführung war eine wohl abgerundete und trug dem Componisten lebhaften Beifall und Hervorruf ein. — Den dritten Theil und gleichzeitig den Schluss des Concertes bildete Joachim Raff's hier noch nicht zur Aufführung gelangte Symphonie „Im Walde", welche durch ihre markigen, von jugendlichem Feuer sprühenden Themen, die sich im Verlaufe des Werkes zu einer höchst geistreichen, oft überraschend wahren Charakteristik gestalten, einen geradezu überwältigenden Eindruck auf die gesammte Zuhörerschaft ausübte, und insbesondere vielen Musikern Leipzigs den Wunsch nahe legte, dieses Werk recht bald wieder zu hören, um noch mehr in die musikalischen Schönheiten und charakteristischen Feinheiten desselben eingehen zu können. Die Ausführung war bis in die kleinsten Details vollendet, und die sichtliche Begeisterung, mit der das ganze Orchester spielte, musste auch sofort elektrische Funken in die Gemüther der Hörer schlagen, welche den Componisten nach Schluss mit schallendem Beifall und Hervorruf auszeichneten. Oo.

**Cöln,** 2. Dec. Das Programm des 3. Abonnementconcertes (19. Nov.) sah ziemlich zusammengewürfelt aus. Die Sache hatte allerdings darin ihren Grund, dass ein Hauptstern, Prof. Joachim aus Berlin, der seine Mitwirkung für dieses Concert zugesagt hatte, im letzten Momente abschrieb, weil eine plötzliche Unpässlichkeit ihm die Reise unmöglich mache. Die Joachim-Lücke des Programms musste daher in aller Geschwindigkeit ausgefüllt werden. Glücklicher Weise waren zwei andere Solisten rasch bei der Hand: Hr. Prof Rensburg vom hiesigen Conservatorium und der Pianist Hr. Carl Heymann. Somit bot denn der erste Theil des Concertes in bunter Abwechselung: Phantasieouverture zu Th. Moore's „Paradies und Peri" von W. Sterndale Benett — Violoncellconcert in A dur von Goltermann (Hr. Rensburg) — Chor der Druiden aus einer alten Oper „Arvire und Evelina" von Sacchini — Clavierconcert in Es von Beethoven (Hr. Heymann) — Doppelchor aus der Oper „Colinette à la Cour" von Grétry — Air von Bach, Wiegenlied von Hauser, Balletto von Martini, alle drei für Violoncell. — Wahrhaftig, Beethoven nahm sich komisch genug unter diesem Gewimmel aus. Vorher dieser allerdings ganz artige, melodiös gefällige Chor von Sacchini — hinterher noch gar Colinettchen am Hofe mit Dudelsack und Pfeifer: der Contrast war zum Lachen. An sich ist das Grétry'sche Ding so übel nicht. Ein Frauenchor, der uns versichert, dass „beständige Lieb und treue Eh bei ihnen zu Hause", führt eine ländliche Tanzmelodie mit Schalmeien durch, und dazwischen singt ein Männerchor einen Trinkspruch auf das Wohl des Brautpaares. Die ganze Geschichte mit unaufhörlichem C im Basse und ohne Spur einer Chromatik um dieses C herumschwankend. (Nur ein Soloquartett in der Mitte wiederholt das Motiv einfach in C moll.) Das machte den Ausführenden wie dem Publicum viel Vergnügen. Den Violoncellisten Hrn. Prof. Rensburg haben Sie auch bei Ihnen in Leipzig gehört, und da er dort von der Kritik äusserst günstig aufgenommen worden ist, so habe ich nicht länger nöthig, ihm Worte des Lobes zu spenden. Auch hier fanden seine Leistungen die allgemeinste Anerkennung. Hr. Carl Heymann ist ein Zögling unseres Conservatoriums, speciell ein Schüler Gernsheim's. Wir haben schon seit Jahren Gelegenheit gehabt, sein sich entwickelndes Talent zu beobachten, und müssen gestehen, dass Hr. Heymann jetzt in beherrschender Technik und Eleganz des Spieles kaum Etwas zu wünschen übrig lässt. Das Es dur-Concert klang uns sogar stellenweise etwas zu zierlich, zu salonmässig, und nebenbei zeigte sich die Tendenz, die melodiösen Stellen rhythmisch etwas willkürlich zu behandeln. Doch sind solche Eigenschaften des Spielers bei erst beginnender Laufbahn so natürlich, dass kein sonderlicher Tadel in ihnen liegt. Je mehr die Schwingen gewachsen sind, desto freier und kräftiger wird sich der Flug entfalten. Wir werden von Hrn. Heymann noch oft hören. Die Bennett'sche Phantasieouverture ist ganz geschickt gemacht. Da sie sich auch viel in Mendelssohn'schen Gedanken bewegt, so wird sie wohl ganz gern gehört werden. Eine tiefere musikalische Bedeutung lässt sich nicht darin suchen. Den Schluss des Concertes machte Beethoven's C moll-Symphonie, diesmal nicht ganz mit der Accuratesse ausgeführt, die wir sonst an ihrer Aufführung gewohnt sind. Den letzten Satz fanden wir auch entschieden zu langsam. Nach unserer Meinung dürfen die halben Takte nicht merklich von den vorhergehenden ganzen ($^3/_4$) verschieden sein, namentlich nicht, wenn das Scherzo schon gemässigt genommen wird, womit wir allerdings ganz übereinstimmen. — Unsere Kammermusiker, die HH. Concertmeister v. Königslöw, Japha, Jensen und Rensburg, haben schon zwei Soiréen abgehalten. Die erste am 12. Nov. brachte ein Quartett von Haydn in F dur, ein Clavierquintett in G dur von Ferd. Hiller und das Streichquintett in C dur von Mozart. Das Hiller'sche Quintett ist noch Manuscript und wurde mit Ausnahme des Adagio recht beifällig aufgenommen. Für das Adagio hält es beim ersten Anhören etwas schwer, den leitenden Faden aufzufinden und festzuhalten. Die 2. Soirée am 26. Nov. bot Schubert's Streichquartett in D moll (aus dem Nachlasse), ein neues Claviertrio in F dur (Op. 28) von Fr. Gernsheim und das Streichquartett in F, No. 1 aus Op. 18 von Beethoven. Von der Art und Weise, wie der erste Satz des Schubert'schen Quartettes ausgeführt wurde, waren wir wenig erbaut. Die überreiche Modulation kam stellenweise sehr unrein zum Ausdrucke. Alles Uebrige ging gut. Das Gernsheim'sche Trio erfreute sich grossen Beifalles, und in der That zeigt das Werk wieder alle die guten Seiten, die wir von früher her an Gernsheim's Compositionen gewohnt sind. Nur der erste Satz scheint sich zu sehr in Detailarbeit zu vertiefen; sie ist wohl für den specifischen Musiker ungemein interessant, aber vom blos musikalischen Standpunct dürfte die Aufmerksamkeit durch solches Detailwerk nicht hinreichend gefesselt werden. Ueber der kunstvollen Architektonik im Einzelnen sollte man doch den Gesammteindruck nie vergessen. — Ein anderer Cyklus von Kammermusik-Productionen ist gestern durch Hrn. Concertmeister Robert Heckmann im Foyer des Stadttheaters in glänzender Weise eröffnet worden. Eingehenderen Bericht muss ich mir aber noch versparen. — Ullman hat unsere Stadt am 23. berührt; den Vogel schoss diesmal Frl. Anna Regan mit ihren Schubert-Liedern ab, und das thut patriotischen Herzen gegenüber früheren Erfahrungen recht wohl. Uebrigens war die Betheiligung des Publicums nicht so lebhaft wie früher. Ullman hätte gut können ein paar hundert Thaler mehr einnehmen. Wenn in hiesigen Zeitungen (z. B. in der Cölnischen) von ausverkauftem Hause gesprochen wird, so haben die Herren Referenten einfach die Augen nicht offen gehabt.

A. G.

## Concertumschau.

**Basel.** 2. Soirée für Kammermusik der HH. Bargheer und Genossen: Streichquartett in G moll von R. Volkmann, Lieder von R. Franz (Frau Walter-Strauss), Clavierquartett von Schumann.

**Berlin.** Concert von Bilse am 9. Dec.: Symphonie in D moll, Phantasie für Violine Op. 131 und „Abendlied" von R. Schumann, „Tasso" von F. Liszt.

**Braunschweig.** 3. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik: 3. Symphonie von Mendelssohn, Ouverture zur „Vestalin"

von Spontini, Gesangvorträge des Hrn. A. Goldberg, Claviervorträge des Frl. E. Lie.

**Bremen.** 3. Privatmusikvereinsconcert: Adur-Symphonie von Beethoven, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, „Normannenfahrt"-Ouverture von A. Dietrich, Gesangvorträge des Frl. Asmann, Violoncellvorträge des Hrn. L. Grützmacher (u. A. Concert eigener Composition).

**Brüssel.** 1. Kammermusik der HH. L. Brassin, Vieuxtemps und Servais: 2. Claviertrio von W. Bargiel, 4. Sonate für Pianoforte und Violine von Bach, Trio Op. 70, No. 2, von Beethoven. — 2. Concert populaire: 4. Symphonie von Schumann, „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini, Ouverture triomphale von Hanssens, Vorträge des Hrn. Delaborde auf dem Pedalflügel.

**Celle.** Symphonieconcert des Hrn. Capellmeister Reichert zum Besten der Wassercalamitosen: 5. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zu „Ein Sommernachtstraum" von Mendelssohn und zu „Tannhäuser" von Wagner, Phantasie für Clarinette von Reichert.

**Christiania.** 1. Abonnementconcert: Anthems von Händel, Violinconcert von J. S. Svendsen (Hr. G. Böhn), „Foran Sydens Kloster" (aus Björnstjerne Björnson's „Arnljot Gelline") für Soli, Frauenchor und Orchester von Edv. Grieg, 5. Symphonie von Beethoven.

**Cöln.** 2. Kammermusik der HH. Gernsheim und Genossen: Streichquartette in Dmoll von Schubert und in Fdur (Op. 18, No. 1) von Beethoven, Claviertrio Op. 28 von F. Gernsheim.

**Eisenach.** Aufführung des Musikvereins am 3. Dec. mit Compositionen von Mendelssohn, Franz, Tottmann („Christnacht"), Isouard, Liszt und Nicolai.

**Elberfeld.** 3. Abonnementconcert: Sinfonia eroica von Beethoven, „Pfingsten" für Chor und Orchester von Hiller, Lustspielouverture von J. Rietz, Chor der Derwische und Türkischer Marsch von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. Rosburgh.

**Essen.** 1. Abendunterhaltung für Kammermusik: Trio Op. 70, No. 1, von Beethoven, „Bilder aus Osten" von Schumann, Variationen über ein Thema von Clara Wieck von Schumann für Clavier, Violine und Violoncell bearbeitet von F. Hermann, Lieder und 1. Satz aus einer Sonate für Arpeggione und Clavier von Schubert.

**Frankfurt a. M.** Museumsconcert am 6. Dec.: 5. Symphonie von Spohr, Concertouverture No. 1 von Hiller, Gesang- (Frl. Rosburgh) und Pianofortesoli (Frl. Lie). — Concert des Hrn. H. v. Bülow am 7. Dec.: Chromatische Phantasie mit Fuge von Bach, Sonate in Fdur von Mozart, Variationen mit Fuge von Brahms, Suite in Emoll, Op. 72, von J. Raff, „Wiener Faschingsschwank" von Rob. Schumann, Sonate Op. 81 von Beethoven.

**Goes (Holland).** Concert des Hrn. Musikdirector D. Bromberger am 28. Nov.: Frauenchöre von J. Brahms („Ave Maria"), Reinecke („Schlaflied der Zwerge") und D. Bromberger, Pianofortestücke von Beethoven, Chopin, Schubert, Bargiel, Mendelssohn, I. Seiss und Liszt, Lieder von Schubert, Mendelssohn und Rubinstein.

**Gothenburg.** 1. Concert der Philharmonischen Gesellschaft: „Die Flucht der heiligen Familie" von M. Bruch, 5. Symphonie von Beethoven, Psalm 42 von Mendelssohn.

**Hamburg.** Aufführung der Singakademie und der Philharmonischen Gesellschaft am 6. Dec.: Scenen aus Goethe's „Faust" von R. Schumann. — Tonkünstlerverein am 7. Dec.: Emoll-Claviertrio von Spohr.

**Hannover.** Concerte des Hannover'schen Männergesangvereins am 7. Dec.: Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell und Contrabass von C. Schuberth, „Nachtgesang im Walde" von F. Schubert, Vocalwerke von Schumann, J. Herbeck, Mendelssohn, Engelsberg, Lange u. A. m. — Vocalsoirée zum Besten des Marschner-Denkmals am 5. Dec., gegeben vom Kammersänger E. Koch mit Werken von Mendelssohn, Schumann, Spohr, Mozart, Meyerbeer, Schubert, Hauptmann, Marschner u. A.

**Leipzig.** 9. Gewandhausconcert: Festouverture von H. Marschner, Gesang- (Hr. Gura) und Violinvorträge (Hr. H. Wehrle aus Stuttgart), 1. Suite von F. Lachner. — 3. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: Symphonien in Cdur von Haydn und in Amoll von Mendelssohn, Ouverture No. 1 zu „Leonore" von Beethoven, 1. Divertimento für Streichinstrumente und Hörner von Mozart. — Musikalische Matinée des Hrn. Commissionsrath und Hofmusikalienhändler Rob. Seitz: 4. Claviertrio von Raff (HH. Erdmannsdörfer aus Sondershausen, Fleischhauer und L. Grützmacher aus Meiningen), Lieder von Schubert und Dorn (Frau Schrumke-Falkner aus Berlin), Romance et Caprice für Violine mit Pianoforte von A. Rubinstein (Hr. Fleischhauer), Concertstück für Contrabass von Moisl (von Hrn. Laska aus Sondershausen unter grösstem Beifall gespielt), Romanze für Violoncell von R. Volkmann (Hr. L. Grützmacher), Suite für Flöte, Violine und Viola von L. Jungmann (HH. Abass und Seitz aus Sondershausen und Klesse), „Nordseebilder" für Pianoforte zu vier Händen von M. Erdmannsdörfer (Frl. Grund aus Baden-Baden und der Autor). Das Nähere über ein weiteres von Hrn. Seitz veranstaltetes Concert ist aus dem heutigen Bericht zu ersehen.

**Lemberg.** Concert des Galizischen Musikvereins am 11. Nov.: Gmoll-Concert für Streichorchester von Händel, Andante und Menuett aus Grimm's 1. Suite in Kanonform, „Salve regina" von Haydn, Ciaconna für zwei Claviere von Raff. — 1. Kammermusiksoirée desselben Vereins: Quintett von Schumann, Sonate (für?) in Dmoll von Beethoven, Ciaconna und Berceuse für Violine und Clavier von Reber, Gesangstücke von Mozart und Schumann. — Am 27. Nov. 1. Concert des Hrn. v. Bülow mit ausschliesslich Chopin'schen Werken; am 29. Nov. 2. Concert desselben mit Compositionen von Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn und Liszt. — Am 2. und 4. Dec. Concerte des Hrn. Wilhelmj. Derselbe erregte grossen Enthusiasmus.

**London.** Am 10. Dec. Concert des Hrn. Fritz Hartvigson: Sonate Op. 57 von Beethoven, Valse-Caprice von Raff, Mazurka-Impromptu von H. v. Bülow und Berceuse und Polonaise Op. 53 von Chopin, Violinvorträge der Frau Norman-Neruda etc.

**Magdeburg.** 3. Abonnementconcert der Loge F. z. Gl. mit einer Haydn'schen Symphonie, der „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini und Gesang- (Frl. Müller aus Braunschweig) und Violinsoli (Hr. Fischer aus Dessau). — 4. Harmonieconcert am 4. Dec. unter Mitwirkung der HH. Alois Schmitt und Carl Hill aus Schwerin: Symphonie in Adur von Mendelssohn, „An die ferne Geliebte", Liederkreis von Beethoven, Concert in Cmoll für Pianoforte von Beethoven, „Dichterliebe" von R. Schumann, Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven.

**Mainz.** 2. Concert des Vereins für Kunst und Litteratur: Cmoll-Trio von Mendelssohn, Quartett Op. 59, No. 3, von Beethoven, „Ungarische Tänze" von Brahms-Joachim (Hr. Heermann aus Frankfurt a. M.), Gesangvorträge des Frl. Deiner von ebenda.

**Mühlhausen i. Th.** 2. Ressourceconcert: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Bdur-Rondo für Pianoforte und Orchester von Beethoven, Tonbilder für Orchester zu Schiller's „Glocke" von C. Stör.

**München.** 2. Kammermusiksoirée der HH. J. Venzl und Genossen: Streichquartett Op. 18, No. 2, von Beethoven, Gmoll-Quintett von Mozart, Lieder von Schumann und Schubert (Frl. Schefzky), Clavierstücke von Th. Kirchner und Schubert (Frl. Herbeck).

**Oldenburg.** 2. Abonnementconcert der grossherz. Hofcapelle: 3. Symphonie von Mendelssohn, Ouverturen von Schumann (zur „Braut von Messina") und Beethoven (No. 3 zu „Leonore"), Adagio von W. Bargiel und Loure von Bach für Violoncell, gespielt von Hrn. Ebert.

**Rostock.** Socialer Abend des Rostocker Liederkranzes am 4. Dec.: „Velleda" für Männerchor, Soli und Orchester von C. J. Brambach, Chöre mit Clavierbegleitung von H. Esser etc.

**Saarbrücken.** 1. Abonnementconcert des Instrumentalvereins: 1. Symphonie von Beethoven, Arie aus „Elias", Kriegermarsch aus „Athalia" und Psalm 95 von Mendelssohn.

**Sondershausen.** Am 4. Dec. Hofconcert mit Händel's „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato".

**Stralsund.** 1. Grosses Symphonieconcert des Capellmeisters

Hrn Stövesand: Symphonien in Cdur (mit Schlussfuge) von Mozart und No 6 von Beethoven, Ouverturen zu „Die Nibelungen" von Dorn, und „Nachklänge von Ossian" von Gade, „Träumerei" von Schumann. — Am 28. Nov. wohlgelungenes Concert des Dornheckter'schen Gesangvereins, im Wesentlichen eine Wiederholung der Aufführung vom 14. Nov.

**Waldenburg** i. S. 1. Abonnementconcert des Hrn. H. Kleindienst: Oxford-Symphonie von Haydn, „Oberon"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge des Frl. Oeser aus Leipzig, Claviervorträge des Hrn. Sieber.

**Wernigerode**. Kirchenconcert des Gesangvereins für geistliche Musik am 24. Nov. mit Werken von Bach, Beethoven, Graun, Spohr und Mendelssohn. (Letzterer war unter den zwölf Programmnummern fünf Mal vertreten.)

**Zürich**. 2. Abonnementconcert der Allgemeinen Musikgesellschaft: Waldsymphonie von J. Raff, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge der Frau L. Spranger aus Basel, Violoncellvorträge des Hrn. B. Cossmann. — Am 24. Nov. Beneficconcert des Hrn. Attenhofer: „Frithjof" von Bruch (Solisten: Frl. M. Rohr aus Brugg, Hr. Dr. Krückl), „Nachklänge von Ossian" von Gade, Männerchöre von Attenhofer und Greger, Arie von Stradella (Hr. Dr. Kückl).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin**. Frl. Sophie Stehle musste nach ihrer ersten Rolle wegen Heiserkeit auf acht Tage ihr Gastspiel unterbrechen. Fr. v. Voggenhuber hat die Partie der Selica in der „Afrikanerin, bier bisher nur von Frau Lucca ausgeführt, unter allgemeinem Beifall gesungen. Mit Frau Mallinger hat Hr. v. Hülsen jede Verhandlung abgebrochen. Die Sängerin hat vor dem Petersburger Publicum fortdauernd einen schweren Stand. — **Breslau**. Frl. Mila Röder hat ihre hiesigen Gastdarstellungen geschlossen. Dass die Einnahmen während dieser Vorstellungen ganz hohe gewesen seien, behauptet wenigstens das und jenes Journal. — **Düsseldorf**. Hr. Th. Wachtel ist augenblicklich der Held der Oper. — **Leipzig**. Im Neuen Theater gewinnt sich jetzt der gastirende Bassist Hr. Scaria neue Freunde. Sein Gastspiel umfasst noch mehrere Abende. — **Lemberg**. Am 5. Dec. spielte hier bei übervollem Hause die Pollini'sche Operngesellschaft Rossini's „Barbier von Sevilla". Frau Artôt wurde nach dem 2. Act nicht weniger als sechs Mal gerufen; überhaupt war die Aufnahme der ganzen Truppe eine äusserst animirte. — **Wien**. Frl. v. Dillner tritt am 18. d. M. ihr Engagement am k. k. Hofoperntheater an. Dieser Bühne steht für Juni 1873 ein achtmaliges Gastspiel der Frau Artôt bevor.

## Kirchenmusik.

**Leipzig**. Thomaskirche am 7. Dec.: „In einem Kripplein lag ein Kind", altdeutsches Lied, dreistimmig gesetzt von C. Riedel; „Vom Himmel hoch da komm ich her", Motette von E. F. Richter. — **Dresden**. Kreuzkirche am 7. Dec.: Fuge für Orgel (Edur) von Bach; „Frohlocket, ihr Völker der Erde", Motette von F. Möhring; „Vom Himmel hoch", Choralvorspiel von C. G. Höpner sen.; Präludium Op. 2, No. 5, für Orgel von C. Piutti; „Puer natus in Bethlehem", Motette von Petrus. — **Weimar**. Hofkirche am 7. Dec.: Liturgischer Gesang: Bussgebet von Orlandus Lassus. — **Wien**. K. k. Hofcapelle am 8. Dec.: Messe in C von Beethoven mit Einlagen von Weigl und Salieri. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 8. Dec.: Festmesse von L. Weiss mit Einlagen von J. Krall und Bach. Dominicanerkirche am 8. Dec.: Bdur-Messe von Mozart mit Einlagen von Cherubini und Rotter. Universitätskirche am 8. Dec.: Messe von Frau Baronin Bruckenthal mit Einlagen von Czerny und J. Krall. Abends ebenda: Litanei und „Te deum" von R. Führer, Violin- und Tenorsolo von Proch. Carlskirche am 8. Dec.: D-Messe von W. Horak. Altlerchenfelder Kirche am 1. Dec.: Vocalmesse in G von Kreun mit Einlagen von Krall. Am 8. Dec.: Messe in D von Horak mit Einlagen von Krall und Proch. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 8. Dec.: Festmesse in A von Diabelli mit Einlagen von Führer und Schubert. Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 8. Dec.: Mariazeller-Messe von Haydn mit Einlagen von Krall.

## Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. December.)

**Leipzig**. Stadtth.: 1. Martha; 4. Lustige Weiber von Windsor. — **Augsburg**. Stadtth.: 1. Figaro's Hochzeit; 5. Afrikanerin. — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 1., 3 u. 6. Belmonte und Constanze; 2. Tannhäuser; 4. Don Juan; 5. Joseph in Egypten; 7. Afrikanerin. Friedrich-Wilhelmst. Th.: 1. Banditen; 2. Somnambulen, Hannl weint, Hansi lacht; 4. Somnambulen; 5, 6. u. 7. Hundert Jungfrauen (Lecocq). — **Bremen**. Stadtth.: 1. Maurer und Schlosser; 4. Dinorah; 6. Romeo und Julie. — **Breslau**. Stadtth.: 1. Afrikanerin; 2. Regimentstochter; 5. Fidelio; 6. Maurer und Schlosser. Lobe-Th.: 1. Blaubart; 6. Schöne Helena; 7. Pariser Leben. — **Chemnitz**. Stadtth.: 3. Alessandro Stradella; 5. Lohengrin. — **Cöln**. Stadtth.: 1. Zauberflöte; 4. Waffenschmied; 6. Don Juan. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 2. Meistersinger; 4. u. 5. Freischütz; 7. Johann von Paris. — **Elberfeld**. Stadtth.: 2. Zauberflöte; 5. Lucia von Lammermoor. — **Frankfurt a/M.** Stadtth.: 4. Margarethe. — **Hamburg**. Sadtth.: 4. Barbier von Sevilla; 5. Norma; 6. Nachtlager von Granada. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 1. Freischütz; 3. Czaar und Zimmermann; 6. Oberon. — **Kiel**. Stadtth.: 2. Barbier von Sevilla; 6. Hugenotten. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Freischütz. — **Nürnberg**. Stadtth.: 1. Don Juan; 2. u. 4. Blaubart (Offenbach); 5. Favoritin. — **Prag**. Deutsches Landesth.: 3. Zauberflöte, 4. Erwachen des Löwen (Brandl); 6. Prophet. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 1. u. 5. Dom Pasquale; 3. Figaro's Hochzeit. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 1. Meistersinger; 4. Czaar und Zimmermann. — **Wien**. K. k. Hofopernth.: 1. Abu Hassan, 3. Romeo und Julie; 4. Tell; 5. Zauberflöte; 7. Troubadour. Carl-Th.: 2. Cannabas; 3. Prinzessin von Trebisonde; 6. Flotte Bursche. Theater an der Wien: 6. Blaubart; 7. Indigo und vierzig Räuber. Strampfer-Th.: 1., 2., 3., 4., 5., 6. u. 7. Javotte. — **Würzburg**. Stadtth.: 1. Wildschütz; 4. Rigoletto; 6. Norma, 7. Traviata.

## Aufgeführte Novitäten.

Brambach (C. J.), „Velleda" für Männerchor, Soli und Orchester. (Rostock, Socialer Abend des Rostocker Liederkranzes.)

Bruch (M.), „Die Flucht der heiligen Familie". (Gothenburg, 1. Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)

— — „Frithjof". (Zürich, Beneficconcert des Hrn. Attenhofer.)

Erdmannsdörfer (M.), „Prinzessin Ilse". (Leipzig, Concert des Hrn. Rob. Seitz.)

Gernsheim (F.), Claviertrio in Fdur. (Cöln, 2. Kammermusik im Gürzenich.)

Grieg (Edv.), „Foran Sydens Kloster" für Soli, Frauenchor und Orchester. (Christiania, 1. Abonnementconcert der Musikgesellschaft.)

Jungmann (L.), Suite für Flöte, Violine und Viola. (Leipzig, Matinée des Hrn. R. Seitz.)

Klughardt (A.), „Schilflieder" für Clavier, Oboe und Bratsche. (Meiningen, Musikabend der Künstlerklause.)

Raff (J.), Waldsymphonie. (Leipzig, Concert des Hrn. R. Seitz. Zürich, 2. Abonnementconcert der Allgemeinen Musikgesellschaft.)

— — Claviertrio in Ddur. (Leipzig, Matinée des Hrn. R. Seitz.)

Rietz (J.), Festouverture in Esdur. (Leipzig, Concert des Hrn. Rob. Seitz.)
Stör (C.), Tonbilder für Orchester zu Schiller's „Glocke". (Mühlhausen, 2. Ressourceconcert.)
Svendson (J. S.), Concert für Violine und Orchester. (Christiania, 1. Abonnementconcert der Musikgesellschaft.)
— — Streichquintett. (München, Soirée des Weller'schen Quartettvereins.)
Tottmann (A.), „Christnacht" für Chor mit Pianoforte. (Eisenach, Aufführung des Musikvereins.)
Volkmann (R.), Streichquartett in Emoll. (Meiningen, Musikabend der Künstlerklause.)
— — Streichquartett in Gmoll. (Basel, 2. Kammermusik der HH. Bargheer und Genossen.)

## Journalschau.

Echo No. 49. Berichte, Nachrichten und Notizen. — Beilage: Der deutsche Ursprung des Geigenbaues in Italien. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 49. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 50. Besprechung von Caroline Pruckner, Theorie und Praxis der Gesangskunst. — Berichte und Notizen.

### Musikalische Kannegiesserei.

Signale No. 56 (in einem Referat aus Berlin):
„Man mag über die Lieder von Franz denken, wie man will, so wird man doch zugestehen müssen, dass sich kein einziges für den Concertvortrag eignet."

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Rich. Wagner und Gemahlin kamen heute Donnerstag bei bestem Wohlsein in Leipzig an, um daselbst bis zum 15. d. Mts. zu bleiben. Dem Wunsche des Meisters, während dieser Zeit einer für seine Zwecke geeigneten Opernaufführung der Leipziger Bühne beiwohnen zu können, wollte oder konnte man nicht entsprechen; vielmehr hat man in entgegenkommendster Weise für Freitag Gounod's „Faust" angesetzt. — Der Dichtercomponist hat auf seiner Reise, die nach Cöln, wo der Wagner-Verein die festliche Begrüssung übernommen hatte, u. A. auch Bremen, Magdeburg, Dessau traf, natürlich überall die wärmsten Sympathien gefunden. Auch in seiner Geburtsstadt Leipzig hoffen seine Verehrer und Freunde ihm solche ausdrücken zu dürfen.

* Das Bayreuther Unternehmen findet auch jenseits des Oceans in immer weiteren Kreisen Interesse. Wir theilten bereits mit, dass sich in New-York ein Wagner-Verein mit Theodor Thomas an der Spitze constituirt habe. Gegenwärtig ist ein solcher auch in Chicago auf Anregung des Hrn. Florence Ziegfeld in Bildung begriffen.

* Der Berliner Musikerverein geht mit dem Plane um, sich für 300,000 Thlr. ein eigenes Haus zu bauen, in dem die Musikerbörse und ein grosses Local für Concertzwecke Platz finden sollen. Das nöthige Geld gedenkt man durch Verausgabung von Actien à 10 Thlr. aufzubringen.

* Die vom Componisten Hr. W. Westmeyer bereits vor längerer Zeit zur vollen Uebereinstimmung des österr. Kriegsministeriums ausgearbeiteten Reorganisationspläne für die Militairmusik gehen ihrer Verwirklichung entgegen. Auf Grund derselben werden 4—500 junge Leute gegen die Verpflichtung, drei Jahre über die Normalzeit zu dienen, in kostenfreiem dreijährigen Cursus zu Künstlern ausgebildet werden.

* Die Sondershäuser Hofcapelle hat gelegentlich des Concertes im Leipziger Alten Theater, dessen an anderem Orte in diesem Blatte ausführlicher Erwähnung geschieht, gezeigt, dass sie ihres guten Rufes wirklich würdig ist. Sie und ihr jetziger trefflicher Leiter Erdmannsdörfer haben denn auch überall die ungeheucheltste Anerkennung gefunden, und wird ihnen in dieser Beziehung gewiss das ihnen bei einer geselligen Zusammenkunft von dem mitanwesenden Hofcapellmeister Julius Rietz aus Dresden gespendete warme Lob, gepaart mit dem Wunsche, dass die Capelle auch fürderhin in gleich vorzüglicher Weise der Kunst dienen möge, von besonderem Werth sein.

* Einer Correspondenz des „Pesti Naplo" aus St. Petersburg zufolge macht daselbst gegenwärtig eine neue Oper: „Böse Einflüsse" von Jérow viel von sich reden. Dieselbe soll der Wagner'schen Richtung sich anschliessen. Von der einen Seite in den Himmel gehoben, werde sie von den Anti-Wagnerianern als jeder musikalischen Idee baar bezeichnet. Sie sei nach diesen nicht ein Resultat des begeisterten Genies, sie lasse kalt und erscheine, wenngleich mit Talent, doch zu combinirt und schwülstig componirt. Von Seiten des Publicums sei indess dem Werke eine enthusiastische Theilnahme entgegengebracht worden.

* F. v. Holstein's „Haideschacht" ging am 8. d. M. in Braunschweig zum ersten Mal in Scene.

* Die durch den Weggang des Hrn. Jul. de Swert vacant gewordene Stelle in der Berliner k. Hofcapelle ist durch Hrn. W. Müller, Lehrer der dortigen k. Hochschule für Musik, neu besetzt worden.

* Die jetzige ruhmvolle Concerttour des Hrn. H. v. Bülow umfasste die Städte Augsburg (5. Dec.), Würzburg (6.), Frankfurt a. M. (7.), Cöln (9.), Coblenz (10.), Mainz (11.), Mannheim (12.), Darmstadt (13.), Carlsruhe (14.), Heidelberg (16.), Strassburg (17.), Freiburg i. B. (18.), Basel (20.) und Bern (21.). — Am 6. Februar wird der grosse Künstler im Leipziger Gewandhausconcert ein Concert von H. v. Bronsart und Variationen von Brahms spielen.

**Gestorben.** In Paris verschied vor Kurzem der ehemalige Conservatoriumsprofessor Ch. Duvernoy. — Gotha verlor am 25. Nov. den tüchtigen Musikdirector Sandhausen. — In Gent verschied am 21. Nov. der Componist E. Steinkühler.

**Briefkasten.** *B. R.* in *W.* Ohne Einsicht in das betr. Manuscript gehabt zu haben, bestimmte Antwort nicht möglich. — *B. F.* in *D.* Wir sind dem Entschluss Ihrer Pianistin gegenüber ohne allen Einfluss. Die von Ihnen angeführten Gründe zu dieser Entsagung sind übrigens nicht die wahren; vielmehr dürfen dieselben in der litterarischen Beschäftigung des Gemahls dieser Dame zu suchen sein. — *H. W.* in *G.* Ihre Mittheilungen liefen erst ein, als das bez. Programm, dem man sie hätte anfügen können, längst abgedruckt war. — *K.* in *Qu.* So recht! Abdruck in n. No. — *O. B.* in *W.* Wenn ihre „Musikalischen Portraits und Genrebilder" auch nicht so laxer Natur sind, wie die, welche uns früher einmal durch die Hände gingen, so müssen wir sie, da immerhin noch genug Laienthum aus ihnen herausguckt, doch ebenfalls bei Seite legen. — *C. K. E.* Die letzte Redaction des Akad. W.-V. konnte den Postexemplaren nicht überall beigelegt werden. Weitere Antwort finden Sie an anderer Stelle d. No.

# Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 20. December 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

# Musikalisches Wochenblatt.

## Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 52.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.



## An die geehrten Abonnenten.

*Das „Musikalische Wochenblatt" eröffnet am 3. Januar 1873 seinen vierten Jahrgang. Tendenz, stoffliche Reichhaltigkeit, Abonnementsbedingungen etc. bleiben dieselben; nur in der äusseren Ausstattung des Blattes wird durch Vergrösserung des Formates eine kleine Veränderung eintreten. Ebenso ist wiederum mit der Pränumeration des vollständigen Jahrganges das Anrecht auf einen später erscheinenden*

*Humoristisch-satirischen Kalender für Musiker und Musikfreunde*

*verbunden; derselbe wird die Jahreszahl 1874 tragen.*

*Wegen der immer noch restirenden Abonnementsprämien zu Jahrgang II und III muss der Unterzeichnete recht sehr um Nachsicht bitten. Er hofft jedoch zuversichtlich, die gerechte Ungeduld der werthen Jahresabonnenten in der nächsten Zeit befriedigen zu können. — Das Register zum laufenden Jahrgang soll, wenn irgend möglich, noch in diesem Monat zur Auslieferung gelangen.*

*Bestellungen auf den neuen Jahrgang des „Musikalischen Wochenblattes" wolle man zur Umgehung von Stockungen in der Zusendung gefälligst recht bald ausführen.*

*E. W. FRITZSCH.*

### Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's,

analysirt von **Dr. F. Stade.**

(Fortsetzung und Schluss.)

Wir haben nun zunächst wieder die ideale Bedeutung des sogenannten Durchführungstheiles und im Anschluss daran der Wiederkehr des Hauptheiles ins Auge zu fassen. Der erstere vermittelt, musikalisch betrachtet, vom Abschluss des (in der Tonart des Seitensatzes cadenzirenden) ersten Theiles ausgehend, die Rückkehr des Hauptsatzes und charakterisirt sich dadurch, dass das Hauptthema — wir sagen nicht: zerlegt wird, sondern dass es innerhalb der neuen Sphäre aus seinen einzelnen Elementen allmählich neuconstruirt, neugeboren wird und eine innigere Durchdringung mit dem Seitenthema eingeht. Dass das Seitenthema selbst nicht in so umfassender Weise zur Verwendung kommt, wie das Hauptthema, hat seinen Grund eben darin, dass das durch den Seitensatz bezeichnete Entwickelungsstadium den Ausgangspunct für die Durchführung bildet, dass es sich darum handelt, dass das Hauptthema in das Seitenthema hineingeboren wird. — Wir sagten nun, dass im Seitenthema die Persönlichkeit ihr Abbild verselbständige, dass aber in diesem Abbild das Sinnlichkeitsmoment noch überwiege, dass das Abbild noch in einem natürlichen, das bewusste, freie Gegenübertreten

ausschliessenden Abhängigkeitsverhältnisse zum Urbilde stehe. In der Durchführung würden wir nunmehr einen Process der Vergeistigung des Abbildes in einer dem Urbild conformen Weise zu erkennen haben, eine Vergeistigung des Abbildes innerhalb der Sphäre der Sinnlichkeit. Der Mensch, auf dem bisherigen Standpuncte des eigensten Wesens der Gottheit nur mittelbar, weil unbewusst theilhaftig, nimmt jetzt dasselbe unmittelbar und mit Bewusstsein in sich auf. Offenbarte sie sich ihm bisher unter der Maske der Natur, an welche sie nothwendig gebunden, in welcher sie aufgehend erschien, so enthüllt sie jetzt seinem — kraft eines Actes der Gottheit — geöffneten Auge ihr reinstes Wesen, als reiner, innerhalb seiner Einheit mit der Natur in sich selbst ruhender Geist. War nun aber der Uebergang aus dem Kindheits- in das Jünglingsalter ein ohne Mitthätigkeit des Menschen unmittelbar von Gott gewirkter müheloser Process, so vollzieht sich die letztbezeichnete Entwickelung, welche ein schon ausgebildeteres (wenn auch nicht freies) Selbstbewusstsein zur Voraussetzung hat, in der Form eines dialektischen Processes. Nur allmählich vermag der Gottesgedanke in seiner reinen, ursprünglichen Gestalt, in welcher er für das bisherige (dem Naturstandpuncte entsprechende) Bewusstsein des Menschen den unbewussten Hintergrund bildete, in voller Gegenständlichkeit sich herauszuringen: — erst mit der Wiederkehr des Hauptthemas leuchtet er hell auf. In demselben Grade nun, wie sich in dem Menschen der reine Gottesgedanke verwirklicht, objectivirt, aus dem Untergrunde seines Bewusstseins auftaucht, nähert er sich selbst dem Standpuncte der individuellen Freiheit, welche durch die Ebenbildlichkeit mit Gott bedingt ist, und die zugleich mit der letzteren zum völligen Durchbruch kommt. Dem entsprechend hat das Hauptthema bei seiner Wiederkehr einen ganz anderen Sinn als bei seinem Auftreten zu Anfang. Dort war der Mensch das unmittelbare, das individuelle Bewusstsein noch ganz im Allgefühl verschwimmend zeigende Abbild Gottes; die jetzt gewonnene Ebenbildlichkeit dagegen hat die freie, auf dialektischem Wege erlangte Verselbständigung des Menschen zur Voraussetzung. Dieser objectivirte Dualismus ist bei der Wiederkehr des Hauptthemas noch besonders dadurch kenntlich, dass die dasselbe constituirenden Motive von den beiden Instrumentalgruppen in successiver Sonderung intonirt erscheinen. Während wir nun im wiederkehrenden Hauptthema die Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott, sowie seine darauf basirte Freiheit unwillkürlich bethätigt sehen, so erfasst er dieses Freiheitsverhältniss in dem jetzt durch einen eigenen schöpferischen Act ausgeschiedenen, schärfer dialogischgegliederten Seitensatz mit seinem individuellen Bewusstsein. Wie aber die Tonalität des Seitensatzes jetzt mit der des Hauptsatzes identisch ist, so gründet sich auch das Bewusstsein der Freiheit des Menschen auf die Voraussetzung seiner Einheit mit Gott, auf die Voraussetzung, dass er nicht einen schlechthin unabhängigen, ebenbürtigen Factor neben Gott repräsentirt, sondern dass sein Bewusstsein in Gott als dem es umschliessenden Lebensgrunde wurzelt. *) —

Wir hatten gesagt, dass in dem Verhältnisse des Mannes zum Weibe sich das Verhältniss Gottes zur Welt spiegele, und dass dem Seitenthema im symphonischen Satz das Auseinandertreten der geschlechtlichen Unterschiede im Jugendalter entspreche (wobei nur zu beachten ist, dass, während die durch die Wendung zum Seitensatz bezeichnete Entwickelungsphase im Verhältnisse Gottes zur Welt ein bewusster Willensact Gottes ist, bei der geschlechtlichen Entwickelung der Mann, als b e d i n g t e s, sinnliches Abbild der Gottheit sich ebenso passiv und unbewusst verhält wie das Weib). In dem Durchführungstheile würden wir nunmehr ebenso das bewusste Innewerden des geschlechtlichen Dualismus wie das Streben nach Vereinigung zu erkennen haben. Das Auf- und Abwogen, das Widerspiel dieser beiden Empfindungen, das aufdämmernde Bewusstsein der individuellen Selbständigkeit und zugleich die der Ahnung, dass doch wieder nur durch beiderseitige Ergänzung diese individuelle Selbständigkeit völlig zu erlangen sei, entspringende, die Individuen zu einander ziehende „zwingende Noth" verleiht der erwachenden Liebe jenes so räthselvoll gemischte Wesen. Aus der selbstlosen innigen Vereinigung mit dem geliebten Wesen aber nimmt das Individuum seine Individualität bereichert zurück und gelangt erst zum Vollgenuss seines freien Selbstbewusstseins, sowie es in den Zügen der geliebten Person sein eigenes Bild voll vergegenständlicht, verwirklicht wiedererkennt. —

Wir sahen ferner in der Einheit von Kopf und Herz ein Abbild der Welt. Bei consequenter Ausbildung dieser Analogie — bei welcher wir zunächst absehen von unserem Abhängigkeitsverhältniss gegenüber dem Wesen der Welt — müssen wir in uns ein Doppelbewusstsein annehmen, dessen Wesen sich uns in voller Anschaulichkeit darstellt, wenn wir wiederum den Geschlechtsdualismus in Parallele ziehen. Das eine Bewusstsein ist dasjenige, welches diesen Namen im eigentlichsten Sinne trägt, als Centralpunct der rein g e i s t i g e n schöpferischen Thätigkeit, und in welchem sich die Persönlichkeit als solche, als apriorische Bedingung einer objectiven Sinnenwelt erfasst. Das andere, s e e l i s c h e Bewusstsein ist man nun leicht geneigt, gar nicht als Bewusstsein anzuerkennen, da es sich jenem ersten Bewusstsein nicht als ein schlechthin Ebenbürtiges, gleichsam gegenständlich Fassbares darstellt, vielmehr als das Abbild jenes ersten Bewusstseins eben vorwiegend in Sinnlichkeit eingehüllt, in Sinnlichkeit verborgen ist. Nichtsdestoweniger kommt ihm nicht minder eine objective, selbständig-wesenhafte Bedeutung zu, als

*) Wir haben somit in dem tonalen Verhältniss des Seitensatzes zum Hauptsatze im zweiten Theile eine anschauliche Bestätigung des neulich (in No. 43 d. Blts.) von Hrn. Porges angeführten Ausspruches Fichte's: dass wir nur „durch das Aufgeben der Freiheit durch Freiheit" in den Besitz des göttlichen Lebens zu gelangen vermögen.

dem Weibe gegenüber dem Manne. Auch der Natur des Weibes entspricht das Vorwiegen der Sinnlichkeit, der Empfindung, des rein seelischen Lebens, gegenüber dem abstracteren, rein geistigeren Wesen des Mannes.*) Von dem näheren Nachweise der Entwickelung des Verhältnisses von Kopf und Herz, oder wie wir wohl besser, verständlicher sagen: von Geist und Seele, müssen wir nun hier absehen, da derselbe ein specielleres Eingehen auf das Gebiet der Psychologie und Physiologie erfordern würde, als es an diesem Orte gestattet sein kann. Es genüge hier der Hinweis darauf, dass, wie bereits erwähnt wurde, in der Kindheit beide Factoren der Persönlichkeit eine unmittelbare Einheit bilden, dass weiter in einer bestimmten Lebensperiode eine Scheidung derselben stattfindet (ohne dass dieselbe in das geistige Bewusstsein tritt), welche jedoch noch nicht eine völlige Verselbständigung der beiden Seiten zur Folge hat, dass eine solche erst, nach vorgängiger Synthesis der beiden Systeme, in dem reifen Mannesalter sich vollzieht. —

In der „naiven" Symphonie sehen wir nun den Process normal verlaufen. Das dualistische Princip, welches als die Bedingung der Entwickelung des Menschen zur Freiheit in der formellen Gestaltung des Durchführungstheiles in den Vordergrund tretend erscheint, zeigt sich doch soweit untergeordnet, dass ein principieller Zwiespalt zwischen den beiden Subjecten ausgeschlossen bleibt; die neue Synthesis (von der Wiederkehr des Hauptthemas an) ist denn auch der volle Ausdruck, die volle Verwirklichung der Einheit. In der „sentimentalen" Symphonie dagegen kommt an dem durch die Durchführung bezeichneten Wendepuncte die Empfindung des Zwiespaltes nur um so entschiedener zum Durchbruch; die Entwickelung, an und für sich schon an dieser Stelle das Princip des Dualismus einseitig zur Geltung bringend, erhält jetzt vorwiegend den Charakter eines krampfhaften Ringens; die neugewonnene Einheit aber ist nur eine Einheit im abstracten Bewusstsein, ohne entsprechenden Ausdruck in der Wirklichkeit, deren Entfremdung vom Ideal vielmehr gerade jetzt in ihrer ganzen Bedeutung empfunden wird; gerade auf dem Puncte, wo das nicht mehr vollwirklich des göttlichen Wesens theilhaftige empirische Subject sich in der Idee dem göttlichen Bewusstsein zugerungen, sich in den Besitz desselben gesetzt hat, enthüllt sich auch der Zwiespalt mit der Wirklichkeit und in entsprechender Weise der Zwiespalt im eigenen Wesen in seiner furchtbarsten Gestalt. —

Wir haben nun den Verlauf der musikalischen Entwickelung weiter zu verfolgen. Die Durchführung nimmt zunächst die einleitenden Takte der Symphonie wieder auf*), in welchen ein dumpfes Weben in der Innerlichkeit zum Ausdruck kam. Mit der Wendung nach dem Sextaccord *fis-a-d*, welcher als Dominantharmonie des sieben Takte später auftretenden G moll zu fassen ist und die Intonation des Hauptthemas durch das Fagott sowie weiterhin durch die anderen Holzbläser vorbereitet, wird die beängstigende Wirkung dieses dumpfen Webens gemildert wie durch den hereinbrechenden Strahl theilnahmvoller Empfindung, die dann selbst in der Intonation des Hauptthemas zu Worte kommt. Wir sehen also nun die Bläsergruppe selbständig das Hauptthema ergreifen, und zwar zunächst nur die erste Hälfte desselben, welche wir als Ausdruck der Trauer charakterisirten, die hier im Lichte sanfter Klage erscheint. Der Verlauf der Durchführung stellt sich nämlich als ein Fortgang von passivem (sei es klagendem oder in heftigen Schmerz ausbrechendem) Verhalten zu kraftvoller Energie dar. Der Klagegesang der Bläser mündet in den angedeuteten Gegensatz, in einen ungestümen Ausbruch des Schmerzes (volles Orchester, *ff*), dessen motivischer Stoff sich auf die Schlusstakte des Seitensatzes (Alterniren des Motivs c zurückführt. Als Ergebniss dieser Gegensatzgestaltung schliesst sich das Motiv

d.



an, aber in resignirter Haltung, mit der charakteristischen Bindung der ersten zwei Sechszehntel (statt des durchgängigen *staccato*). Auch die $^3/_{16}$-Accorde (T. 196, *à tempo*) stehen organisch nicht beziehungslos da; sie weisen wenigstens indirect auf die Accorde Takt 21 ff. zurück. (Wir sehen also Beethoven hier blos einen bestimmten Dauerwerth motivisch verwerthen.) Die ganze thematische Gruppe von Takt 180 an wiederholt sich nun Takt 198, abgesehen von der später erfolgenden Modulation nach C moll mit dem Unterschied, dass die Violinen und Violen an Stelle der Holzbläser die thematische Initiative ergreifen, welche letzteren blos antworten. Diese Uebertragung des Themas an die Streichinstrumente (die Träger der activen Seite der Persönlichkeit) weist darauf hin, dass allmählich

*) Durch den Umstand, dass das seelische Bewusstsein sich der Anschauung des geistigen Bewusstseins entzieht, dürfen wir uns nicht zu der Verwechselung desselben mit dem Wesen der Welt verleiten lassen, welches allerdings ebenfalls jenseits unseres individuellen Bewusstseins liegt — wennschon es in uns selbst gegeben ist —, aber als unsinnliche Ureinheit der beiden Lebensprincipe, von welchem wir uns selbst wiederum nur in der Einheit unseres Doppelbewusstseins abhängig fühlen.

*) Die Wendung von *b* nach *a* (Dominante von D moll; T. 159—160) macht wiederum den Eindruck eines unvermittelten Wechsels zweier (wenn auch einander correlater) Stimmungswelten. Der Verfasser hat hier immer die Empfindung, als ob an Stelle der bisher herrschenden dämmernden Nacht mit einem Male fahler Tagesschein hereinbräche. Dass übrigens Beethoven selbst dieses *b* — *a* im Ausdruck wesentlich von einander geschieden wissen wollte, geht aus der ausdrücklichen Vortragsbezeichnung *p-pp* hervor. — Das typisch-schroffe Nebeneinanderstellen verschiedener Tonalitäten (sowie in innerem Zusammenhange damit die typische Scheidung der beiden Instrumentalgruppen) ist überhaupt für Beethoven, namentlich den Beethoven der dritten Periode, charakteristisch.

aus dem passiven Verhalten herausgetreten wird und wir uns der eigentlichen Action nähern. Zu dieser wird dann Takt 216 geschritten, wo die Streichinstrumente die $^3/_{16}$-Accorde der Bläser *crescendo* wiederholen und Clarinette und Fagott in die zwei Takte später systematisch eingeführte Sechszehntel-Bewegung überleiten. *)

Der Widerstand bricht nun ebenso in den Bläsern wie in den Streichinstrumenten mit aller Wucht und allem Nachdruck hindurch. Er erscheint verkörpert in der zweiten Hälfte des ersten Themas (die drei letzten Sechszehntel wieder in kräftigem *staccato*), zu der sich ein energisches Gegenmotiv gesellt:




Charakteristisch ist die stete Rückkehr des Motivs f nach *g*, die Begrenzung des Gegenmotivs auf nur wenige Intervalle und sein nur schrittweises allmähliches Aufsteigen. Es ergibt sich hier ganz von selbst die Vorstellung eines zäh und hartnäckig seine Stellung behauptenden, seine Kräfte nachdrücklichst zusammenfassenden Kämpfers. Die das Tongebiet in weitspannigen Intervallen durchmessenden Synkopen der ersten Violinen und Flöten, weiterhin auch der Bässe und Fagotte geben dem Ganzen einen erhabenen Hintergrund. Mit der Wendung nach G moll steigert sich der Kampf, indem Motiv e jetzt in der Terz verdoppelt erscheint und Hörner und Trompeten hinzutreten. In B dur nimmt der Kampfesmuth einen hoffnungsfreudigen Charakter an; aber auf diesem Höhepunct erfolgt auch alsbald ein Rückschlag. Mit der Andeutung der D moll-Tonalität Takt 240 (G moll als Unterdominantdreiklang von D moll), als der Tonalität der Grundstimmung, mischt sich in die frische Kampfeslust wieder ein krampfhaft-titanischer Zug, für welchen die Erweiterung der Intervalle in Motiv f, sowie der Eintritt des Sextolentremolos charakteristisch ist. Die gewaltsame Kraftanspannung erlahmt jedoch; die in dem letzten Notenbeispiele angeführte thematische Gruppirung (in der Umkehrung, Flöte und Fagott mit den ersten drei Noten des Motivs e in umgekehrter Bewegung, T. 253) erscheint im Ausdruck nur noch wie ein Schatten gegen ihr erstes Auftreten. — Es ist hierbei darauf aufmerksam zu machen, dass man das aus den ersten drei Noten des Motivs e gebildete Zweigmotiv nicht mit Motiv d verwechsele; allerdings ist e aus d abgeleitet, dessenungeachtet beansprucht es im Hinblick darauf, dass es bei seinem ersten Auftreten ausdrücklich diesem letzteren Motiv gewichtvoll gegenübergestellt erschien, von da an eine selbständige, typische Bedeutung. — Motiv d nimmt allmählich wieder seinen weicheren Charakter an (Bindung der ersten zwei Sechszehntel) und wird als motivischer Grundstoff einer kleinen lyrischen Episode (A moll, T. 259) verwendet, in der sich matte Klage ausspricht, die sich dann wieder intensiv steigert und die Wiederkehr des Kampfes-Motivs (e) in seinen ersten vier Noten in den Holzbläsern (T. 267) vermittelt. (Dieser Stelle von T. 259—270 sind die Takte 287—300 parallel.) Der Anlauf der Holzbläser erweist sich jedoch nur als ein schwaches Nachspiel des letzten grossen Kampfes, er geht matt und ohnmächtig aus; nach einer flüchtigen Wiederkehr des Motivs d (in seiner dem Kampfes-Motiv correlaten Gestalt: *staccato*; s. letztes Beispiel) im Sinne der Resignation verhallt das Kampfes-Motiv gänzlich; es verschwindet wie fernes Wetterleuchten. Für einen Moment tritt Ruhe ein; das lyrische Element, dargestellt durch das Sehnsuchts-Motiv (a) erst in den Holzbläsern, dann in den Bässen und in der Oboe, zuletzt in den Violinen, tritt zeitweilig in den Vordergrund, aber nicht ohne dass der dramatische Ernst der Situation wie eine bedeutungsvolle Mahnung hereinragt (vereinzelte Accente der Trompeten und Pauke). Wir werden bald inne, dass es sich in dieser Episode nur um eine vorübergehende Pause handelte, auf welche ein um so gewaltigeres Aufeinanderstossen der Gegensätze folgen muss. An Stelle des Sehnsuchts-Motivs (a) tritt (T. 287) Motiv d in Begleitung des den Wiederbeginn der Krisis in Aussicht stellenden Kampfes-Motivs in seinen ersten drei Noten (Violen und Violinen, bei letzteren in umgekehrter Bewegung) und des Motivs f (Violoncelle); die Accente der Trompeten und Pauke häufen sich, es regt sich immer mehr im Orchester; in der Umwandelung des Septimenaccordes *c-e-g-b* in den verminderten *cis-e-g-b (crescendo)* erkennen wir bereits den Vorboten der nahenden Katastrophe; in wildem Ansturm bricht endlich das Kampfes-Motiv nackt hervor. War

*) Die eigenthümliche Harmoniegestaltung




halten wir als durch den bedeutsamen dramatischen Wendepunct bedingt für vollkommen gerechtfertigt. Es spricht sich in ihr etwas Krampfhaftes, Convulsivisches aus. Abgesehen davon lässt sich aber auch ihre innere Folgerichtigkeit darthun. Die Streichinstrumente machen einfach die letzte Aeusserung der Holzbläser, welcher der schmerzlich-ausdrucksvolle Accord *g-f-as-c* wesentlich war, zu der ihrigen, während die Holzbläser, wie in ihnen die Sechszehntelbewegung zuerst auftaucht, so auch den energischeren einfachen tonischen Harmonien von C moll, mit denen gleich darauf operirt wird, sich bedienen. Es ist hierbei auch das nicht ohne Bedeutung, dass, während die Streichinstrumente im zweiten Takt von den Bläsern noch die weiche Septimenharmonie *g-h-d-f* herübergenommen haben, die Bläser auf den reinen Dominantdreiklang *g-h-d* (das *g* noch dazu in der Oboe recht hervortretend) sich stützen. Während also die Streichinstrumente noch rückwärts schauen, nehmen die Bläser das Folgende schon vorweg. Es schieben sich also gewissermaassen zwei Sphären in einander.

schon das Auftreten des Hauptthemas zu Anfang der Symphonie von imponirender Grossartigkeit, so überragt seine Wiedereinführung an dieser Stelle jenes erste Erscheinen um soviel an gewaltiger Wirkung, als eine über ihre Elemente und Motive zu erschöpfend klarem Bewusstsein gelangte Empfindung vor einer unmittelbaren unbewussten Empfindung an Intensität und Energie voraus hat. Wir können uns diesem erhabensten Momente in der gesammten reinen Instrumentalmusik gegenüber umsomehr der Verpflichtung zu weiteren Bemerkungen für enthoben halten, als derselbe keines besonderen Commentars bedarf. —

Die Synthesis des Charakters des Hauptsatzes mit dem Seitensatze macht sich in dem letzteren in folgenden Merkmalen geltend. Während im Seitensatz im ersten Theil der vorwiegend passiven Eigenschaft desselben entsprechend in der Holzbläsergruppe die weiche Klangfarbe der Clarinette (bez. Flöte) überwog, erhält er an dieser Stelle sein bestimmtes Colorit mehr durch die Oboe, deren gepresster, scharfer Ton zu den Saiteninstrumenten in näherer Verwandtschaft steht, als die anderen genannten Blasinstrumente. (Man vergleiche die Takte 74—87 mit T. 399—354; 104—105 mit 371—372; 120—129 mit 387—398.) Die Synthesis ist ferner erkennbar in der Betheiligung der Bläser an der absteigenden Sechszehntelbewegung nach der Es dur-Episode (T. 381), sowie an den Zweiunddreissigstelgängen (T. 402 ff.), ferner in dem Alterniren der beiden Instrumentalgruppen bei der Wiederholung des klagenden Ausrufs (Motiv b, T. 363 ff.) anstatt des Vorwiegens der Bläser an der entsprechenden Stelle im ersten Theile. Charakteristisch ist ferner der Unterschied im Farbenwechsel bei den Stellen Takt 102—113 und 369—380. Während dort das Motiv c bei seiner Wiederholung T. 107 in abgeschwächter Gestalt (Es moll-Dreiklang) auftrat und sich das Subject dann momentan der süssschmerzlichen Anschauung des Ideals hingab, verschärft sich hier der heftige Ausdruck des Motivs nur noch mehr zu finsterem Trotze und zeigt sich die Kluft zwischen den beiden Subjecten nur noch erweitert: an Stelle der Oboen und Hörner (vier Takte vorher) treten Flöte und Clarinette (dann auch Fagotte), deren an sich schon weiche Klangfarbe in diesem Zusammenhange, in dieser Beleuchtung uns hohl und schemenhaft anmuthet.

Mit dem Abschluss des Seitensatzes ist auch der eigentliche Process zu Ende; was noch folgt (die sogenannte Coda), hat nicht die Bedeutung einer einem bestimmten Ziele zustrebenden Entwickelung, einer dramatischen Dialektik, sondern ist blos das zusammengefasste Ergebniss des bisherigen Verlaufes für das Gesammtbewusstsein und daher wesentlich lyrischen Charakters. Die beiden Instrumentalgruppen erscheinen in Folge dessen auch solidarisch, in Einem Sinne zusammenwirkend. Zunächst wird das Hauptthema wiederaufgenommen, und zwar tritt es in demselben orchestralen Gewande und in der lyrischen Färbung auf, in welcher es uns zu Anfang der Durchführung begegnete; nur erscheint es hier vollständiger: bis zum dritten Takte, mit der weichen Bindung vom ersten zum zweiten Sechszehntel, während an Stelle des energischen vierten Taktes eine ausdrucksvoll klagende Phrase tritt; die Bläser gehen theils direct mit der ersten Violine, theils beantworten sie deren Gesang imitatorisch. Die ganze Stelle von Takt 427—452 ist von wunderbar plastisch-mimischem Ausdruck und gemahnt wie ein leidenschaftlich händeringendes Flehen, trostloses Sich-ergehen, Sie mündet in den klagenden Ausruf Motiv b, in den aber jetzt die ganze Vollgewalt der Verzweiflung sich ergiesst. Analog seiner Weiterbildung im Seitensatze wird er auch hier mehrmals wiederholt, bis er in den Rhythmus des Motivs c übergeht, der aber nicht kurz abbricht, um einem Gegensatze Platz zu machen, sondern jetzt, wo es sich nur noch darum handelt, die lyrische Stimmung in jedem ihrer Momente ungehemmt ausströmen zu lassen, mit rückhaltlosem Ungestüm auf Grund einer den Ueberschwang der Verzweiflung sprechend versinnlichenden harmonischen Progression sich ergeht. Inmitten des schmerzlichen Ringens wendet sich noch einmal, wie zum Abschied, der Blick dem Ideale zu; wie eine Vision taucht das Bild der erfüllten Liebessehnsucht aus dem Chaos der Verzweiflung auf. — Die D dur-Episode, auf welche wir hiermit hinweisen, ist parallel mit der visionären Episode im Seitensatz des ersten Theiles (H dur), mit der sie auch Das gemein hat, dass sie aus dem gleichen Zusammenhange (es gehen die Motive b und c voraus) herauswächst; nur ist das Bild hier in die Sphäre der Haupttonalität hineingezeichnet und sind seine thematischen Grundrisse dem Hauptthema entnommen. Dem mild verklärten männlichen Motiv des Hornes tritt in den Holzbläsern Motiv d mit der charakteristischen weichen Bindung vom ersten zum zweiten Sechszehntel in zart sehnsüchtigem Ausdrucke gegenüber. Die gedämpften Accente der Trompeten und Pauke halten dabei die Erinnerung an die Realität wach. — Die Vision verschwindet wieder, und dem Subjecte bleibt nur das auf dem düsteren Untergrunde der Wirklichkeit in fahlen Farben sich malende Nachbild (das Hornmotiv in Moll vom Streichquartett aufgenommen). Wie im Seitensatz des ersten Theiles das Verschwinden der Vision von einer kraftlos nach der Tiefe zu sich verlierenden Bewegung begleitet war, so gesellt sich jetzt zu dem Motiv des Streichquartettes das Kampf-Motiv, aber geknickt, schattenhaft und verloren umherirrend (an die einzelnen Holzbläser vertheilt), jeden Widerstand aufgebend; nur einmal erhebt sich das Orchester krampfhaft (*ff*), jedoch sogleich wieder in Ohnmacht zurücksinkend, dann aber desto heftiger in erneute Verzweiflungsklage ausbrechend, welche immer das letzte Resultat aller Reflexionen bleibt. Bei der schmerzvoll einschneidenden Scala der Violinen (als Gegenbewegung zu Motiv b der Holzbläser) ist es, als ob das Subject in seiner Qual mit Tasso dem Geschicke zuriefe:

„Ziehe, zieh am Pfeile nur,
Dass ich den Widerhaken grimmig fühle,
Der mich zerfleischt!" —

Nach Analogie der betreffenden Stelle im Seitensatze wird das Motiv wiederholt, bleibt aber innerhalb der Dmoll-Tonalität und macht endlich dem in den Holzbläsern mit dem Ausdruck der Resignation auftretenden und von den wie matt zusammensinkenden $^3/_{16}$-Accorden gefolgten Motiv d Platz, welches dann auch von dem Streichquartett ergriffen wird, während die Bläser mit einem schwach verhallenden Fragment des Kampfes-Motivs (den ersten drei Sechszehnteln desselben in umgekehrter Bewegung; vgl. Takt 253) secundiren. Der nun folgende Gesang der Bläser (gleichsam eine Coda zur Coda), eine wahrhafte Weltelegie, leitet sich, wenn auch nicht direct, so doch wenigstens seinem rhythmischen Gehalte nach aus der ersten Hälfte des Hauptthemas ab (je zwei Noten durch Pausen getrennt; vrgl. die Coda, T. 439 ff.) und geht immer lyrisch *sostenuto* aus (drei Viertel), während in dem Tremolo des Streichquartettes Motiv b (bisher stets von der Dominante *a* ausgehend, weil immer in Beziehung zu einem vorangegangenen Entwickelungsmoment stehend; jetzt, beim Gesammtabschluss, in die Tonica verlegt) latent nachwirkt. — Wie aber auch das Subject den Kelch des Leidens bis zur Neige geleert hat, so ist ihm doch sein Selbstbewusstsein unverloren geblieben, welches sich vielmehr der in ihrer ganzen Wucht und Schwere empfundenen Lebenstragik gegenüber in seinem dem Geschick trotzenden unzerstörbaren Wesen nur um so entschiedener erfasst. — Das Hauptthema richtet sich am in seiner ganzen Erhabenheit auf; in den energischen Schlusstakten erhalten wir die unentreissbare Bürgschaft, dass die zur Zeit noch unverwirklichte, schöpferische Gottesidee über die abgefallene Welt endlich doch den Sieg davontragen und als die einzig ewige Macht alle Katastrophen überdauern wird.

*Si fractus illabatur orbis,*
*Impavidum ferient ruinae.*
(Wenn krachend selbst einstürzt der Weltkreis,
Treffen die Trümmer den Unverzagten.)

## Kritik.

**Carl Reinecke.** Drei Clavierstücke, Op. 113. 1) Toccata 20 Sgr. 2) Walzer 15 Sgr. 3) Gondoliera 15 Sgr. Leipzig, Rob. Seitz.

Der sehr fruchtbare und feinsinnige Componist bietet uns in den vorliegenden drei Clavierstücken höchst anregende Compositionen, die sowohl innere Gediegenheit als durch ihre Feinheit geradezu meisterhafte Factur und Formvollendung in sich vereinigen. No. 1 Toccata erinnert durch die bis zu Ende durchgeführte rhythmische und figurale Gleichmässigkeit äusserlich etwas an Schumann'sche Stilweise in vielen seiner Clavierstücke; ebenso wie diesem Meister ist es auch Reinecke gelungen, durch die Mannichfaltigkeit des harmonischen und dynamischen Elementes, sowie durch die sinnige Abwechselung leidenschaftlicher und zartbewegter Stimmung dieses rhythmische Ebenmaass nicht nur vor Monotonie zu bewahren, sondern im Gegentheil ihm, dem Wesen einer Toccata entsprechend, charakteristische Bedeutung zu geben und gerade dadurch die Spannung und das Interesse zu vermehren. Nr. 2 Walzer und No. 3 Gondoliera neigen vermöge ihres duftig-zarten Charakters und derart harmonisch piquant, dabei stets wohlklingend combinirten Figurenwesens (wie namentlich in der Gondoliera) mehr nach der Chopin'schen Muse hin, womit auch hier nur eine Aehnlichkeit des Stils ganz im Allgemeinen bezeichnet werden soll. Auf der ersten Seite des Walzers (Es dur) ist der Halbschluss in D moll und die sofort erfolgende äusserst geschickte und sinnige Rückkehr nach Es dur bemerkenswerth, wie überhaupt diese drei Stücke an eigenthümlichen, doch stets natürlich und geschmackvoll vermittelten modulatorischen Wendungen nicht arm sind. — Die Satzweise ist in sämmtlichen Stücken im besten Sinne des Wortes claviermässig, und selbst Spieler ohne hervorragende Technik werden dieselben nach näherer Bekanntwerdung nicht so schwierig finden, als sie bei erstem Einblick erscheinen. Somit seien sie denn allen Clavierspielern auf das Beste empfohlen.

**Oo.**

## Tagesgeschichte.

### Berichte.

**Leipzig.** Unser heutiger Euterpe-Bericht hat sich mit dem 4. und 5. Concert dieses Institutes zu befassen. Beethoven's „Coriolan"-Ouverture, ein „Symphonisches Stück" für Orchester von H. v. Herzogenberg und Dietrich's Dmoll-Symphonie waren die Grundpfeiler des einen Concertes, Cherubini's „Abenceragen"-Ouverture, das von Liszt orchestrirte Andante cantabile aus Op. 97 von Beethoven und des Letzteren Cmoll-Symphonie die anderen. Am ersteren Abend debutirte eine Sängerin, am letzteren ein Pianist. In H. v. Herzogenberg tritt uns ein Talent von unzweifelhaft grosser tonschöpferischer Bedeutung entgegen. Das von ihm persönlich vorgeführte Novum ist zwar in seiner äusseren Gestaltung etwas über das übliche Maass hinausgeschossen, auch als erster Satz einer Symphonie dürfte es einige Kürzungen wohl vertragen, fesselt aber durch seltene Frische der Empfindung wie Erfindung und eine Beherrschung der Orchesterfarben, wie sie nicht blos durch Uebung zu erlernen ist. Dietrich's Symphonie ist trotz ihrer Jugend bereits in den meisten musikalischen Kreisen als anmuthendes Werk bekannt, das allerdings oft nahe die Gefahr, mit seinen volksthümlichen Themen trivial zu werden, streift. Hiervon leidet jedoch wenigstens ein Satz, der langsame zweite, Ausnahme. Ein meisterliches, Liszt's würdiges Arrangement ist dessen Orchesterbearbeitung des oben angeführten Triosatzes von Beethoven. Dieselbe dient bekanntlich der Beethoven-Cantate Liszt's als Einleitung. Man weiss bei

diesem Arrangement wirklich nicht, ob man es nicht gar dem Original gleichstellen soll. Von der Ausführung dieser Werke durch das Orchester können wir mit Umgehung der Beethoven'schen Ouverture, die wir versäumten, nur Günstiges berichten. Der Orchesterkörper hat sich jetzt ganz tüchtig zusammengelebt, der Stab des befeuernden Dirigenten Volkland findet aufmerksame Beachtung. In der C moll-Symphonie hätte das Tempo hie und da etwas zurückhaltender sein können, um gewisse Stellen zu wuchtvollerer Darstellung gelangen zu lassen. — Die oben berührte Sängerin war ein Mitglied des hiesigen Stadttheaters, Frl. Link. Ihr Gesang war noch zu naturalistisch, um nicht mehr zu sagen. Sie sang ihre Arie und ihre Lieder jedoch mit Beifall. Ganz ungemeines Vergnügen hat uns die Bekanntschaft mit dem Pianisten Hrn. W. Treiber aus Graz gemacht, der das ziemlich unausgetragene, im letzten Satze geradezu im Tanzcostume dahertrippelnde F dur-Concert von Rubinstein und kleinere Stücke von Hiller, Reinecke und Liszt vortrug und mit seinem im Schmucke schöner Meisterschaft prangenden Spiele zündende Funken in die empfänglichen Herzen und Sinne seiner Hörer warf. Wir werden seine Wiederkehr nach Leipzig stets willkommen heissen!

— —.

**Bremen**, 4. Dec. Ueber die jüngste Aufführung der „Meistersinger" können wir uns in Anbetracht der grossen Schwierigkeiten, die dieses Werk bietet, nur mit voller Anerkennung aussprechen. Capellmeister Hentschel, der die Einstudirung und sogar auch die Inscenirung mit Hingabe ins Werk gesetzt, hat sich dadurch den Dank aller wahren Kunstfreunde verdient. Unsere Opernmitglieder widmeten denn auch ohne Ausnahme und mit Erfolg dem Gelingen des Werkes ihre besten Kräfte. Namentlich excellirte wiederum Herr Schelper als Hans Sachs; eine Leistung, deren wir schon in unserem vorigen Berichte mit uneingeschränktem Lobe gedacht haben. Die Partie des Pogner, die in voriger Saison durch Schuld ihres Trägers, des Hrn. Ganzemüller, ganz unberechtigt in den Hintergrund trat, gelangte diesmal durch Herrn Kögel zur entsprechenden Wiedergabe. Auch Herr Norbert als Walter von Stolzing war am Platze und hatte Gelegenheit, seine schönen Mittel wirkungsvoll zu entfalten. Frau v. Moser als Eva leistete Anerkennenswerthes; die Partie liegt ihr mundgerechter und sagt ihrem Naturell mehr zu, als so manche andere. Frl. Keller war eine recht anmuthige Magdalene, allerdings auf Kosten der vom Dichter gewollten Wirkung. Hr. Geist, unser lyrischer Tenor, entwickelte als David eine Beweglichkeit und einen Humor, die wir ihm mit Rücksicht auf seine anderweiten Leistungen nicht zugetraut hätten. Die schwierige Partie des Beckmesser fand in Herrn Krieg einen in jeder Beziehung genügenden Vertreter, was uns um so mehr Wunder nimmt, als im Uebrigen von ihm nicht viel Rühmens zu machen ist. Chor, Orchester und Ausstattung entsprachen allen billigen Anforderungen. Ganz ohne Tadel indess darf auch diesmal die Direction nicht davon kommen: Weshalb lässt sie die gewiss nicht unbedeutende Partie des Kothner von einem Mitgliede singen, das einer solchen Aufgabe absolut nicht gewachsen ist, während sie stimmbegabteren und geschulteren Sängern die weit weniger wichtigen Rollen der übrigen Meistersinger zutheilt? Herr Maneck, ein altes Inventarstück unserer Bühne — *sit venia verbo!* — ist in Berliner Possen ganz an seinem Platze, und zum Coupletvortrage reicht seine Stimme allenfalls aus; mit Operngesang aber möge er uns verschonen! — Auch unser Bremen ist von dem Kunstbärenführer Ullman beglückt worden. Aus naheliegenden Gründen enthalten wir uns einer Besprechung dieses Conglomerats von Virtuosenstückchen, welches Hr. Ullman „Concert" benamselt; man hört und hört ohnedies schon mehr davon, als einem lieb ist. — Der Reigen unserer Privatconcerte eröffnete am 5. Nov. Man hatte zur Erinnerung an Mendelssohn ein Programm zusammengestellt, welches unter acht Nummern sechs Compositionen von ihm aufwies. Die Pietät gegen unsere Tonheroen ist gewiss eine schöne Sache; indessen kann auch dieser Cultus zu weit getrieben werden, und unseres Erachtens ist gerade die Mendelssohn'sche Muse zu einer solch extensiven Vorführung wenig geeignet. Ein Stückchen Torte nach dem Diner schmeckt bisweilen recht gut; wollte man aber nur von Torte sein Mittagsessen halten, so würde man sich unbedingt den Magen verderben. — Als Gäste producirten sich Frl. Wilhelmine Gips aus Dordrecht und Herr Hofcapellmeister Bargheer aus Detmold. Erstere sang Concertarie und Lieder von Mendelssohn, Letzterer spielte das Violinconcert von demselben und Adagio von Spohr. Beide Künstler zählen nicht zu denen ersten Ranges; Frl. Gips besitzt wenig Stimme und einen gleichgiltigen Vortrag. Herr Bargheer spielte das Mendelssohn'sche Concert mit guter Technik, doch ohne grossen Ton, zudem wurde uns der Genuss daran durch das von ihm beliebte rasende Tempo verkümmert, welches das Finale in ein wahres Bacchanal verwandelte. Besser gelang ihm das Spohr'sche Adagio. Das zweite Concert brachte an Orchestralem die erste Symphonie von Schumann und die Ouverturen zu den „Abenceragen" und „Oberon". Die herrliche Bdur-Symphonie, ein Werk voller Laune und echter, herzerfreuender Empfindung wurde bis auf einige Unebenheiten und einen verfehlten Einsatz recht gut executirt; nur wäre der Ausführung im Ganzen mehr Schwung zu wünschen gewesen. Die Cherubini'sche Ouverture hätten wir gern vermisst. (?) Die „Oberon"-Ouverture, von jeher ein Paradestück unseres Concertorchesters, kam auch diesmal zur schönsten Geltung. In Herrn Heinrich Barth aus Berlin lernten wir einen tüchtigen Claviervirtuosen kennen; grosse Technik, klare, graziöse Vortragsweise sind seine Vorzüge, sein Anschlag dagegen könnte weicher und gesangvoller, sein Triller abgerundeter und sein Spiel überhaupt noch wärmer zu wünschen sein. Ueber seine Auffassung des Beethoven'schen Esdur-Concertes, welches er vortrug, liesse sich mit ihm rechten. Mustergiltig aber war seine Wiedergabe von Chopin's Andante und Polonaise Op. 22. — Als alten Bekannten begrüssten wir Hrn. Jul. Stockhausen, den Liedersänger par excellence. Aber zu unserem wahrhaften Bedauern müssen wir gestehen: es war nur noch sein Schatten! Es ist stets ein peinliches Gefühl, das uns überschleicht, wenn wir eine Grösse, die wir im Zenith ihres Ruhmes gekannt, den Weg alles Irdischen wandeln sehen; das aber darf uns nicht hindern, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Den Meister ahnt man noch in seinem Vortrage; aber die Mittel — und er hatte deren nie allzugrosse Fülle — sind geschwunden, und — das ist das Bedauernswertheste! — sein guter Geschmack scheint ihm vollsändig abhanden gekommen zu sein. Er sang eine zopfige, scurril-plumpe Arie des Polyphem aus Händel's „Acis und Galathea", und noch dazu in englischer Mundart, während die Hörer den deutschen Text in Händen hielten. Ob er damit imponiren wollte?! — Wäre Händel ein von Haus aus englischer Componist, so könnte dieses Verfahren eine Berechtigung haben; so aber ist es schlechthin geschmacklos. Wenig mehr Glück machte er mit zwei Liedern von Brahms: „Sonntag" und „Das Lied vom Herrn von Falkenstein", denen er noch ein Wiegenlied desselben Autors zufügte. — Zum Schlusse noch einige Worte über ein Concert des sogenannten schwedischen Damenquartetts, das hier vor Kurzem stattfand, sich aber nicht des Zuspruchs erfreute, den es verdient hätte. Die vier Damen, Schülerinnen des Conservatoriums zu Stockholm, bringen vorzugsweise schwedische Nationalcompositionen und Volkslieder zum Vortrag. Ihre Stimmen einzeln genommen sind durchaus nicht phänomenal, mit Ausnahme vielleicht des Contraalts, welcher noch mit Leichtigkeit bis zum kleinen *c* herabsteigt. In ihrem Zusammenklingen aber treten ein so vollendetes Aneinanderschmiegen und Ineinanderaufgehen zu Tage, wie man es wohl noch selten gehört hat; und in dem Anschwellenlassen der Accorde, wie in ihrem allerleisesten Ausklingen leisten die Sängerinnen in der That das Vollkommenste. Zudem ist der weibliche Quartettgesang als etwas „noch nicht Dagewesenes" zu bezeichnen und dürfte schon aus diesem Grunde mit Recht einigen Anspruch auf das allgemeine Interesse erheben. Wir möchten den jungen strebsamen Künstlerinnen, die sich unerschrockenen Muthes auf einen noch nicht betretenen und daher sicherlich nicht ganz ebenen Pfad gewagt haben, ein herzliches Glückauf! für ihre Concert-Tournée in deutschen Landen als Viaticum nachrufen.

y.

**München**, im Dec. Das Florentiner Quartett liess sich durch die im vergangenen Jahre in München erfahrene geringe Theilnahme nicht abhalten, abermals in unsere Stadt zu kommen, und es war diesmal der Besuch ihrer beiden Soiréen etwas zahlreicher.

Die Künstler spielten im ersten Concert das C moll-Quartett (aus Op. 18) von Beethoven, Mendelssohn's Es dur-Quartett Op. 12 und Schumann's A moll-Quartett, Op. 41, No. 1. Im 2. Concerte brachten sie Schubert's D moll-Quartett, Vincenz Lachner's Quartettvariationen über die C dur-Scala und Beethoven's F dur-Quartett Op. 59. Lachner's Experiment eignet sich mehr für die Studirstube als für den Concertsaal und wurde trotz des vorzüglichen Vortrages ganz kühl aufgenommen. Diese immerwiederkehrende Scala bohrte sich schliesslich so in das Ohr, dass man selbst bei dem nachfolgenden Beethoven-Quartett das Gefühl hatte, als müsse sich eine Scala heraushören lassen. Vielleicht dürfte auch bemerkt werden, dass Jean Becker mit seiner Geige über die drei Collegen etwas zu dominiren beginnt, indem er sich dazu dann und wann durch den herrlichen Ton seines Instrumentes hinreissen lässt. Im Schubert-Quartett sang seine Violine wahrhaft bezaubernd; auch war der Applaus stürmisch. — Des Walter-Quartettes wollen wir deshalb lobend gedenken, weil es sich aus seiner Lethargie aufraffte und endlich eine Novität brachte: ein Quintett von Svendsen, welches freundliche Aufnahme fand; dasselbe war von den ausübenden Künstlern fein und gewissenhaft studirt. — Im 2. Abonnementconcert der musikalischen Akademie wurden wir freudigst durch eine höchst geistvolle, liebenswürdige Jugendsymphonie von Mozart (A dur) überrascht. Dieses so selten gehörte Werk wirkte ungemein belebend auf das Auditorium. Leider wurde dieser Eindruck alsbald durch Hrn. Concertmeister Abel's Vortrag des Beethoven'schen Violinconcertes wieder paralysirt. Er spielte zwar „wacker", aber in diesem Ausdrucke liegt auch der Vorwurf. Entschieden sind seine Leistungen auf dem Felde der Lehrthätigkeit ungleich besser. Frau Diez sang eine Arie von Haydn und zwei Lieder von Beethoven und Gluck mit unverwüstlich guter Schule, aber mit etwas (namentlich in der Höhe) gebrochener Stimme. Ganz erfreulich war hierauf die zum ersten Male in München aufgeführte G moll-Symphonie No. 4 von Joachim Raff; denn dieses schön gearbeitete Werk bietet eine Fülle edler Melodik: eine Eigenschaft, die im Vergleiche zu seinen früheren Compositionen wohlthuend hervortritt. Das Scherzo wurde jedoch vom Dirigenten, Hrn. Wüllner, zu gewissenhaft nach dem Metronom genommen und in Folge dessen überhetzt; auch hätten die Bläser weniger gleichgiltig spielen dürfen, um namentlich in der Triostelle die Gefahr des Trivialklingens ferner zu halten. — Das 3. Abonnementconcert hüllte sich wieder in die grauen Schleier der Verstorbenen und war deshalb ziemlich farblos. Den Anfang bildete eine gar „biedere" Haydn'sche Symphonie, in welcher die Empfindungen, ob Freundschaft, ob Groll, uns im Ausdrucke zu conventionell schienen. Weit origineller klang das darauf folgende Waldhornconcert von Mozart, durch Hrn. Hofmusiker Strauss vollendet gespielt. Dass Frl. Ottiker gleich älteren Colleginnen sich auch zur Wahl der langweiligen Mendelssohn'schen Concertarie bestimmen liess, möge ihr allenfalls dieses eine Mal noch verziehen werden; dann aber *ad acta* für alle Zukunft! Zum Glücke sang sie noch ein äusserst sinniges, gemüthvolles Wiegenlied von Richard Wagner, das sie auf stürmisches Verlangen wiederholen musste. Diese liebenswürdige Composition, deren Verwandtschaft mit dem Spinnerlied im „Fliegenden Holländer" unverkennbar ist und das in wenigen dichterischen Zügen eine ergreifende Seelengeschichte ahnen lässt, warf einen gewaltigen Schlagschatten auf das darauf folgende Schumann'sche Lied: „O Sonnenschein", welches ob der gemachten Volksthümlichkeit (?) nicht erwärmen konnte. Die in der zweiten Hälfte des Concerts aufgeführte „Weihe der Töne" von Spohr erschien uns wie ein altmodischer Mantel, an dem zwar der Stoff noch gut, aber die Form unleidlich ist. Welch eine bombastische Maskerade! Das war hoffentlich auf diesem Podium ihr letzter Aufzug. — Auch die k. Vocalcapelle hat ihre Soiréen wieder begonnen — aber auch hier thäte etwas frischer, junger Lebenshauch gut, zumal die alten Meisterwerke der frommen Kirchentondichter niemals für die Gasbeleuchtung des 19. Concertjahrhunderts, sondern für das mystische Dunkel der Basiliken und gothischen Hallen beabsichtigt war. Wir hörten 1) Durante: „Misericordias Domini", 2) Palestrina: „Adoramus te", 3) Arcadelt: „Ave Maria", 4) Eccard: „Maria wallt zum Heiligthum", 5) Bach's Motette: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf", 6) Haydn: „Abendlied", 7) Jul. Jos. Maier: Drei vierstimmig harmonisirte Volkslieder, 8) Weihnachtslied aus dem zwölften Jahrhundert für vierstimmigen Chor und Soli von Volkmann, 9) Der 38. Psalm von Marcello, von Frau Diez gesungen, 10) Händel: Sonate für Flöte (Hr. Tillmetz) mit Orgel begleitet (Hr. Musikdirector Hieber) und 11) zwei sechsstimmige Lieder: „Abendständchen" und „Vineta" von Brahms. Die Ausführung sämmtlicher Nummern war dem guten Rufe, dessen sich die k. Vocalcapelle erfreut, entsprechend. — Auf dem Gebiete der Oper ist über die Wiederaufnahme zweier älterer Opern Löbliches zu berichten. Auber's „Schwarzer Domino" mit dem (zwar nur theilweise gesanglich genügenden) Frl. Stehle als Trägerin der Titelrolle fand unter Levi's Direction im k. Residenztheater zu wiederholtem Male statt, wobei wir Gelegenheit hatten, das Orchester von einer neuen Seite kennen zu lernen, indem es diese begleitende Conversationsmusik mit wahrhaft französischer Grazie wiedergab. Diese liebenswürdige „*causerie*" ward ihm durch ihren neuen energischen Meister (Hofcapellmeister Levi) beigebracht. Wir hörten früher nie vom Orchester eine derartig feine Leistung. Tenorist Vogl zeigte auch in dieser Rolle sein eminentes Geschick. Zu wahren Festvorstellungen gestaltete Levi ferner die Aufführungen des neu einstudirten „Robert der Teufel", und hier war es Frl. Meysenheim's Alice, die viel zum Interesse der Vorstellungen beitrug. Hr. Kindermann schien sich als Bertram der Wonne seiner Jugendjahre erinnernd hinzugeben; denn der gewaltige Klang seiner Stimme drang feuriger als je zu den Ohren der begeisterten Lauscher. — Frau Vogl wird demnächst als Rebecca in Marschner's „Der Templer und die Jüdin" auftreten. — Ueber die vielen kleinen jüngst stattgefundenen Concerte zu berichten, werden Sie mir gerne erlassen; nur darf nicht unerwähnt bleiben, dass das Orchester des k. Theaters am Gärtnerplatz unter Hieber's Leitung zwei Mal Abert's Symphonie „Columbus" gelegentlich seiner Concerte zur Aufführung brachte.

M.

**Oldenburg.** Der hiesige Dilettanten-Instrumentalverein gab unter Sattler's Leitung am 27. Nov. sein erstes Concert, in welchem die Ouverture zur „Entführung" von Mozart, Quartettsatz für Bratsche und drei Violoncelle aus der Cantate „Die vier Menschenalter" von Lachner, Phantasie über den „Sehnsuchtswalzer" für Waldhorn von F. Strauss, Menuett und Marsch aus der Suite Op. 113 von Lachner und Symphonie (C dur) von J. Haydn zur Ausführung kamen. Unter freundlicher Mitwirkung einzelner Mitglieder der Hofcapelle erhielten die Leistungen den Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft. Hr. Westerhausen erwarb sich durch seinen brillanten Hornvortrag rauschenden Applaus. — Das 2. Hofcapellconcert am 29. Nov. beschenkte uns mit reichen Orchestergaben, bestehend in zwei Symphonien (Es dur von Mozart und A moll von Mendelssohn), zwei Ouverturen: zur „Braut von Messina" von R. Schumann und No. 3 zu „Leonore" von Beethoven; ausserdem trug Hr. Kammermusicus Ebert Adagio von W. Bargiel und Loure von S. Bach auf dem Violoncell vor. Obgleich das Spiel des Hrn. Ebert sich etwas der sentimentalen Richtung zuneigt, so hatte derselbe sich diesmal ernstlich bestrebt, insbesondere im Vortrage des Adagio auch dem dramatischen Ausdrucke gerecht zu werden, während er durch den Vortrag der Loure die Vielseitigkeit seiner technischen Leistung bekundete. Unter den Orchesterwerken machten die Ouverturen, eingehend und schwungvoll vorgetragen, die bedeutendste Wirkung, dagegen wollte die Mozart'sche Symphonie nicht recht zünden, und die Symphonie von Mendelssohn konnte nur in den Mittelsätzen, in welcher sich Mendelssohn's eigenste Natur ausspricht, zu animirender Wirkung gelangen. Das Orchester bewährte auch diesmal seinen alten, guten Ruf, obgleich durch zu schwache Besetzung die Fülle und Rundung der Bässe abging. S.

**Quedlinburg,** 5. Dec. Ein würdiges Concertlocal, das unserer Stadt so lange fehlte, ist nun endlich in Schmitz's Local erstanden und im vorigen Monate eingeweiht worden. Die Einweihung geschah am 6. Nov. mit einem Concerte von hiesigen Orchester- und Chorkräften, in welchem Frl. Breidenstein aus Erfurt den solistischen Theil sowohl als Clavierspielerin wie als Sängerin übernommen hatte. Sie spielte das G moll-Concert von

Mendelssohn, Nocturne in Fisdur von Chopin, Valse-Caprice von Raff und die Beethoven'sche Phantasie mit Chor Op. 80. Abgesehen von der letzteren Leistung, die den Eindruck einer nicht genügenden Vorbereitung machte, lässt sich sagen, dass die Technik der Dame manche Vorzüge hat, so vor Allem ein sehr schönes Staccato; ihre Auffassung dagegen lässt meist kalt, und es scheint, als ob ihr die rechte innerliche Erfassung über den technischen Studien bis jetzt noch nicht gekommen wäre. Womit sie aber jedenfalls die Oeffentlichkeit noch scheuen sollte, das sind vocale Leistungen. (Sie sang an diesem Abende nur eine Romanze aus einer Oper von Schröder, allein ich hatte Gelegenheit, sie kurz vorher in Halberstadt in Schumann's „Paradies und Peri" zu hören.) Hier ist sie (bei hübschem Stimmmateriale) noch reine Naturalistin und mag getrost erst noch einige Zeit für sich singen, ehe sie vor das Publicum tritt. — Am 28. Nov. kam der Concertverein mit seinem ersten Concerte, in welchem Friedrich Grützmacher und der Pianist Carl Hess aus Dresden auftraten. Programm: 1) Sonate für Violoncell und Pianoforte Op. 69, A dur — Beethoven. 2) Rondo capriccioso für Pianoforte, E dur — Mendelssohn. 3) Concert für Violoncell von Molique (1. Satz). 4) a. Nocturne G dur — Chopin, b. Polonaise in E dur von Weber, bearbeitet von Liszt, Beides für Pianoforte. 5) Stücke für Violoncell: a. Lied ohne Worte (nachgel. Werk) — Mendelssohn. b. Romanze aus den „Stücken im Volkston" (No 2, F dur) — Schumann. c. Walzer — Schubert. Grützmacher in seiner ernsten, echt künstlerischen Art machte den tiefsten Eindruck auf die andächtige Zuhörerschaft, ja zuletzt brach helle Begeisterung aus allen Gesichtern hervor. Selbst die vorher zweifelten, ob man einen Concertabend nur mit Violoncell und Clavier ausfüllen dürfe, waren jetzt überzeugt, dass man mit wahren Künstlern ein Publicum nie ermüde. Hr. Hess, der sich mit seiner Thätigkeit auf Dresden zu beschränken scheint, ist ein äusserst respectabler Clavierspieler mit hervorragender Technik. Sein sauberes Spiel machte zumal in dem Rondo und der Polonaise einen allgemein gewinnenden Eindruck, und im Zusammenspiele und Accompagnement zeigte er viel Geschmack und Discretion. Was ihm bis jetzt weniger gelingt, sind getragenere Sätze. K.

**Riga**, 21. Nov. (3. Dec.). Ich hatte die Absicht, meinen ersten Bericht bis nach der nächsten Wiederholung des „Tannhäuser" zu verschieben. Blos deshalb habe ich Ihrer Aufforderung, Ihrem Blatte Mittheilung über unser Musikleben zukommen zu lassen, bisher noch nicht Folge geleistet. Ich wollte unsere Stadt durch eine kurze Besprechung der wirklich recht guten Aufführung des Werkes in möglichst vortheilhafter Weise bei Ihren Lesern einführen. Mich dabei auf die ersten Aufführungen zu beziehen, sind dieselben doch schon zu lange vorbei, und „Tannhäuser", der bisher zweimal, nota bene beide Mal bei vollem Hause und mit grossem Beifall gegeben worden ist — er kehrt nicht zurück. So gern ich mich der Nothwendigkeit überhoben gesehen hätte, meine Riga'sche Correspondenz mit einer Litanei zu eröffnen, so zwingt mich doch die Dürftigkeit unseres Opernrepertoires dazu. Wir haben seit Eröffnung der laufenden Saison, also seit dem 17. August 13 verschiedene Opern gesehen. Die letzte derselben, welche sich in der später zu nennenden Umgebung wie ein Ereigniss ausnahm, war Marschner's seit sieben Jahren nicht gegebener, jetzt völlig neu einstudirter „Vampyr", der bisher zwei Mal aufgeführt wurde. Herr Zöller, Bariton mit blühend schönem Organ und trefflichem Darstellungstalent für tragische Partien, gab den Lord Ruthwen. Frl. Radecke als Malvina kämpfte zwar etwas mit der beträchtlichen Höhe, in der sich die Partie anhaltend bewegt, entledigte sich aber ihrer Aufgabe mit Ehren. Dasselbe galt von Hrn. Götte, welcher den Aubry sang. Die Oper fesselte sowohl durch ihre, wenn auch nicht sympathisch berührende, so doch das Interesse gefangen nehmende, geschickt dramatisirte Handlung, als durch ihre recht gelungene Wiedergabe die Aufmerksamkeit der Zuhörer in hohem Grade. Die erste Aufführung fand zum Benefiz unseres verdienten Capellmeisters Jul. Ruthardt statt, dem bei dieser Gelegenheit von allen Seiten Zeichen der Anerkennung zu Theil wurden. Das Publicum ehrte den Benefizianten durch stürmischen Applaus bei seinem Erscheinen am Pult, die Sänger durch Lorbeerkränze, das Orchester durch Ueberreichung eines silbernen Taktstockes und einen solennen Tusch. — Ausser dem „Vampyr" brachte uns die Saison bisher noch zwei seit längerer Zeit nicht dagewesene Opern: „Joseph" und das „Nachtlager", jede drei Mal gegeben. Beide waren willkommen, weil sie eben lange nicht dagewesen waren; beide, namentlich letztere (Gabriele — Frl. Eichhorn, Jäger — Hr. Zöller, Gomez — Hr. Baehr) erfuhren eine recht gute Darstellung und eine beifällige Aufnahme. Im Uebrigen hatten wir „Don Juan" und die „Weisse Dame" je ein Mal, „Fra Diavolo", „Troubadour" und „Czaar und Zimmermann" je zwei Mal, „Faust" (Gounod), „Stradella", „Postillon" und „Waffenschmied" je drei Mal. Sämmtliche der zuletzt genannten Opern gehören zu dem Dutzend von Stücken, welche seit Jahren unser stehendes Repertoire bilden. Manche werden allerdings recht gut gegeben, was ihre öftere Wiederholung rechtfertigt. „Faust" bleibt durch die ausserordentlich schönen Leistungen Frl. Radecke's und des Hrn. Zöller als Margarethe und Valentin selbstverständlich ein Zugstück, „Don Juan", der ohnehin seiner selbst willen alljährliche Wiederholung verdient, ist gegenwärtig fast in allen Partien gut besetzt. Am verdriesslichsten ist aber die auffallende Bevorzugung Lortzing's (bisher 5 Vorstellungen) einem Publicum gegenüber, welches beispielsweise im vorigen Jahre ein so reges Interesse an den neun Mal bei immer vollem Hause gegebenen „Meistersingern" nahm, einem Publicum, welches überhaupt allem Schönen mit einer Theilnahme entgegenkommt, die dem durchaus mit eigenen Mitteln wirthschaftenden Theater erlaubt, seine alljährliche Rechnung mit einem beträchtlichen Ueberschuss abzuschliessen, und auf einer Bühne, die wahrlich im Stande ist, grössere Aufgaben, als „Waffenschmied" etc., mit Erfolg zu lösen. Unsere Opernkräfte sind gegenwärtig für ein Stadttheater höchst schätzenswerther Natur. Bei fortgesetzten Berichten meinerseits werden Ihre Leser die Bekanntschaft derselben nach und nach machen. Der Chor ist in diesem Jahre fast ausreichend, der Männerchor zeichnete sich bei den „Tannhäuser"-Vorstellungen sogar vortheilhaft aus; das Orchester, dessen Leistungsfähigkeit namentlich unter der jetzigen Leitung bedeutend gesteigert worden ist, ist tüchtig genug, um selbst Aufgaben wie die „Meistersinger" erfolgreich überwinden zu können, und an der Spitze steht ein gewissenhafter, routinirter Dirigent, Hr. Capellmeister Ruthardt. Zwei Umstände mögen übrigens die von mir getadelte Einförmigkeit des Repertoires einigermaassen entschuldigen. Fast in jeder Oper, die zur Aufführung kommen soll, muss eine oder die andere Partie neu studirt werden, und Gäste, die anderen Bühnen auszuhelfen im Stande sind, wo die eigenen Kräfte manchmal nicht ausreichen, sind bei uns nicht ohne Weiteres herbeizutelegraphiren. — Nun noch einige Zeilen über unsere Concerte. Eine durchaus ungetrübte Freude gewährte mir die Rückerinnerung an das kürzlich stattgehabe Auftreten Aug. Wilhelmj's. Dieses eminente Geigergenie spielte drei Mal im Theater und setzte Alles in Enthusiasmus. Er gab je ein Concert von Paganini, Beethoven (1. Satz) und Raff, sowie kleinere Stücke theils mit Clavier, theils mit Orchester. Donnernder Applaus, viele Hervorrufe, Orchestertusche und eine stattliche Einnahme waren sein Lohn. Viel Interesse erregte sein jugendlicher Begleiter Georg Leitert, welcher mit dem Mendelssohn'schen G moll-Concert, verschiedenen Liszt'schen Paraphrasen, vor Allem aber mit einigen kleinen Clavierstücken, „Schlummerlied" aus den „Albumblättern" und „Vogel als Prophet", durchschlagende Wirkung erzielte, mit der „Appassionata" und dem Schumann'schen A moll-Concert dagegen kalt liess. Die Dritte im Bunde, Frl. Olena Falkman, hat einen kleinen, aber wohlklingenden Mezzosopran, eine im Grunde gute Schule, aber leidige Angewohnheiten, als arges Tremoliren und Schleifen, dazu eine etwas affectirte Vortragsweise. Sie hat vielfach missfallen, obwohl es auch ihr nicht an Beifall fehlte. — Was unsere einheimischen Concertgeber, Musikgesellschaften etc. bisher geleistet haben, werde ich, um nicht zu weitschweifig zu werden, kurz zusammenfassen. Die Musikalische Gesellschaft unter Direction des Hrn. Wilh. Bergner gab eine Matinée (Symphonie B dur von Gade, Scherzo aus der Neunten, Robespierre-Ouverture von Litolff, Lieder von Brahms, Schumann etc.) und eine Soirée („Lockung" und „Wasserfee" von Rhein-

berger, Symphonie in Es dur von Mozart, Kanonsuite No. 1 von Grimm, mit welcher ein neu organisirtes Dilettanten-Streichorchester zum ersten Mal ins Feuer geführt wurde). Ferner gaben die HH. Concertmeister Nossek, Schönfeld, Herrmann und Grosser drei Quartett-Matinéen, in denen theils ganze Werke, theils Bruchstücke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Spohr, Mendelssohn, Rubinstein und van Bree zur Aufführung kamen. Verschiedene andere Concerte, Benefiz- und Jubiläumsconcerte, machten die Saison in dieser Beziehung zu einer verhältnissmässig sehr lebhaften. Näheres über unsere Concertverhältnisse ein ander Mal. Ph.

**Zürich,** 30. Nov. Die Concertsaison befindet sich jetzt auf ihrer Höhe, und es ist ein erfreuliches Zeichen, dass trotz der zahlreichen Concerte die Theilnahme des Publicums nicht erkaltet. Die Saison wurde am 8. Oct. eröffnet mit der ersten von sechs Kammermusiksoiréen, welche auch in diesem Winter von der Tonhallegesellschaft arrangirt worden sind. Das Streichquartett wird von den HH. Musikdirector Hegar, Schloming, Kahl und Ruhoff, die Clavierpartien von Hrn. Goetz ausgeführt, welcher an die Stelle des Hrn. Th. Kirchner getreten ist. Wir müssen uns darauf beschränken, von dieser mit lebhaftestem Beifall aufgenommenen Soirée das Programm mitzutheilen. Dasselbe war folgendes: Streichquartett Ddur von Haydn, Clavierquartett Gmoll Op. 25 von Brahms und Streichquartett Dmoll von Schubert. Es folgten nun am 19. und 26. Oct. zwei Concerte des Florentiner Quartettvereins Jean Becker, in welchem folgende sechs Quartette zur Ausführung kamen: in Ddur von Haydn, Gdur von Mozart, Cmoll von Beethoven, Amoll von Schubert, Emoll von Mendelssohn, Amoll von Schumann. Die oft gerühmten Vorzüge der Künstler kamen auch in diesen Concerten zur schönsten Geltung, und die Anordnung der Programme, welche treu der historischen Entwickelung des Quartetts zu folgen suchte, machte die beiden Abende besonders lehrreich. — Am 3. und 5. Nov. fanden zwei Aufführungen von Haydn's „Schöpfung" statt, veranstaltet von dem Gemischten Chor Zürich unter Hegar's Direction. Die Soli wurden gesungen von Frau Walter-Strauss aus Basel (Sopran), HH. Ruff aus Mainz (Tenor) und Ress aus Leipzig (Bass). Frau Walter trug ihre beiden Arien („Nun beut die Flur" und „Auf starkem Fittich") mit entzückender Lieblichkeit vor, und Hrn. Ruff's Arie („Mit Würd und Hoheit angethan") war bei dem Schmelz seiner weichen, durchgebildeten Tenorstimme eine ebenso vorzügliche Leistung; Hr. Ress schien durch Indisposition an der vollen Entfaltung seiner Stimmmittel gehindert zu sein. Die Chöre waren exact und schwungvoll, und die tüchtige Orchesterbegleitung wurde an den Fortissimostellen („Es werde Licht" und in den Schlusschören) wirksam durch die neuerdings in der Tonhalle aufgestellte Orgel unterstützt. — Am 12. Nov. folgte die 2. Kammermusiksoirée der Tonhallegesellschaft, deren Programm so lautete: Streichquartett in Ddur von Mozart, Claviertrio in Bdur von Schubert, Streichquartett in Esdur (Harfenquartett) von Beethoven. — Am 19. Nov. wurde das erste Abonnementconcert der Tonhallegesellschaft im grossen Saale der Tonhalle abgehalten und mit Cherubini's „Anakreon"-Ouverture eröffnet, deren glänzende, weitausgeholte Crescendos zur besten Geltung kamen. Sodann trat Frau Hegar-Volkart auf mit der selten gehörten, aber melodiösen und effectvollen Arie: „Ach verzeih" aus „Cosi fan tutte" von Mozart und nachher mit drei Liedern von Schumann und Brahms. Der Wohlklang ihrer kräftigen Mezzosopranstimme berührte uns auch diesmal ebenso sympathisch, als ihr gemüthvoller, zum Herzen sprechender Vortrag, der in den aufs Innigste gesungenen Liedern von Brahms („Wonnevoll" und „Wiegenlied") seinen Höhepunct erreichte und auch vom Publicum aufs Dankbarste anerkannt wurde. Ueber den im gleichen Concert auftretenden Violinvirtuosen Lotto müssen wir gestehen, dass wir durch seine eminente Technik frappirt waren, ausser derselben aber wenig zu berichten haben. Er spielte ein ziemlich veraltetes Concert von Viotti in Dmoll, ferner den „Hexentanz" von Paganini und schliesslich noch dessen Carnevalvariationen als Zugabe. Mit Sehnsucht harrten wir über alle den Passagen, Trillern und Flageoletkunststückchen auf eine seelenvolle Cantilene, aber umsonst. Der Vortrag der einfacheren Stellen war langweilig, alle schwierigen Passagen von staunenswerther Sicherheit, der Beifall des Publicums colossal. *Jam satis!* Das Concert schloss mit Mozart's stets aufs Neue fesselnder Jupitersymphonie, die, mit jugendlichem Feuer vorgetragen, uns in die glücklichste Stimmung versetzte. h-s.

## Concertumschau.

**Augsburg.** Am 11. Dec. Aufführung von Händel's „Samson" durch den Oratorienverein.

**Basel.** 5. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: 3. Symphonie von Gade, „Les Préludes" von Liszt, Gesangvorträge des Herrn von Bongardt, Concertino für Violine von Spohr (Hr. Rentsch).

**Berlin.** 1. Kammermusiksoirée des Pianisten Herr E. A. Veit: Violinsuite von Goldmark und Violinsonate Op. 10 von M. Weyermann (Hr. E. A. Veit und Frl. Stresow), Ungarische Tänze" von Brahms (HH. Veit und Mannstaedt), Romanze Op. 6 für Violine von E. Grüel und „Deutsche Reigen" für Pianoforte und Violine von F. Kiel (Frl. Stresow und Herr Mannstaedt), Lieder von R. Franz („Liebliche Maid"), A. Rubinstein („Es blinkt der Thau"), W. Herzberg („In der Frühlingsnacht") und W. Tappert („Es taget vor dem Walde", „Will Niemand singen"), gesungen von Frl. Cl. Reinmann.

**Cassel.** 3. Abonnementconcert: Emoll-Suite von F. Lachner, „Medea"-Ouverture von Bargiel, Chorphantasie von Beethoven (Pianoforte: Hr. W. Treiber aus Graz), Concertstück für Pianoforte von R. Volkmann und kleine Clavierstücke von Hiller, Reinecke und Liszt, gespielt von Hrn. W. Treiber etc. — 3. Kammermusiksoirée der HH. Wipplinger und Genossen: Dmoll-Concert für Clavier mit Streichorchester von Bach, Sonate Op. 110 von Beethoven, Dmoll-Trio von Schumann (für Cassel Novität!). Das Pianoforte in allen Nummern von Hrn. W. Treiber gespielt.

**Cöln.** 5. Gürzenichconcert am Geburtstage Beethoven's mit Werken desselben: Sinfonia eroica, Ouverture Op. 115, Tripelconcert (HH. Gernsheim, Königslöw und Rensburg), Chöre aus den „Ruinen von Athen", Arie aus „Fidelio", „Mignon" und „Neue Liebe, neues Leben" (Frl. Bosse).

**Freiburg i. B.** Vocal- und Instrumentalconcert des Herrn Musikdirector Isenmann: „Ave Maria" von Mendelssohn, 3. Satz aus Op. 16 von Beethoven, „Ständchen" für Altsolo und Frauenchor von Schubert, Baritonlieder von Schumann, Rubinstein u. A., etc. — Kammermusiksoirée der HH. Deecke, Steinbrecher, Glück und Lindner aus Carlsruhe: Quartette Op. 127 von Beethoven und in Dmoll von Schubert, Lieder von Schumann, Brahms („Von ewiger Liebe", „Sonntag", „Wiegenlied") und Schubert (Frl. Johanna Schwarz aus Carlsruhe), Violinsoli von Schumann und Bach.

**Gr. Glogau.** 2. Symphoniesoirée unter Leitung des Hrn. Kniese: „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Pastoralsymphonie von Beethoven. — Concert der Singakademie am 13. Dec.: Gmoll-Clavierquartett von Mozart, „Zigeunerleben" von Schumann, Vocalwerke von Reinecke („Geistliches Abendlied"), Kufferath („Ständchen" für Sopransolo mit Violoncell- und Clavierbegleitung), Kniese („Curiose Geschichte" für Chor), A. Jensen („Der Mond kommt still gegangen"), Franz (Volkslied für Chor und zwei Sopranlieder) etc.

**Im Haag.** Am 26. Nov. Aufführung von Haydn's „Schöpfung" durch die „Toonkunst". — 2. Soirée der Quartett- und Triogesellschaft: Serenade Op. 8 von Beethoven, Quartett Op. 3 von Mendelssohn, Quartett Op. 41, No. 3, von Schumann.

**Hannover.** 4. Abonnementconcert: Cdur-Symphonie von Mozart, „Prometheus"-Ouverture von Beethoven, Gesang- und Violoncellsoli.

**Hildesheim.** Am 14. Dec. Aufführung von Händel's „Saul" durch den Oratorienverein. Solisten: Frl. Asmann, HH. Denner aus Cassel und Bletzacher aus Hannover.

**Kronstadt** in Siebenbürgen. 1. Soirée in Krummel's Musikschule: Esdur-Trio von Schubert [1. Satz, für Kronstadt Novität!] gespielt von Frl. M. Langer und den HH. Till und Silberal, Romanze für Pianoforte und Violoncell von Popper, Cla[illegible]

stücke von Field, Chopin, Weber, Mendelssohn und Rheinberger („Waldmärchen").

**Leipzig.** 5. Euterpeconcert: Cmoll-Symphonie von Beethoven, „Abenceragen"-Ouverture von Cherubini, Andante cantabile aus Op. 97 von Beethoven, orchestrirt von Liszt, Claviervorträge (u. A. Fdur-Concert von A. Rubinstein) des Hrn. W. Treiber aus Graz — 10. Gewandhausconcert mit Compositionen Beethoven's: 7. Symphonie, Ouverturen Op. 115 und No. 3 zu „Leonore", Gdur-Clavierconcert (Frl. Lie). Terzett für Sopran, Tenor und Bass (Frl. Mahlknecht, HH. Rebling und Rese), „Elegischer Gesang" (die Vorigen und Frl. Borée).

**Memel.** Am 13. Nov. 2. Concert des Hrn. Pianisten O. Brogi mit ebenso untergeordnetem Programm, wie das vorhergehende erste. Ein dortiger Localreferent schwelgt ob des Spieles dieses Herrn förmlich im Entzücken, nach ihm muss Hr. Brogi ein neuerstandener Liszt sein. — Am 12. Dec. Concert der HH. von Swert und Joseffy: Adur-Sonate für Pianoforte und Violoncell von Beethoven, Claviersoli von Bach, Händel, Scarlatti, Schumann, Chopin und Liszt, Violoncellsoli von Molique, Bach und Schubert. Wir können uns nicht versagen, die Entdeckungen mitzutheilen, welche in einem diesbez. Referat des „M. Dampfboot" niedergelegt sind, nämlich dass in der Hand v. Swert's das Violoncell in die Zahl der „selbständigen Instrumente erster Classe", wozu eigentlich nur Clavier und Violine gehören, hinaufrücke, und dass beim Clavierspiel nur maassgebend sind: „erstens Technik, zweitens Technik und drittens nochmals Technik". Die letztere Weisheit ist im vollen Ernst gemeint und hat mit Bülow's Ausspruch Nichts gemein.

**Naumburg.** Gesangvereinsconcert am 14. Dec. unter Leitung des Hrn. Schulze: „Die Flucht nach Egypten", biblische Legende von Berlioz, Lieder mit Begleitung des Pianoforte von Hauptmann, Schumann und Brahms („Wiegenlied"), Chorphantasie von Beethoven (Clavier: Hr. Schulze), „Schön Ellen" von Bruch (Sopransolo: Frl. Gutzschbach aus Leipzig).

**Prag.** 1. Conservatoriumsconcert: 1) Grosse Symphonie in Hmoll für grosses Orchester von Dr. L. Zelenski, „Componisten und Professor am Warschauer Conservatorium und ehemaligem Schüler des Directors Krejci", 2) Grosses Concert in Esdur für Pianoforte von Beethoven (Frl. A. Rilke aus Leipzig), 3) Kriegsmarsch aus „Athalia" von Mendelssohn, 4) Concert in Fmoll für Waldhorn und Orchester von Aug. Kiel (Hr. F. Sander), 5) Spinnerlied von Wagner-Liszt (Frl. Rilke), 6) „Vampyr"-Ouverture für grosses Orchester von Marschner.

**Pyritz.** Wohlthätigkeitsconcert des Gesangvereins mit „Bergmannsgruss" von Anacker und „Christnacht" von F. Hiller.

**Stuttgart.** 4. Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture Op. 115 von Beethoven, Capriccio für Orchester von H. Grädener, Gesang- und Violinsoli.

**Waldheim.** Christbescheerungsconcert der „Euterpe": Ouverture zu „Figaro's Hochzeit" von Mozart, Lieder für gemischten Chor (a capella und mit Begleitung von Instrumenten) von J. Rheinberger, Reinecke, Hauptmann und Thieriot (?), Lieder für eine Singstimme von Franz und Reinecke etc.

**Zittau.** Concert der Gesellschaft „Erholung" am 26. Nov.: Ddur-Symphonie von Haydn, Cmoll-Ouverture von S. Jadassohn, 2 Orchesterstücke: a) „Ländliche Musik", b) Notturno von Riccius, Gesangvorträge des Frl. E. Zwerner aus Dresden. — 1. Abonnementconcert des Concertvereins: 4. Symphonie von Beethoven, „Genovefa"-Ouverture von Schumann, „Vom Fels zum Meer", deutscher Siegesmarsch von Liszt, Claviervorträge (Compositionen von Weber, Bach, Seeling, Beethoven, Liszt und Rubinstein) des Frl. M. Krebs.

**Zwickau.** Wohlthätigkeitsconcert im „Deutschen Kaiser" am 27. Nov.: Vocalwerke von Mendelssohn, Witt, Schumann, Schubert u. A., „Leonore" von Bürger-Liszt, Clavierstücke von Beethoven (Op. 27, No. 2) und Henselt (Hr. Türke). — Wohlthätigkeitsconcert ebendaselbst am 6. Dec.: Forellen-Quintett von Schubert, Trios Op. 1, No. 1, und Op. 9, No. 1, von Beethoven, Vocalcompositionen von Weber, Mendelssohn, Schumann und Schubert. — 1. Kammermusiksoirée der HH. Türke, Wehner und Herrmann: Claviertrios in Cmoll von Beethoven und in Dmoll von Mendelssohn, Hmoll-Rondo von Schubert.

## Engagements und Gastspiele.

**Berlin.** Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater singt das schwedische Damenquartett der Damen Hilda Wideberg, Amy Aberg, Maria Pettersson und Wilhelmine Söderlund seine nordländischen Weisen, nachdem dasselbe vorher in einem Wohlthätigkeitsconcert hier höchst erfolgreich debutirt hatte. Frl. Sophie Stehle beendigte ihr Gastspiel mit der Elisabeth, da eine Reise des Herrn Betz und Krankheit des Frl. Brandt ihr nicht gestattete, auch als Elsa und Eva aufzutreten; sie sang ausser der genannten Partie die Margarethe und die Selika. Man hat sie immer bedeutend, am grössten aber in der Wagnerschen Oper gefunden, in der sie sämmtliche früheren Berliner Vertreterinnen der Elisabeth in Schatten stellte. Frl. Meinhardt vom Fr.-Wilhelmst. Th. gastirte im Opernhause als Siebel und Cherubin und errang sich einen Erfolg der Achtung. — **Dresden.** Neben Frl. Bosse gastirte im Hoftheater am 10. Dec. noch Hr. Ress aus Leipzig als Figaro. — **Florenz.** Frl. Aglaja Orgeni, deren erstes Auftreten unter so grossem Beifall vor sich ging, gedenkt ihr Gastspiel auf im Ganzen zwölf Abende auszudehnen. — **Prag.** Ueber das Auftreten des Frl. Swoboda in der Rolle von Offenbach's Helene phantasirt die „W. Th.-Chr." in folgender ergötzlicher Weise: „Ihre aetherische Erscheinung, vereinigt mit Grazie und Gewandtheit der Attituden, verliehen diesem verführerischen Phantome eine äusserst anmuthige Präge, welche bei ihr dadurch charakteristisch wird, dass sie die drei Hauptmotive, welche die Verführung durch Spiel, Wein und Liebe schildern, stets mit einem zutreffenden Pas pantomimisch zu illustriren versteht. Darunter ist die Wahl des Zehentanzes zu dem piquanten Esdur-Motive ebenso treffend, wie das Balanciren und Vorwärtsgleiten auf einem Fusse während des Cellomotives". O Enthusiasmus, in welche Sackgasse münden doch manchmal deine Strahlen!

## Kirchenmusik.

**Leipzig.** Thomaskirche am 14. Dec.: „Salvum fac regem", Motette von E. F. Richter; „Gelobet seist du, Jesus Christus", Choralvorspiel für Orgel von J. S. Bach; drei altböhmische Weihnachtslieder von C. Riedel: „Freu dich Erd und Sternenzelt", „Kommet, ihr Hirten, ihr Männer und Frauen", „Lasst Alle Gott uns loben". — **Dresden.** Kreuzkirche am 15. Dec.: Pastorale aus dem zweiten Theile des Weihnachtsoratoriums von Bach etc. — **Stuttgart.** Stiftskirche am 15. Dec.: Arie von Bach; Psalm 42 und Hymne für Altsolo und Chor von Mendelssohn; „Non nobis" von Haydn; Psalm für Tenorsolo von Rebling; Siegespsalm von Faisst. — **Weimar.** Stadtkirche am 15. Dec.: 8. Psalm von Rettich. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 15. Dec.: Messe in B von G. Preyer mit Einlagen von demselben. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 15. Dec.: Messe von Mozart mit Einlagen von J. Krall und J. Stohl. Dominicanerkirche am 15. Dec.: Messe in C von Mozart mit Einlagen von L. Saar und L. Rotter. Rossauer Pfarrkirche am 8. Dec.: Messe in Dmoll von Horak mit Einlagen von Wennsch.

☛ Direct von den HH. Kirchenmusikdirectoren, Chorregenten etc. uns zukommende Mittheilungen zu unserer „Kirchenmusik" werden uns um so willkommener sein, als wir diese Rubrik von jetzt ab lediglich auf Grund solcher Unterstützung weiterführen möchten. D. Red.

## Opernübersicht.

(Vom 8. bis 14. December.)

**Leipzig.** Stadtth.: 8. Zauberflöte; 11. Belmonte und Constanze; 13. Faust und Margarethe. — **Augsburg.** Stadtth.: 8. u. 12. Afrikanerin. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 8. Czaar und Zimmermann; 10. Margarethe; 11. Jüdin; 13. Afrikanerin; 14. Figaro's Hochzeit. Friedrich-Wilhelmst. Th.: 8., 10., 11., 12., 13. u. 14. Hundert Jungfrauen. — **Bremen.** Stadtth.: 8. Meistersinger; 11. Troubadour; 13. Don Juan. — **Breslau.** Stadtth.: 8. Figaro's Hochzeit; 10. Freischütz; 11. Maurer und Schlosser; 13. Lohengrin. Lobe-Th.: 8. Schöne Helena;

12. Perichole (Offenbach); 13. Grossherzogin von Gerolstein. — **Chemnitz**. Stadtth.: 9. Lohengrin; 13. Prophet. — **Cöln**. Stadtth.: 9. Preciosa; 10. Martha; 12. Hermione (Bruch). — **Dresden**. Königl. Hofth.: 10. Figaro's Hochzeit; 12. Tannhäuser; 14. Martha. — **Frankfurt a/M**. Stadtth.: 8. u. 12. Amelia (Verdi); 10. Liebestrank (Donizetti). — **Hamburg**. Stadtth.: 8. Lucrezia Borgia; 9. u. 12. Prinzessin von Trebisonde; 10. Lucia von Lammermoor; 11. Fidelio; 13. Joseph in Egypten; 14. Regimentstochter. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 8. Tannhäuser; 11. Teufels Antheil. — **Kiel**. Stadtth.: 8. Czaar und Zimmermann; 9. Robert der Teufel; 13. Troubadour. — **Magdeburg**. Stadtth.: 8. Figaro's Hochzeit; 10. Margarethe; 13. Fidelio. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 8. Figaro's Hochzeit; 11. Jessonda. — **Nürnberg**. Stadtth.: 12. Freischütz. — **Prag**. Deutsches Landesth.: 9. Schöne Helena; 10. Lohengrin; 14. Monsieur und Madame Denis (Offenbach); Pensionat (Suppé). Král. zemske ceské divadlo: 12. Nema z Portici. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 8. Figaro's Hochzeit; 11. Rigoletto; 15. Don Juan. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 8. Prophet; 10. Troubadour. — **Wien**. K. k. Hofoperntn.: 8. Tannhäuser; 9. Postillon von Lonjumeau; 10. Norma; 12. Dom Sebastian; 13. Maskenball (Verdi); 14. Freischütz. Carl-Th.: 11., 12., 13. u. 14. Confusius IX. (Leo Delibes). Theater an der Wien: 10. Banditen; 13. Grossherzogin von Gerolstein. Strampfer-Th.: 8., 9., 10., 11., 12., 13. u. 14. Javotte. — **Würzburg**. Stadtth.: 10. Wilhelm Tell; 12. Nachtlager von Granada; 13. Lucrezia Borgia.

## Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Claviertrio No. 2. (Brüssel, 1. Soirée der HH. Brassin und Genossen.)

Berlioz (H.), „Die Flucht der heiligen Familie". (Naumburg a. S., Gesangvereinsconcert.)

Bruch (M.), „Schön Ellen". (Ebendaselbst.)

Dietrich (A.), „Normannenfahrt", Ouverture. (Bremen, 3. Privatmusikvereinsconcert.)

Goldmark (C.), Suite für Pianoforte und Violine. (Berlin, 1. Soirée des Hrn. Veit.)

Grädener (H.), Capriccio für Orchester. (Stuttgart, 4. Abonnementconcert.)

Jadassohn (S.), Ouverture in C moll. (Zittau, „Erholungs"-Concert.)

Liszt (F.), „Les Préludes". (Basel, 5. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)

— — „Vom Fels zum Meer". (Zittau, 1. Abonnementconcert des Concertvereins.)

Riccius (A.), „Ländliche Scene" und Notturno für Orchester. (Zittau, „Erholungs"-Concert.)

Rubinstein (A.), Clavierconcert in F dur. (Leipzig, 5. Euterpeconcert.)

Schuberth (C.), Octett für Streichinstrumente. (Hannover, Männergesangvereinsconcert.)

Weyermann (M.), Sonate in E moll für Pianoforte und Violine. (Berlin, 1. Soirée des Hrn. Veit.)

Zelenski (L.), Symphonie in H moll. (Prag, 1. Conservatoriumsconcert.)

## Journalschau.

Neue Berliner Musikzeitung No. 50. Recensionen (Lieder und Tänze [Op. 33] und „Dolorosa" [Op. 30] von A. Jensen, sowie Bote & Bock's Musiker-Kalender für 1873). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 51. Besprechung H. Zopff'scher Compositionen (Op. 31, 33 und 35). — Richard Wagner in Cöln. (Einfach aus den „Cölner Nachrichten" abgedruckt, doch hier durch Untersetzung der Chiffre „K. N. . . . n." in das Licht eines Originalbeitrages gesetzt.) — Franz Liszt in Weimar. — Berichte und Notizen.

### Musikalische Kannegiesserei.

Barmer Zeitung No. 286 unter der Chiffre V über die Waldsymphonie von J. Raff, „einem ältlichen, in Wiesbaden lebenden Herrn":

„Es ist nach unserer bestimmten Ueberzeugung eine falsche und überreizte Kunstrichtung, welcher diese Schule folgt, wie wir Aehnliches heutzutage in anderen Künsten finden. Diese Waldsymphonie ist ein Bild von Hans Makart mit wunderbar schillernder Farbentechnik, aber matter und verschwommener Zeichnung und ohne innere Poesie. Der Autor überschreit sich, um nicht merken zu lassen, dass er nichts Rechtes zu sagen weiss. Die Motive sind matt und platt, die thematische Arbeit schwach. Grelle harmonische Combinationen und contrapunctische Künsteleien sind die Krücken, auf denen die Arbeit sich vorwärts schleppt. Dabei ist durchaus nicht ausgeschlossen, dass manche Klangcombinationen von angenehmster Wirkung und manche Stellen auch von wirklicher musikalischer Schönheit sind. Das Letztere hat allerdings sein Warum. Des Schrecklichen, Grausigen, Bizarren ist so viel, dass dem Ohre der musikalische Maassstab ganz abhanden kommt. Ein Mensch, der uns sein Lebelang nur Grobheiten gesagt, begeht einmal eine ganz kleine Artigkeit. Das freut uns ganz unendlich, aber ist der Grobian deshalb gleich ein höflicher und gebildeter Mann?"

## Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Wie in Mannheim und Cöln war es in Leipzig ebenfalls der Wagner-Verein, der die Anwesenheit Rich. Wagner's zur Veranstaltung einer geselligen Zusammenkunft von dessen Verehrern und Freunden benutzte, welcher man die zwanglose Form eines Festessens gegeben hatte. Bei demselben begrüsste zunächst Hr. Prof. Riedel in herzlicher Weise den mit seiner Gemahlin anwesenden verehrten Gast. Das dem Meister gebrachte, enthusiastisch wiederklingende Hoch wurde von diesem mit einer längeren Rede erwidert, in welcher er sich über seine künstlerischen Ziele und speciell über sein Verhältniss zu seiner Geburtsstadt, in welch letzterer er drei Generationen kennen gelernt habe, von denen ihm die jetzige als die hoffnungsvollste erscheine, in treffendster Weise aussprach und die er mit einem Hoch auf die nationale Kunst schloss. Ein Vorstandsmitglied des dasigen Akademischen Wagner-Vereins ergriff die Gelegenheit, dem Meister unter dem Bedauern, als Kunstjünger keinen rechten Einfluss auf die Wagner'sche Sache ausüben zu können, wenigstens die grosse Verehrung seitens seiner Commilitonen zu bezeugen und in diesem Sinne sein Glas zu leeren. Einer Entgegnung des Meisters, des Inhalts, dass man als Kunstjünger am besten thue, wenn man sich ernstlich den verderblichen Einflüssen schlechter Musik und theatralischer Aufführungen entziehe und somit auch dem grösseren Publicum eine richtige Erkenntniss der gerade beim Theater herrschenden Geschmacksverwilderung erwecke, folgten noch verschiedene mehr oder minder geistvolle Reden anderer Festtheilnehmer. Das hierbei mit zu Gehör gebrachte Wort „Richtung" veranlasste den verehrten Gast, sich in einer letzten Ansprache des Längeren über den Begriff dieses Wortes zu verbreiten, das er im Zusammenhange mit der musikalischen Kunst gar nicht kenne — entweder gehe die Musik zu Herzen, oder sie thue dies nicht —, und ein letztes Hoch dem Genius deutscher Kunst zu bringen. — Dieser Abend wird allen Festtheilnehmern sicher in bester Erinnerung bleiben; hat er u. A. doch Manchen auch für zeitlebens von irrigen Vorstellungen über des Meisters persönliche Erscheinung befreit. — In Leipzig verweilte das Ehepaar Wagner bis Sonntag früh zur Rückreise nach Bayreuth, wo R. Wagner die Feiertage verbringen wird. In dieser Zeit will derselbe auch unseres Blattes durch Niederschreiben eines Artikels für die Neujahrsnummer, dessen interessanten Inhalt wir heute noch nicht verrathen, freundlichst gedenken.

* Die Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen beabsichtigt einen Almanach herauszugeben,

welcher nach dem erschienenen Prospect Originalbeiträge von Rich. Wagner („Genossenschaft und Nationalbühne"), F. Wehl, H. Müller, L. Barnay u. A. enthalten und mit einem Gruppenbilde der gegenwärtigen Mitglieder des Centralausschusses der Genossenschaft geschmückt sein wird.

* In der letzten Quartettsoirée des Hrn. J. Joachim in Berlin kam endlich auch ein neueres Werk zu Gehör und zwar Brahms' prächtiges zweites Sextett für Streichinstrumente. Für den Genius dieses Meisters scheint nicht einmal das erste der dortigen Musikblätter, die „Neue Berliner Musikzeitung", das richtige Verständniss zu besitzen. Die Redaction desselben schreibt nach einer feierlichen Verwahrung, als wolle sie einige Bemerkungen für ein Urtheil angesehen wissen, dennoch Folgendes: „Wir haben leider aus dieser Composition keinen bedeutenden Eindruck empfangen. Die Themata wollten sich weder nach der Seite der olympisch heiteren Freudigkeit, noch nach der Seite der tragischen Leidensgewalt als schöne Tonbilder entfalten. Nehmen wir einige kräftige Anläufe aus, dann müssen wir dem Werke das rhythmisch sich üppig geberdende Leben wohl absprechen. Es herrscht gar zu viel harmonische Grübelei darin" etc.

* Nach dem Vorgange des Hrn. Joachim, welcher vor Kurzem in Berlin ein Concert veranstaltete, dessen Gewinn dem lange nicht nach Verdienst geschätzten Tonsetzer Robert Franz zufloss, hat neulich auch Frau Elise Polko in Minden eine Soirée zu gleichem Zweck veranstaltet, an der sich Concertsänger Rissé aus Hannover und Künstler aus Cöln betheiligten.

* Am 30. Dec. wird Bach's Hohe Messe in H moll in Berlin durch die dortige Singakademie zur Aufführung gelangen, und zwar wie man, charakteristisch genug für diese Stadt, sagt, zum 1. Mal in ihrer Vollständigkeit.

* Die Verehrer und Freunde Franz Liszt's machen wir auf ein grösseres, ganz vorzügliches photographisches Brustbild desselben aufmerksam, welches den k. k. Hofphotographen Hrn. F. Luckhardt in Wien zum Urheber hat.

* Die Aufgabe von G. J. Vollweiler in No. 39 d. Blts. hat bis jetzt nur von einer einzigen Seite Lösung gefunden. Wir lassen daher, bevor wir die letztere mittheilen, noch einige Zeit zu weiterem Rathen.

* Wagner's „Tannhäuser" gelangte am Geburtstage des Landesvaters in Dresden zum 100. Mal zur Vorstellung.

* M. Bruch's „Hermione" kam am 12. d. M. auch in Cöln zur Aufführung. Nach der „Cölnischen Zeitung", die in diesem Falle (Bruch ist bekanntlich ein Schüler des Hrn. Ferd. Hiller) gewiss den mässigsten Ausdruck gebraucht hat, sind die beiden ersten Acte dieser Oper „ohne bemerkliche Wirkung" vorübergezogen, während der 3. Act „grosse (?) Befriedigung" hinterlassen hat.

* G. Dullo's Oper „Harold" ging jüngst auf dem Königsberger Stadttheater in Scene.

* Hrn. Capellmeister Reinecke ist auf seiner letzten Concerttour der Reisekoffer abhanden gekommen, in welchem sich u. A. auch das Manuscript seines neuesten Clavierconcertes befand. Dadurch ist gen. Herr verhindert worden, letzteres im 4. Gürzenichconcert zu Cöln vorzutragen. Für den Autor selbst wird das Manuscript immerhin werthvoll genug gewesen sein.

* Das Florentiner Quartett J. Becker wird im Laufe des Januars 1873 in 16 verschiedenen Städten Hollands concertiren.

* J. Offenbach soll unter die Theaterdirectoren gegangen sein. Man bringt ihn gerüchtweise in derartige Beziehung zum Pariser Gaité-Theater.

**Auszeichnung.** Der Tenorist Wachtel sen. erhielt vom Grossherzog von Hessen das Grosskreuz des Philipp-Ordens.

## Zur gefälligen Beachtung!

Die Rubrik „Opernübersicht" wird mit dem neuen Jahrgange unseres Blattes nur noch monatlich, statt wöchentlich, erscheinen. Um mit dieser Aenderung aber auch zu dem mit derselben beabsichtigten Vortheil zu gelangen, bedürfen wir der Beihilfe solcher werther Leser unserer Zeitschrift, die in der Lage und gewillt sind, zum Ende eines jeden Monates die während desselben auf den in Beobachtung gezogenen Bühnen stattgehabten Opernaufführungen uns gewissenhaft mitzutheilen. Auf diese Art werden wir der betr. Rubrik neben einer zweifelsloseren Richtigkeit sicher auch noch eine ausgedehntere Städtevertretung als bisher, wo wir grossentheils nur am hiesigen Ort ausliegende Zeitungen als Quellen benutzen mussten, zuführen können. Wir richten daher an Diejenigen, welche uns derart unterstützen wollen, die höfliche Bitte, diese Absicht uns baldigst zu erkennen zu geben, damit für ein weiteres gegenseitiges Arrangement noch die nöthige Zeit übrig bleibt.

D. Red.

**Briefkasten.** *C. A. P.* in *M.* Eine weitere (3.) Redaction wurde noch nicht beigelegt. — Das 2. Trio von R. wurde in unserem Blatte nicht besprochen. — *S. F. Z.* in *D.* Der wunderbare Directionsartikel erhält in den letzten Nummern der „New-Yorker Musik-Zeitung" eine noch ganz andere Abfertigung. Schade, dass Amerika so ausser dem Bereich einer gerichtlichen Belangung des kühnen Verfassers derselben liegt. Bei dem Interesse, das Sie an dieser Sache nehmen, verweisen wir Sie wegen Beschaffung der betr. Nummern auf Inserat No. 517, in welchem Sie die nähere Adresse finden. — Es freut uns, unsere neuliche Prophezeiung von Ihnen bestätigt zu hören. Begraben Sie diese Jugendfreundschaft. — *M. G.* in *S.* Wir fanden uns viel mehr von der Qualität des Papiers als der Ihrer litterarischen Ergüsse angezogen. Ihre blaue Tinte macht letztere nicht anziehender. Entsagen Sie um Gotteswillen derartigem Zeitvertreibe! — *L. W. C.* in *F. in B.* Ihre fixe Idee, Componist zu sein, scheint sich nicht verlieren zu wollen. Wenn Sie dann aber doch wenigstens Speisezettel und ähnliche Schriftstücke und nicht wirklich hübsche Gedichte zum Gegenstande Ihrer compositorischen Anfälle erkiesen möchten. — *N. N.* in *St.* A. H. lebt hier und arrangirt unverdrossen weiter. Er wird Sie zu Ihrer ganzen Zufriedenheit bedienen, jedoch nicht gegen ein blosses Ehrenhonorar, von dem sich nicht einmal eine billige Lieblingsspeise desselben, ein specifisch Leipziger Gericht, bestreiten lässt.

[566.] In meinem Verlage erschien soeben:

# Aus dem Tanzsalon.

## Phantasietänze

## für das Pianoforte zu 4 Händen

*componirt von*

## Joachim Raff.

**Op. 174.**

**Complet in 1 Bande elegant cartonnirt. Preis $3^3/_4$ Thlr. netto.**
**Höchst elegant gebunden . . . . . . . Preis $4^1/_3$ Thlr. netto.**

*Einzeln:*

No. 1. **Präludium** 15 Sgr. — No. 2. **Quadrille** $1^1/_6$ Thlr. — No. 3. **Walzer** 1 Thlr. — No. 4. **Galopp** 1 Thlr. — No. 5. **Ländler** 20 Sgr. — No. 6. **Polka** 20 Sgr. — No. 7. **Ungrischer** 20 Sgr. — No. 8. **Mazurka** 20 Sgr. — No. 9. **Spanisch** (Jaleo) 25 Sgr. — No. 10. **Tarantella** 1 Thlr. — No. 11. **Polonaise** 20 Sgr. — No. 12. **Russisch** 25 Sgr.

**Der Name Raff macht wohl jede weitere Empfehlung überflüssig,** nur erlaube ich mir auf **die grosse Billigkeit** der **completen Ausgabe** aufmerksam zu machen, welche ich auf $3^3/_4$ Thlr. (cartonnirt) resp. $4^1/_3$ Thlr. (gebunden) gesetzt habe, während der Preis des Werkes **in 12 Nummern 9 Thlr. 20 Sgr.** beträgt.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Leipzig und Weimar, December 1872.

**Robert Seitz,**
grossherzogl. sächs. Hofmusikalienhandlung.

---

[567.] Soeben erschienen in meinem Verlage:

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| *Hause, Carl,* Op. 109. **Rosenduft.** Notturno für Pianoforte . . . . . . . . | — | $12^1/_2$ |
| —— Op. 110. **Harlequien.** Rondo für das Pianoforte . . . . . . . . . . . . . | — | 15 |
| —— Op. 116. **Am Springquell.** Capriccietto für Pianoforte . . . . . . . . . | — | $12^1/_2$ |
| *Hiller, Ferdinand,* Op. 149. **Sechs leichte Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2 à | — | 18 |
| *Kuntze, C.,* Op. 203. **Der letzte Versuch.** Humoristisches Männerquartett. Partitur und Stimmen . . . . . . . . . . | 1 | — |
| *Thoma, Rud.,* Op. 29. **Die schöne Polin.** Mazurka-Caprice für Pianoforte . . . . . | — | 10 |
| —— Op. 30. **Der kleine Savoyard.** Melodie für Pianoforte . . . . . . . . . . . . . | — | 10 |

Leipzig und Weimar, December 1872.

**Robert Seitz,**
grossherz. sächs. Hofmusikalienhandlung.

[568.] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

# Fr. Chopin's Werke

## für das Pianoforte

**in neuer eleganter Octav-Ausgabe.**

**Acht Bände, roth cartonnirt.**

| | | Thlr. | | Ngr. |
|---|---|---|---|---|
| Walzer . . . . . . . . . . . | 1 | Thlr. | — | Ngr. |
| Polonaisen . . . . . . . . . | 1 | „ | 15 | „ |
| Notturnos . . . . . . . . . | 1 | „ | 10 | „ |
| Mazurkas . . . . . . . . . | 1 | „ | 15 | „ |
| Balladen, Berceuse, Barcarole . . | 1 | „ | 10 | „ |
| Préludes, Scherzos, Impromptus . . | 2 | „ | — | „ |
| Sonaten, Allegro, Phantasie, Variationen, Rondo . . . . . . . | 2 | „ | — | „ |
| Op. 25. 12 Etuden . . . . . | 1 | „ | 10 | „ |

Diese eleganten Ausgaben der geistvollen und reizenden Pianofortecompositionen Chopin's eignen sich ganz besonders auch zu zierlichen Festgeschenken für schon vorgeschrittenere junge Clavierspieler.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

